



*Zeitschrift für bildende Kunst*

From the  
Fine Arts Library  
Fogg Art Museum  
Harvard University

Harvard College Library



FROM THE BEQUEST OF  
CHARLES SUMNER  
CLASS OF 1830  
SENATOR FROM MASSACHUSETTS  
FOR BOOKS RELATING TO  
POLITICS AND FINE ARTS



Zeitschrift  
für  
Bildende Kunst.

Mit dem Beiblatt

Kunst-Chronik.

Herausgegeben

von

Prof. Dr. Carl von Lützow,  
Bibliothekar der k. k. Akademie der Künste in Wien.

Vierzehnter Band.



Leipzig,  
Verlag von E. A. Seemann.  
1879.

FA 26.7 (1879)

HARVARD FINE ARTS LIBRARY  
FOGG MUSEUM



*Emmerson*

Stud von Gutenberg & Fried in Leipzig.

## Inhaltsverzeichnis des XIV. Bandes.

<b>Lezt.</b>		
Anton Raffael Mengs. Von Friedrich Pecht . . . . .	33.	72
Narciso Virgilio Diaz. Ein Lebensbild von Hermann Billung . . . . .	97	97
Sioanni Battista Tiepolo. Von Jibdar Krönjaai . . . . .	161.	166
Klona Taberna. Ein Lebensbild von Hermann Billung . . . . .	229.	260
Gottfried Semper. Von Josef Wager . . . . .	293.	357
Gabriel Max. Eine Charakteristik von Fr. Pecht . . . . .	325.	375
Die Gesellschaft der Dilettanti in London. Von Adolf Michaelis . . . . .	65. 105.	133
Erklärung der Musiktafel in Raffael's „Schule von Athen“. Von Emil Raumann . . . . .	1	1
War Dürer's Vater ein Ungar? Von H. Thausling . . . . .	41	41
Luini's Passion in S. Maria degli Angeli zu Lugano. Von E. Brun . . . . .	114.	146
Sakhamin. Karmosinpur des Berliner Museums. Von Otto Wendorf . . . . .	129	129
Mante San Saaina. Von H. Fischer . . . . .	140	140
Zur Kunstgeschichte der Hofenhausenzeit Kaiser Friedrich's II. Brüdenthür zu Capua und dessen Stulptorenknaud. Von E. v. Hildebrand . . . . .	150. 214.	236
Das Davische in der Renaissance. Von Joseph Wastler . . . . .	275.	335
Osia. Von Jean Paul Richter . . . . .	84	84
Ueber einige Nürnberger silberne Vögel. Von H. Bergau . . . . .	284	284
Einige Bemerkungen über Caspi. Von Heinrich von Seymüller . . . . .	288	288
Zwei fastbare altsächsische Kupferstücke. Von J. C. Wessely . . . . .	291	291
Der Altar der heiligen Barbara in S. Maria Formosa zu Venedig. Von Adolf Rajenberg . . . . .	323	323
San Giorgio bei Genovesi zu Palermo. Von Josef Drum . . . . .	371	371
Die Handschrift von Dürer's niederländischem Tagebuch. Von Gottfried Kinkel . . . . .	352	352
Das Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung. Von H. Rajenberg td. 77. 207. . . . .	244	244
Amerikanische Kunstausstände . . . . .	45	45
Die nationale Kunstausstellung zu Neapel 1877. Von E. von Hildebrand . . . . .	50	50
Das Innere der Societätskirche in Wien. Von E. v. Hildebrand . . . . .	168	168
Rafael's Entwürfe für den Wiener Festzug und deren künstlerische Ausführung. Von E. v. Hildebrand . . . . .	193	193
Die Sammlung Delzeit in Wien. Von Oscar Berggruen . . . . .	23	23
Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen im Hamburgischen Privatbesitz. Von J. Hebbe . . . . .	346	346
Die Kron'sche Gemäldesammlung in Wien . . . . .	250	250
Das Russen-Corral zu Venedig. Von Paul Schönfeld . . . . .	261.	306
Die Bilderfammlungen Raphael's. Von Gustav Müller . . . . .	314. 340.	357
Die Eröffnung des neuen Städtischen Kunstinstituts zu Frankfurt am Main. Von Witt Salentin . . . . .	119	119
Das neue Kunstgaleriehaus zu München. Von H. C. A. Derlepsch . . . . .	854	854
Histoire générale de la tapisserie etc. Texte par M. M. J. Guiffroy, E. Müntz et A. Pinchart. Von Eugen Obermayer . . . . .	27	27
Scanz Battista Alberti's kleinere Schriften, herausg. von Hubert Janitschek. Von Anton Springer . . . . .	60	60
Die Bauten, technischen und industriellen Anlagen von Dresden, herausgegeben vom k. Ingenieur- und Architektenverein . . . . .	59	59
Rajmann, Die künstlerische Ausgestaltung der Albrechtstiftung zu Weihen . . . . .	93	93

Mazzanti'e Dell Lungo, Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze. Von Hubert Janitschek. K. Dreweim, Deutsche Renaissance . . . . .	
Henry Jouin, David d'Angers. Von Hermann Billung . . . . .	
Sepp, Reiseskizze nach Tarent zur Ausgrabung der Kathedrale mit Barbosoffa's Grab. Von W. K. Neumann . . . . .	
Hugo Graf, Opus francigenum. Studien zur Frage nach dem Ursprunge der Gotthil. Von G. Kuer . . . . .	
Paul Hans, Jens Holbein. Von Alfred Weltmann . . . . .	
E. Dietrichson, Tidemand, hans Liv og hans Vaerker. — Adolf Tidemands udvalgte Vaerker Udgivne af Chr. Tönsborg . . . . .	

Krabisches Wohnhaus in Tunis, von H. L. Fischer . . . . .	51
Tod Burgfräulein, von Friedr. Eug. Raulbach . . . . .	51
Wafe, modellirt von Gustave Doré . . . . .	52
Verbotene Passage, Originalabdringung von Ph. Grotzjohann . . . . .	64
Die hh. Geminianus und Severus, von Paolo Veronese . . . . .	64
Reiter vor der Schenke, von Ph. Roign . . . . .	96
Halbemühle in der Mark bei Coepemid, Abdringung von B. Kannfeld . . . . .	96
Portpartie aus der Eifel, von E. Ludwig . . . . .	160
Männliches Bildniß von Tintoretto . . . . .	228
Heinrich Gärtner's Wandmalereien im Museum zu Leipzig . . . . .	250
Strandbild von G. Eilers . . . . .	260

## Illustrationen und Kunstbeilagen.

### Stiche, Abdringungen.

Krabisches Wohnhaus in Tunis, Originalabdringung von H. L. Fischer . . . . .	51
Tod Burgfräulein, von Fr. Eug. Raulbach, radirt von W. Marne . . . . .	51
Verbotene Passage, Originalabdringung von Ph. Grotzjohann . . . . .	64
Die hh. Geminianus und Severus, nach dem Gemälde von Paolo Veronese in der akademischen Galerie zu Wien, radirt von W. Unger . . . . .	64
Reiter vor der Schenke, nach dem Gemälde von Ph. Roign in der akad. Galerie zu Wien, radirt von W. Unger . . . . .	96
Halbemühle in der Mark bei Coepemid, Originalabdringung von B. Kannfeld . . . . .	96
Canal mit Schiffen bei Rondbosch, nach dem Gemälde von Kart van der Meer . . . . .	160

im Siedel'schen Institut zu Frankfurt a. M. radirt von J. Effenhardt . . . . .	119
95 Balsantia, Karmesinfigur des Berliner Museums. Abdringung von E. Richelet . . . . .	129
125 Portrait aus der Eifel, nach dem Gemälde von E. Ludwig radirt von Fr. L. Mayer . . . . .	160
153 Selbstbildniß Nepols's, radirt von J. Kränzjool . . . . .	161
190 Antonius und Kleopatra, nach dem Gemälde von G. B. Tiepolo im Palazzo Labbia, radirt von W. Unger . . . . .	167
223 Jagdgruppe aus dem Festzuge zur Silbernen Hochzeitfeier des österreichischen Kaiserpaars, nach dem Entwurf von Hans Makart radirt von W. Unger . . . . .	193
Männliches Bildniß, von Tintoretto. Nach dem Delgemälde in der akademischen Galerie in Wien, radirt von J. Klaus . . . . .	228
Ansicht von Athen, nach dem Wandbild von H. Gärtner im Skulpturensaal des kaiserlichen Museums zu Leipzig, radirt von E. Schulz . . . . .	250
31 Strandbild, Originalabdringung von G. Eilers . . . . .	260
32 Gondaco de' Turchi in Venedig. Nach einer Zeichnung von Fr. Otto Schulze, radirt von H. L. Fischer . . . . .	261
64 Nymphe. Nach dem Delgemälde von Alma Tadema radirt von W. Unger . . . . .	274
64 Portrait Gottfried Semper's, Abdringung von W. Unger . . . . .	295
96 Thierbild, nach dem Gemälde von Karel u. Jardin im Stift Hofkaplan bei Dessau radirt von W. Krauskopf . . . . .	322
228 Madonna. Nach dem Gemälde von Gabriel Metz radirt von W. Krauskopf . . . . .	354
250 Bildniß eines Knaben. Nach dem Gemälde von Franz Hals im Amalienstift zu Dessau radirt von W. Krauskopf . . . . .	341
Wachsoldaten. Delgemälde von H. Verdenhe in Amalienstift zu Dessau. Abdringung von W. Krauskopf . . . . .	367
Der Besuch der Großeltern. Delgemälde von A. Tidemand. Abdringung von J. L. Fischer . . . . .	393

### Holzschnite.

32 Thonose von Winton & Co. in Etode upon Trent, gezeichnet von W. Lämmel, Holzschnit von Klisch u. Koshliger . . . . .	17
64 Wafe, modellirt von Gustav Doré, gezeichnet von F. D. Schulze, Holzschnit von J. L. Traubauer . . . . .	32
64 Selbstbildniß von A. H. Mengs, gezeichnet und in Holz geschnitten von F. A. Jorden . . . . .	35
96 Besuch bei der Bildhauerin, Delgemälde von E. Busi, Holzschnit von G. Helm . . . . .	43
96 Spiegekrabmen, Holzschnitwerk von Panciera Befarel, gezeichnet von W. Lämmel, geschnitten von J. L. Traubauer . . . . .	57

Gegenstände von der Pariser Weltausstellung, (No. 1 geschnitten von Rihsch u. Kochliker, No. 2-6 von Brend'omour & Co.):	
1. Dose von glasirtem Thon, in sog. Sgraffito-Manier, von Winton & Co.	77
2. Bunte glasierte Thongefäße von Howell James & Co.	79
3. Bett, ausgeführt in den Lehnwerkstätten zu Königsherg und Tschau (Böhmen)	80
4. Holz-Cassette mit Perlmutter und Metall, entworfen und ausgeführt von Anton Ridel	81
5. Tisch und Stuhl, ausgeführt in der Tischstube zu Grulich (Böhmen)	82
6. Schmuckkasten, entworfen von K. v. Niemands, ausgeführt von H. Kibbert	83
Vorderfacade des Palais im großen Garten zu Dresden	90
Besitzbild im neuen Hoftheater zu Dresden	92
Porträt von F. B. Ditz, Zeichnung und Holzschnitt von F. A. Joerdens	97
† Waldlandschaft (Le parc aux boeufs), Gemälde von K. B. Ditz, Holzschnitt von E. Helm	97
Die Heuernte, beagl.	100
Bahende Mädchen, beagl.	101
Gruppe aus der Kreuzigung von Luini in Lugano, Holzschnitt von Brend'omour & Co.	113
Gruppe aus demselben Gemälde, beagl.	117
Der Neubau des Städtischen Instituts in Gachsenhausen	121
Satyr, das Aruspizium treibend, Marmorrelief der Sammlung Rodena in Wien	129
Beden schlagende Valeriana, ebenda	131
Terracotta-Altar von Andrea Sansovino, Holzschnitt von F. A. Joerdens	151
Jugendbildnis von David d'Angers. Nach einer Zeichnung von Ingres, Holzschnitt von J. E. Kraumbauer	153
Reliefporträt John Haymon's, von David d'Angers, beagl.	156
Standbild Cornelle's in Neuen, von David d'Angers, beagl.	157
Grundriß der Botikkirche in Wien	171
Stuckfenster aus der mittleren Chorapside der Botikkirche in Wien nach dem Karton von Trentwold, gezeichnet von J. Schönbrunner, Holzschnitt von Edm. Niemel	177
† Das Innere der Botikkirche in Wien, gezeichnet von J. Wältemeyer, geschnitten von Ed. Helm	168
Bronzene Fuderschale. Von J. Lesbure in Paris. Holzschnitt von R. Brend'omour & Co.	207
Geschliffene Aeyfackgläser. Von Ledmeyer in Wien. Beagl.	209. 212

Statuetten aus Capua. Holzschnitte von F. A. Joerdens:	
Border- und Profilschnitt der Capua imperiale	215
Border- und Profilschnitt der Sigel-gaite	219
Büste des Pietro della Signa	220
Büste des Taddeo da Sessa	221
Relief an der Kanzel zu Novello	237
Weibliche Büste aus Ostia. Berliner Museum	238*
Porträt von Alma Todema. Zeichnung und Holzschnitt von F. A. Joerdens	229
Eine Kubienz bei Agrippa, Gemälde von Alma Todema, Holzschnitt von E. Helm	233
Japanische Schüssel, Stubensammlerarbeit, Holzschnitt von R. Brend'omour & Co.	248
Tasse und Deckelgehäß von japanischem Porzellan. Beagl.	249
Museo Correr in Venedig. 13 Holzschnitte:	
1. Männliches Porträt, von Antonello da Messina, Zeichnung von F. Schönfeld	265
2. Bildnis eines Knaben von demselben, Zeichnung von demselben	265
3. Männliches Brustbild, von Anselmo da Perli, Zeichnung von demselben	265
4. Bronzeneneläber aus der Cappella del Rosario, Zeichnung von F. Otto Schotze	267
5. Ornamente eines Helms aus dem 17. Jahrhundert, beagl.	307
6. Ornamente von einem runden Schilde aus dem 16. Jahrhundert, beagl.	308
7-8. Tischdecorationen eines runden Schilbes, beagl.	309
9, 10, 14. Tischmesser, Dolch und Helleborde aus dem 16. Jahrhundert, beagl.	310
12, 16. Bronzene Geräthschaften, beagl.	311
12. Sessel aus Buchsbaumholz, beagl.	312
11, 15. Majestiken aus Castellanente und verschiedene Werkzeuge, beagl.	313
Die Badewärterin. Gemälde von Alma Todema. Holzschnitt von E. Helm	269
Silberner Becher im Germanischen Museum zu Nürnberg. Anthropographische Reproduktion	294
Silberner Becher, Kupferstich eines unbekanntem Meisters. Beagl.	295
Silberner Becher, Kupferstich von Paul Signet. Beagl.	295
Silberner Becher, Kupferstich von Georg Mehter. Beagl.	296
Madonna, Gemälde von Girolamo da Treviso im Residenzschloß zu Dessau. Zeichnung von W. Krauskopf, Holzschnitt von E. Schröder	317
Porträt Gabriel Nag'. Zeichnung von E. A. Romsthal, Holzschnitt von Rihsch u. Kochliker	325

	Seite	Seite
Integrität zwischen Vergo und Allegro. Gemälde von G. Maz, Zeichnung und Holzschnitt von J. K. Zaerrens . . .	329	373
Das neue Kunstgewerbehaus zu München. Zeichnung von M. C. o. Verlepfsch, Holzschnitt von E. Heim . . . . .	355	377
S. Giorgio bei Genoevi in Palermo. Nach der Zeichnung von Josef Drum in Holz geschnitten von E. Heim . . . . .	372	389
Innere von S. Giorgio de Genoevi in Palermo. Nach der Zeichnung von Josef Drum in Holz geschnitten von E. Heim . . . . .		389

Die mit † bezeichneten Holzschnitte sind auf besondere Bitte gefertigt.



## Erklärung der Musiktafel in Raffaels „Schule von Athen.“

Von Emil Naumann.



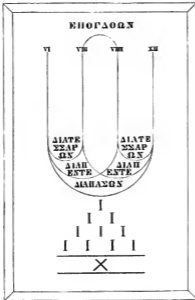
In Raffaels „Schule von Athen“ befindet sich zur Linken des Betrachters und im Vordergrund des Bildes eine Gruppe, in welcher ein älterer sitzender Mann nach einer Tafel, die ihm ein halb knieend vorgebeugter Jüngling hinhält, Aufzeichnungen zu machen scheint. Die Tafel sowohl als auch die schreibende Figur haben im Laufe dreier Jahrhunderte die mannigfachsten und einander widersprechendsten Erklärungen gefunden. In Raffaels und seiner unmittelbaren Schüler Zeiten konnten natürlich noch keine Meinungsverschiedenheiten über die Bedeutung der Personen, Bücher und Gegenstände in dem genannten großen Gemälde aufkommen. Nach des Meisters und der Seinen Tod dagegen und ganz besonders seit der Zeit, da an die Stelle der aus der Kultur der Renaissance herorgegangenen künstlerischen Weltanschauung eines Julius II. und Leo X. die von jesuitischem Geiste genährte Tendenz des Zeitalters der katholischen Restauration getreten war, erschien es den Frömmern und Fanatikern unerträglich, in den Prunkgemächern des Oberhauptes der Christenheit noch fernherin eine Apotheose des Heidenthums, wie sie in ihren Augen Raffaels Schule von Athen darstellte, uneingeschränkt zu dulden. So mußte denn des Meisters Bild durch eine neue, von digotter Tendenz erfüllte Deutung seiner Hauptpersonen und Gruppen dem hieratischen Geiste jener Tage angenähert und mundgerecht gemacht werden.

Nur auf diese Weise ist es oersichtlich, daß bereits Vasari jenes von Raffael aufgezeichnete Schema, dessen Erklärung ich weiter unten gebe, als eine der Tafeln bezeichnete, auf welche die Astrologen „allerlei auf Vorausberechnung der Zukunft und auf die Astrologie bezügliche Zeichen“ geschrieben hätten, und den abzeichnenden Mann zum Coangelisten Matthäus machte, welchem die Gelehrten der zur Rechten befindlichen entgegengesetzten Gruppe jene Tafel durch einen Engel hinüberferndeten.

Aber auch nach den Zeiten der katholischen Restauration — ja bis zum heutigen Tage — haben die Discussionen und einander ausschließenden Conjecturen, namentlich über die zur Linken des Betrachters im Vordergrund befindliche Gruppe und die Bedeutung der in ihrer Mitte befindlichen Tafel, keinen Abschluß gefunden. Eine unbefangene und objektive Würdigung der Dinge hatte eden leider, nach der tendenziösen

Umsstellung und veränderten Deutung des Bildes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, zu existiren aufgehört.

Noch meiner Meinung liegt nun aber der Schlüssel zu einer Richtigestellung der Personen in der soeben erwähnten Gruppe (und so wiederum durch diese auch in anderen Theilen des Bildes) in einer ganz unzweideutigen Beantwortung der Frage: Was ist der eigentliche Sinn oder die wirkliche Bedeutung der Linien, Worte und Ziffern auf der in der Mitte jener Gruppe von einem Knaben vorgezeigten Tafel, deren gegenseitige Beziehungen kein Commentator bisher — sei es im Einzelnen, sei es im Zusammenhang — ausreichend zu erklären vermochte?



Prim, Sekunde, Tert und Quarte. Da nun die durch diese Intervalle repräsentirte Summe von Einheiten, nicht nur auf die Ziffer I, sondern auch auf die Gesamtzahl der in den oben genannten Intervallen enthaltenen Tonstufen bezogen, die Zahl 10 ergibt, so befindet sich zwischen den beiden Horizontalstrichen, welche unsere Zeichnung nach unten abschließen, die römische Ziffer X<sup>1)</sup>. Eine solche schlichte Veranschaulichung des Tetrachords war aber hier aus dem Grunde geboten, weil angedeutet werden soll, daß das darüber befindliche complicirtere Schema, obwohl es ein verhältnißmäßig weit entwickelteres Ton-system darstellt, trotzdem ebenfalls aus jener einfachen Grundlage der griechischen Musik, nämlich aus dem Tetrachord hervorgegangen sei. Ueberdies erklärt sich, bei der in

Wir lassen hier zunächst eine Ab-bildung des auf der Tafel befindlichen Schema's folgen, da wir uns wiederholt auf dasselbe zurückbeziehen haben und der Leser eine erläuternde Zeichnung daher kaum entbehren kann.

Das Schema im Ganzen ist eine graphische Darstellung der Grundlagen des Ton-systems der Griechen, wie sich dasselbe zuerst durch Terpander und hierauf durch Pythagoras entwickelt hatte. Die eigentliche Grundlage der griechischen Scala war das Tetra-chord, d. h. eine melodisch verbundene Reihe von vier nebeneinander liegenden Tonstufen. Aus diesem Grunde erblicken wir auf dem unteren Theile der Tafel eine viermalige, in pyrami-dalischer Form gruppirte Aufstellung der römischen Ziffer I, welche letztere, durch ihre einmalige, zweimalige, drei-malige und viermalige Aufzeichnung, die Intervalle darstellt, die in einem Tetrachord enthalten sind: nämlich die

1) In welcher Weise manche Commentatoren diesem Theile der Tafel gegenüber verfahren, mag eine Aeusserung H. Scherer's darthun, der ohne irgendwelche Ahnung vom Tetrachord das untere Schema mit den Worten abfertigt: „Eine einfache Addition: Arithmetik!“



Raffaels Bild unzweifelhaft hervortretenden Beziehung der Musiktafel auf den schreibend dahinter sitzenden Pythagoras, die Hervorhebung des Tetrachords in des Malers Zeichnung noch dadurch, daß Pythagoras die Zahl vier (auf welcher eben die Sierontreihe oder das Tetrachord basiert ist) als „die große Zahl“, die „heilige Tetraktys“ bezeichnet. Denn zu den ersten drei Zahlen addirt giebt sie die Grundzahl zehn, sie ist die erste Quadratzahl, die Bestimmung der Körper liegt in ihr, sowie in der Drei die Bestimmung der Fläche, in der Zwei der Linie, in Eins der Punkt liegt; sie ist daher die Wurzel der ganzen Natur und liegt darum auch den Wirkungen der Musik zu Grunde<sup>1)</sup>. Jedenfalls wird aus dieser Definition der pythagoreischen Vierzahl ersichtlich, daß sich das Tetrachord und die Tetraktys ebensowohl durch ihre Namen (Tetrachord, Tetraktys), wie mittelst ihrer aus diesen hergeleiteten Bedeutung berühren.

Der Erklärung der eigentlichen Zeichnung Raffaels, die, in Gestalt eines Schema's gefälliger Linien, welche sich in ihren unteren Theilen runden und vielfach verschlingen, die beiden oberen Drittel seiner Musiktafel füllt, wäre Folgendes vorauszusetzen.

Eine Uebersetzung der griechischen Musikgeschichte sagt uns, daß das Tetrachord zu den Zeiten des Orpheus, dessen Lyra ebenfalls vierstimmig despaant gewesen sei, noch nicht aus vier nebeneinander liegenden Tönen bestandene habe, sondern daß die drei höheren Saiten gegen die tiefste vielmehr die Intervalle der Quarte, Quinte und Oktav hätten hören lassen, d. h. die von der späteren Musiklehre anerkannten vollkommensten Consonanzen<sup>2)</sup>. Eine solche Stimmung wäre in Noten dargestellt z. B. die nachfolgende:



Man drückte sie in der musikalischen Theorie der Alten vielfach durch die Zahlen VI, VIII, IX, XII aus, und diese Progression galt für den Inbegriff aller Vollkommenheit<sup>3)</sup>.

Halten wir diesen letzten Punkt fest, so ist das ganze Schema erklärt. Gerade nämlich

1) Bergl. Brandis, Ueber die Zahlenlehre der Pythagoreer. Rheinisches Museum, Band II, 1828. Ambros, Geschichte der Musik, Band I, S. 271. Breslau 1862.

2) Auch Boethius, De musica I, ist dieser Meinung. Vergl. ferner Reishmann, Geschichte der Musik I, 47.

3) Plutarch, De musica 23 und 24 führt die Ziffern VI, VIII, IX, XII als die der Prim, Quarte, Quinte und Oktav zu Grunde liegende Progression an. So geheimnißvoll diese Zahlen in ihren Beziehungen auf die genannten Tonstufen im ersten Augenblick erscheinen, so einfach läßt sich doch bei näherer Prüfung das hier vermeintlich existierende Räthsel lösen. Es handelt sich dabei nämlich nur um das Verhältnis der Schwingungszahl des Grundtons zu den Schwingungszahlen seiner Quarte, Quinte und Oktav. Dies ist auch für den Laien nicht allzuschwer darzutun, wie die nachfolgende von Schloerlich mir freundlich gelieferte gedruckte Darlegung beweist. Dieselbe lautet, an die bekannten Schwingungsverhältnisse anknüpfend, in denen der Grundton zu seiner 4te, 5te und 6te steht, wie folgt: „Die Schwingungsmengen von Prim und Quarte verhalten sich wie 3 zu 4 oder wie 1 zu 4/3. In ganz gleichem Sinne verhalten sich die Schwingungszahlen von Prim und Quinte wie 2 zu 3 oder wie 1 zu 3/2, und die Schwingungszahlen von Prim und Oktav wie 1 zu 2. Alles zusammengenommen stehen mithin die Schwingungszahlen von Prim, Quarte, Quinte und Oktav zu einander in denselben Verhältnissen wie 1:5/4:3/2. Die Alten haben diese Proportion gelannt, aber die vorkommenden Brüche zu vermeiden gesucht, theils wegen der Unbequemlichkeit der Bruchrechnung nach antiken Zahlensystemen, theils wegen der größeren Anschaulichkeit, welche ganzen Zahlen innewohnt. Das einfache Mittel bestand in der Multiplikation mit 6, wodurch die Verhältnisse nicht gestört werden; es verhalten sich nunmehr die Schwingungszahlen von

$$C:F:G:A = 6:8:9:12."$$

So weit unser Mathematiker. So weit unser Mathematiker. Man sieht, die scheinbar geheimnißvolle Zahlenreihe 6, 8, 9, 12 findet hiermit ihre einfache Erklärung als musikalisch bedeutsame Proportion.

jene Zahlen 6, 8, 9, 12, durch welche die griechische Theorie die vollkommensten Consonanzen ihres Harmoniesystems umschrieb, stehen in römischen Ziffern über dem Schema Raffael's, und warum sie dort stehen, wird uns aus den Verschlingungen der Linien klar, durch welche die erwähnten römischen Ziffern untereinander verbunden werden.

Man sehe sich in dieser Beziehung zunächst einmal die Linien an, welche von den Ziffern VI und VIII nach den Ziffern IX und XII hinführen. Dieselben umschreiben beiderseits, wie man sofort erkennt, das Intervall einer reinen Quinte. Denn da die römischen Ziffern VI, VIII, IX, XII, wie wir wissen, das Verhältnis der Prime, Quarte, Quinte und Oktave zu einander ausdrücken, so müssen folglich die Linien von VI nach IX (d. h. von der Prime zur Quinte) und von VIII nach XII (d. h. von der Quarte zur Oktave) zweimal den tonalen Umfang einer reinen Quinte bezeichnen.

Nicht weniger deutlich umschreiben die von VI nach VIII und von IX nach XII hinführenden Linien zweimal die reine Quarte, sowie endlich die von VI nach XII sich hinerschwingende Linie, die zugleich die Umrißlinie des ganzen Schemas bildet, die Oktave. Das Letztere ist symbolisch bedeutsam, da ja die Oktave, auch als Intervall, die in unserm Schema enthaltenen Quinten und Quartan in ihren tonalen Umfang einschließt.

Damit uns aber darüber, daß die Ausgangs- und Endpunkte der soeben näher bezeichneten Linien sich wirklich nur auf die von uns namhaft gemachten Intervalle beziehen, auch nicht der leiseste Zweifel mehr übrig bleibe, setzt Raffael über die betreffenden Curven, mit welchen diese Linien in ihren unteren Theilen sich umschwingen, die beschriftigenden Worte *Diapente* (*ΔΙΑΠΕΝΤΕ*), *Diatessaron* (*ΔΙΑΤΕΣΣΑΡΩΝ*) und *Diatason* (*ΔΙΑΤΑΣΩΝ*), d. h. die Namen der griechischen Musiktheorie für die Intervalle der Quinte, Quarte und Oktave. Ueberall also die Betonung jener drei vollkommensten Consonanzen, welche die Griechen, (im Widerspruch mit unserer modernen Musiklehre, welche die Consonanz und Dissonanz nicht nach mathematischen Proportionen, sondern nach der Wirkung auf das Ohr feststellt) angenommen hatten.

Aber hiermit ist das, was unser Schema uns sagen will, bei weitem noch nicht erschöpft. Wir bemerken nämlich, daß es seinem Zeichner entschieden auch mit darauf ankam, deutlich zu machen, daß die oben besprochenen reinen Quinten und Quartan in dem Umfange einer Oktave nicht bloß einmal, sondern zweimal enthalten seien und daß er uns zugleich vor Augen stellen will, wie gerade durch dieses zweimalige Vorkommen die schöne Symmetrie, die sanften Verschlingungen, sowie die zwischen den beiden inneren Hauptlinien vorhandene Kreuzung im linearen Mittelpunkt des Ganzen entstehen, welche dem Schema ein so überaus gefälliges Ansehen verleihen. Nachdem erblicken wir zwischen den römischen Ziffern VIII und IX einen Bogen, der die von diesen Ziffern nach unten ausgehenden Linien von oben her verbindend überwölbt, während doch Rehnliches weder bei den von den Ziffern VI und VIII, noch bei den von den Ziffern IX und XII ausgehenden Linien stattfindet.

Es handelt sich also nunmehr erstens um die Erklärung jenes doppelten Vorkommens der vollkommensten Consonanzen der griechischen Musiktheorie, sowie zweitens um die Deutung des in der oberen Region unseres Schemas nur einmal vorhandenen Verbindungsbogens, der, in Folge seiner centralen Stellung, gewissermaßen auch von dieser Seite her das ganze Schema nochmals entschieden zusammenschließt. Ich glaube eine ausreichende Erklärung beider Punkte in Nachstehendem geben zu können.

Es ist bekannt, daß Terpander (der erste zweifellos historische Künstlername der

griechischen Musikgeschichte) das Tetrachord zum Heptachord, d. h. zu einem Instrumente von sieben Saiten erweiterte. Dies geschah in der Weise, daß er dem bereits vorhandenen Tetrachord (also der schon bekannten Viertelreihe) ein zweites Tetrachord (also eine abermalige Viertelreihe) hinzufügte. Um beide Tetrachorde nun möglichst eng zu verknüpfen, ließ er den höchsten Ton des tieferen Tetrachords zugleich als den tiefsten Ton des höheren Tetrachords gelten. 3. B.



Wollte er nun aber hierbei mit dem siebenten Ton seiner Scala den Grundton in der höheren Oktave wieder erreichen (wodurch eine Tonleiter für unser musikalisches Gefühl ja erst ihren Abschluß erhält), und sollte zugleich vermieden werden, daß das zweite Tetrachord sich in eine Fünfstärke verwandle, so blieb Terpander nichts übrig, als einen Ton in jenem zweiten Tetrachord ausfallen zu lassen. Er wählte hierzu (wie das obige Beispiel zeigt) das *h*, also den reinsten Ton der dorischen Tonleiter.

Anderes verfuhr Pythagoras, obwohl er sich, wie man gleich gewahren wird, dem System des Terpander im Princip und in dessen Grundzügen anschloß. Er hielt nämlich an Terpander's Erweiterung der Tonleiter durch ein zweites Tetrachord unentwegt fest, beschloß aber zugleich, die in seines Vorgängers Scala durch das wegfallende *h* gebliebene Lücke auszufüllen. Er empfand nämlich ganz richtig, daß sich dieser ausfallende Ton auch für das musikalische Gefühl als Lücke geltend mache, weil er die regelmäßige Stufenfolge der Tonleiter durch einen Sprung unterdrehle und die Symmetrie zwischen den tonalen Proportionen beider Tetrachorde aufhebe.

Wie gelang ihm nun aber der Ersatz des fehlenden Tones? Das Verfahren, das er hierbei einschlug, war nicht nur ein an und für sich höchst folgenreiches, sondern es erklärt uns zugleich auch in überraschender Weise die Bedeutung jenes isolirten Bogens, der am oberen Ende von Ruffael's Schema die römischen Ziffern VIII und IX verbindet. Pythagoras erreichte nämlich die Ausfüllung der durch das weggelassene *h* gebliebenen Lücke dadurch, daß er die beiden Tetrachorde, statt sie, wie Terpander, mittelst eines beiden gemeinsamen Tones zu verknüpfen, vielmehr durch einen zwischen sie eingeschobenen Ganzton (von ihm diazeuktischer, d. h. Trennungston, genannt) gänzlich von einander schied, wobei sich zugleich das ehemalige Heptachord in ein Oktachord verwandeln mußte. Die auf diese Weise von ihm genommene Tonreihe war folgende:



Erst diese Tonleiter enthält eine ebensowohl auf den Grundton wie auf die Oktav bezogene Quarte und Quinte, d. h. eine vierfache vollkommene Consonanz in jener streng symmetrischen Gegenüberstellung, wie sie uns die anmuthvolle Figur Ruffael's zeigt. Terpander's Scala dagegen mangelt nicht nur die auf der Prim ruhende Quinte, sondern auch die auf die Octav zurückbezogene Quarte. Nach dem Terpander'schen System hätte somit Ruffael das uns vorliegende Schema gar nicht in derselben Weise, wie gesehen, aufzeichnen können, und zwar um so weniger, als auch die römische Ziffer IX dem Terpander direkt widersprochen hätte, denn diese bezeichnet eben jene wahin erwählte Quinte, die seiner Scala fehlt. Nicht also nur die Linien unseres

Schema's, sondern auch die darüber befindlichen römischen Ziffern weisen in entscheidender Weise auf das pythagoreische Tonsystem hin.

Kommen wir jedoch wieder auf die Erklärung des oberen mittleren Bogens in unserem Schema zurück.

In der pythagoreischen Tonleiter liegen, wie man sieht, die beiden Tetrachorde nebeneinander und der sie beim Zeichen  $\ast$  trennende Ganzton erweist sich demnach als ein zwischen die vierte und fünfte Stufe der Scala, oder — blicken wir auf Raffael's Schema — als ein zwischen dessen römische Ziffern VIII und IX eingeschobener, welche letztere Zahlen ja, wie wir wissen, den Griechen das Verhältniß der Quarte zur Quinte ausdrücken. Der über diesen Ziffern befindliche Bogen soll mithin besagen, daß hier die wichtige Stelle sei, hier der entscheidende Punkt liege, durch welchen Pythagoras sein Tonsystem von demjenigen Terpander's (trotz seiner principielle Anknüpfung an dasselbe) für immer geschieden habe.

Jenem Bogen wohnt indessen nicht nur eine unterscheidende und trennende, sondern weit mehr noch eine verbindende und zusammenschließende Kraft inne. Man kann übrigens auch sicher sein, daß Raffael, um einen bloßen Abstand zu markiren, sich nicht eines Symbols bedient haben würde, das in so ausdrücklicher Weise, wie der Bogen, das Verknüpfen von Zusammengehörigem ausdrückt. Daß es sich hier aber gerade in erster Linie um Zusammengehöriges handelt, lehrt uns ebensowohl ein Rückblick auf die oben aufgezählte pythagoreische Tonleiter mit ihrer lückenlos fortschreitenden Melodie und ihren in allen ihren tonalen Verhältnissen identischen Tetrachorden, als auch ein abermaliger Blick auf Raffael's durch die reinste Symmetrie der linken und rechten Seite sich auszeichnendes Schema. Eine solche Uebereinstimmung aller seiner Theile mangelte Terpander's System noch völlig, denn die beiden Hälften seiner Scala waren so ungleicher Art, daß sie sich weder ergänzten, noch anders als nur locker und äußerlich verbanden.

Der von Pythagoras eingeschobene Ganzton ist somit erst der eigentliche Durchbildner und Verschmelzer des ganzen griechischen Tonsystems. Und was finden wir nun, sowohl in Uebereinstimmung mit dieser Behauptung, als auch damit, daß es sich hier nur um des Pythagoras System handeln kann, als Ueberschrift der ganzen Musiktafel Raffael's? Nur das eine, aber gewissermaßen triumphirend über der Mitte des ganzen Schema's thronende Wort: *Epogolon* (*ΕΠΟΓΟΛΟΝ*), d. h. das griechische Wort für Ganzton, gleichsam als solle uns damit zugerufen werden, daß erst durch dieses Tones geniale Einschlebung das von Terpander noch unklar angestrebte System zu völliger Harmonie und Schönheit entwickelt worden sei.

Und nun erklärt sich auch erst der wahre innere Zusammenhang der beiden Hauptgestalten jener Gruppe, die in Raffael's Schule von Athen zur Linken vom Beschauer den Vordergrund füllt. Der auf ihrem äußersten rechten Flügel stehende Mann, der nicht schreibt, sondern mit der Hand auf eine Textstelle in einem Buche hinweist, das er mit etwas gebogenem Knie stützt, ist Terpander. Jenes Zurückweisen auf das Buch ist die denkbar bezeichnendste Geste dafür, daß es sich hier schon um etwas Abgeschlossenes handelt, es ist die Verfühlung der historischen Thatsache, daß Terpander's System bereits feststand und anerkannt war, als sein Nachfolger ein neues System vorzutragen begann. Dies wird noch deutlicher durch das Verhältniß unserer Figur zum Pythagoras. Dieser Letztere ist noch nicht fertig, weiß keineswegs, wie Terpander, auf ein schon vollendetes Werk hin, sondern ist im Gegentheil noch mit Schreiben beschäftigt. Raffael

wollte eben hierdurch darstellen, daß Pythagoras dem Terpander gegenüber der geschichtlich spätere Theoretiker gewesen, sowie daß das pythagoreische System nur eine Verbesserung und Ergänzung des Terpander'schen sei. Kann er uns dies unzweideutig sagen, als indem er den entscheidenden Ergänzungspunkt selber durch das Wort *Epogdoon* auf der Musiktafel hervorhebt? Ich wüßte wenigstens nicht, wie dies auf einem anderen Wege in gleicher Klarheit zur Anschauung zu bringen gewesen wäre. Und damit endlich der letzte Zweifel schwinde, bemerke man die etwas zur Seite geneigte vorgebeugte Haltung des Oberkörpers und den gespannten Blick, womit Terpander den Aufzeichnungen des Pythagoras folgt. Der Maler wollte uns hier das Interesse verfinnlichen, welches der Begründer einer Lehre selbstverständlich an dem Nachfolger nehmen muß, der, obwohl er auf des älteren Meisters Theorie fußt, dieselbe doch erst durchbildet und abschließt. Und wie fein ist der Zug im Bilde, der uns deutlich macht, daß ein bloßes Schema, wie wir es auf der Musiktafel erblicken, noch nicht dazu ausreicht, der Welt ein ganzes System zu vermitteln, sondern daß sein Erfinder dasselbe zu dem Ende erst erklären und commentiren müsse. Kann doch jeder an sich erfahren, daß der Entwurf eines neuen und umfassenden Gedankens mit wenigen Strichen und Andeutungen festzuhalten ist, die Schwierigkeiten dagegen erst mit besserer Ausführung und Mittheilung an die Welt beginnen. Gerade aber einer solchen Ausführung seines Entwurfs, mit deren Niederschrift Pythagoras beschäftigt ist, wendet sich die Aufmerksamkeit des Terpander zu, und zwar mit einem Ausdruck, als vergleiche er das von Jene niedergeschriebene Neue mit dem Alten, welches sein eigenes System bereits enthielt — ja, man könnte selbst glauben, daß unser Beobachter zuweilen auch der Musiktafel, welche der Knabe dem Pythagoras vorhält, einen Blick schenke, um sich zugleich auf dem Wege der Anschauung des neuen Systems deutlich bewußt zu werden.

Es muß fast wunderbar erscheinen, daß Niemand bisher auf eine so naheliegende und natürliche Erklärung dieses Theiles des Raffaelschen Bildes gekommen ist. Der Grund hiervon dürfte darin zu finden sein, daß man, wie fast immer bei solchen Gelegenheiten, die Dinge viel weiter suchte, als sie in Wahrheit liegen. Zwar tauchen bei einigen früheren Erklärern des Bildes die Namen Terpander und Pythagoras wohl gelegentlich schon einmal auf; jedoch immer nur als Conjectur und nirgends gerechtfertigt durch die Theorie oder eine begründete Beziehung beider Tonlehrer aufeinander. Am unbegreiflichsten jedoch ist es mir, wie sich gewisse Commentatoren dahin haben verirren können, den Terpander für den Boethius zu nehmen. Wie käme dieser Musiktheoretiker, der 455 bis 524 nach Christus lebte, mitten in die Schule von Athen? Auch der Vorwand: Boethius habe des Pythagoras Theorie auf die christliche Musiklehre übertragen, ist nicht stichhaltig, da Boethius nicht nur die pythagoreische, sondern ebenso sehr die Musiktheorien des Aristogenos und Ptolemäus in sein System zog, das er noch überdies durch eigene tiefgreifende Spekulation bereicherte und umbildete. Vor Allem spricht das entscheidende Wort *Epogdoon* gegen den Boethius und seine Beziehungen zu Pythagoras. Denn Boethius, der nach jenen Erklärern der Gruppe nur darum neben Pythagoras gestellt ist, weil er dessen Lehre auf die christliche Musik fortsetzt, spricht den eingeschobenen Ganzen, auf dem doch das ganze pythagoreische System beruht, dem Pythagoras geradezu ab und schreibt dessen Einschlebung ausdrücklich dem Lykaon von Samos zu!).

1) Boethius, De musica I, 20.

Es scheint mir hier der Ort zu sein, darauf hinzuweisen, wach ein reines künstlerisches und historisches Gefühl und welche hohe Objektivität Raffael darin bekundet, daß er, obwohl er in einer Zeit lebte, da die Sexte und Terz, diese von der griechischen Theorie so tiefmütterlich behandelten Intervalle, in der musikalischen Praxis längst in ihre Rechte eingesetzt waren, doch von diesen völlig absieht und ausschließlich die Quarte, Quinte und Oktave in seinem Schema berücksichtigt. Zwar war er in dieser Beziehung im Großen und Ganzen durch die Quellen, nach denen er arbeitete (namentlich den Marcellus Ficinus und Plutarch, *De musica*) gebunden, sowie annähernd wohl auch durch ein Paar schon von Andern vor ihm aufgezeichnete Schemata des pythagoreischen Tonsystems, unter denen besonders eines in der *Margarita philosophica* dem seinen sehr ähnelt. Hätte er sich jedoch so viele Freiheiten im Einzelnen erlauben wollen, wie manche seiner Zeitgenossen, so wäre ihm demungeachtet hinreichender Spielraum zu einer Anknüpfung des antiken an das christliche Musiksystem geblieben.

Ich mache ferner noch darauf aufmerksam, daß der Durchschneidungspunkt der beiden Diapentelinien, welche das Schema enthält, ebenfalls eine im Sinne des pythagoreischen Tonsystems in die Augen springende Bedeutung besitzt, indem dieser Kreuzungspunkt auf das Anschaulichste veranschaulicht, in welcher Weise die beiden Quintenintervalle des Systems aus dem unteren in das obere und aus dem oberen in das untere Tetrachorde übergreifen. Denn die Grenzen der beiden Tetrachorde selber sind in Raffael's Zeichnung durch die beiden Quartelinien umschrieben und reichen darin nicht über den sie trennenden Ganzton, der darum von der griechischen Theorie auch diazeutischer Ton genannt ward, hinaus.

Und nun zum Schluß noch eine Erklärung der Musikergruppe im Ganzen. Betrachten wir dieselbe in ihrer Totalität, so bemerken wir, daß sie sechs Personen umfasst: den stehenden Mann mit dem Buche, den Jüngling mit der Tafel, die dann folgende, sitzend schreibende Hauptfigur, den halb hinter dieser kauern den abschreibenden Alten, einen nicht griechisch kostümirt vorgeneigten Mann, der den zuletzt genannten drei Personen im Rücken steht, sowie endlich eine ruhig dahinschreitende idealschöne Jünglingsgestalt, welche die im Hintergrunde gebliebene Lücke zwischen dem Knaben mit der Tafel und dem stehenden Manne mit dem Buche ausfüllt.

Es ist mir kaum eine zweite Gruppe in einem Bilde bekannt, die, obwohl Mitglied eines größeren Ganzen, sich zugleich so vollkommen in sich selber abschließt und rundet. Bewegung, Geberden und Thätigkeit der drei vorderen Figuren dieser Gruppe stehen in der unmittelbarsten Wechselbeziehung, so daß hier geradezu eines aus dem anderen hervorgeht. Man beruft sich auf bereits Vorhandenes, man führt dies Gegebene weiter aus, man kopirt endlich das in gereifterer Form Ueberlieferte<sup>1)</sup>. Aber auch die beiden im Rücken dieser vier Personen befindlichen Gestalten zeigen sich mit der Gruppe als solcher

1) Es will mir, diesem so fest verettelten Zusammenhange gegenüber, nicht recht zulässig erscheinen, den Terpaner in einen Philosophen, etwa den Anaxagoras oder Parmenides, umzutauschen, der die Verbindung zwischen oben und unten im Bilde herzustellen habe. Denn die fragliche Figur lehrt der oberen Philosophengruppe nicht nur, wie Heraklit, den Rücken (bei dem dies durch sein jüngerliches Zurückneigen in sich selber motivirt ist), sondern wendet sich auch noch weit prägnanter und entschiedener als jener von ihr ab; und zwar dadurch, daß sie mit gespanntem Interesse und vorgebeugtem Oberleibe den Ausführungen des Pythagoras folgt. Hätte Raffael aber diese Figur oermittelnd zwischen die bei der Kunst anknüpfenden Weltweisen und die Philosophen auf dem Gipfel der Treppe hinstellen wollen, so würde er sie zweifellos mit beiden Gruppen in Beziehung gesetzt haben.

auf das Innigste verknüpft. Einmal schon durch ihre räumliche Nähe, dann durch ihre völlige Gleichgiltigkeit gegen alle übrigen Personen im Bilde, sowie endlich durch die besondere Stellung einer jeden derselben zu der Gruppe im Ganzen. Der herbeileidende Orientale drückt über die Schultern des Knaben und des Pythagoras hinweg in das Buch und folgt den Aufzeichnungen des Letzteren mit einer Geberde der Verehrung; der ideal-schöne Jüngling freilich, der die gesammte Gruppe im Hintergrunde überragt, scheint weder der in ihrer Mitte thronenden Hauptfigur, noch einer ihrer anderen Personen ein Interesse zu schenken. Zunächst jedoch gehört er ihr malerisch an, da er, wie schon gesagt, die zwischen Terpander und dem Knaben gebliebene Lücke ausfüllt, und wollten wir ihn nicht auch innerlich auf den Kreis beziehen, in den er äußerlich hineintritt, so würde er aus Raffael's Schule von Athen überhaupt herausfallen.

Wie erklären wir nun diese so verschiedenen Personen? Die Identität der beiden wichtigsten Gestalten mit Terpander und Pythagoras wies ich schon oben nach. Der Knabe oder Jüngling mit der Musiktafel scheint mir noch etwas mehr zu sein, als ein solcher nur äußerlich notwendiger Schildhalter, er hat mir vielmehr das Ansehen eines jugendlichen Schülers des Pythagoras und in unserem besonderen Falle daher offenbar eines Jünglings der berühmten Musikschule des Meisters. Hierfür möchte selbst der freudige Stolz sprechen, mit welchem der junge Pythagoreer, während er dem verehrten Lehrer willig den begehrten Dienst leistet, auf jenen herbeileidenden Ausländer das Haupt zurüdwendet, der, in vorgeneigter Stellung und die Hand in orientalischer Weise theuernd auf das Herz legend, der Niederschrift des Pythagoras seinen Antheil schenkt.

Wer ist nun aber jener im Schatten sitzende Alte auf dem linken Flügel unserer Gruppe, der, indem er Feder, Pergament und Tintenschäl auf seinem Schoße festhält, trotz dieser unbequemen Situation mit gespanntem Interesse den Aufzeichnungen des Pythagoras kopirend folgt? Ebenfowenig wie Terpander Boethius ist, ebenfowenig kann dieser Alte Boethius sein, denn Raffael war ein zu normal gebildeter und zu harmonisch zusammenfassender Geist, um hier von seinem Thema abzugehen oder aus dem Zusammenhang seiner Darstellung herauszufallen, wenn auch zugegeben werden soll, daß jene in ihrem dunkeln Winkel verborgen kauernde Gestalt, die dem größten griechischen Tonlehrer ablauscht, was späteren Zeiten überliefert werden soll, weit eher zu dem Irrthum hätte verfahren können, daß damit Boethius gemeint sei, als der in das offene Bild so weit vorgehobene, frei dastehende Terpander, der daher völlig den Männern beizuzählen ist, die in Raffael's Bild die Blüthe Griechenlands repräsentiren.

Meine Antwort nun auf die Frage nach der Bedeutung der in Rede stehenden, noch unaufgeklärten Figur geht dahin, daß ich sie für Aristogenos halte.

Die gesammte griechische Musikgeschichte theilt sich nach den drei Männern Terpander, Pythagoras und Aristogenos in drei Hauptabschnitte. Die älteste derselben, mit Terpander beginnend, reicht von 645 bis 584 vor Christus, d. h. bis zu Pythagoras' Geburt; die mittlere von Pythagoras bis auf Aristogenos, 340 v. Chr.; die jüngste endlich von Aristogenos bis zum Ausgang der griechischen Bildung. Diesem ihrem Alter gemäß stellt Raffael, der, stets beziehungsreich und sinnvoll, nichts in der Anordnung seiner Gruppen dem Zufall überläßt, die geistigen Führer jener drei Epochen nebeneinander. Am meisten zurück (ich meine am tiefsten in das Bild hineingehoben) finden wir Terpander, als den die ganze griechische Musik begründenden Meister; ihm reiht sich, schon etwas weiter auf den Beschauer zu, Pythagoras, als der Führer der mittleren Schule an; und dann

folgt, ganz im Vordergrund, weil er der späteste der drei maßgebenden Lehrer ist, Aristogenos. Zu der Zusammenstellung dieser drei Personen in so absichtlicher chronologischer Reihenfolge hat Raffael aber nicht nur dies ihr historisches Nacheinander bestimmt, oder der Umstand, daß sie in Folge ihrer hervorragenden Bedeutung allein die von unserem Maler auf sie gefallene Wahl verdienten, sondern gewiß ebenso sehr die bei allem Zusammenhang zugleich sich ergebende tief innerliche Verschiedenheit der drei Meister, die ja, wie alles sich Entgegenstehende und Ergänzende, zugleich neue Beziehungen zwischen ihnen sichtbar werden läßt. Denn ein ähnlicher Gegensatz, wie er zwischen Terpanther und Pythagoras vorhanden, von denen der eine hauptsächlich auf Sparta, der andere auf Unteritalien, sowie durch Plato auf Athen gewekt und dieser der Stifter, jener der Erweiterer der griechischen Musiktheorie gewesen, bestand auch zwischen Pythagoras und Aristogenos. Wenn sich die Pythagoreer in der Musik Kanoniker nannten und ihr System vornehmlich auf die Mathematik gründeten, so nannten sich die Anhänger des Aristogenos Harmoniker, um damit anzudeuten, daß sie ihr System auf den Wohlklang und auf die angenehmen und unangenehmen Wirkungen der Tonverbindungen auf das menschliche Gehör basierten. Wollte jedoch Aristogenos den Sinnen eine höhere Stellung in der Musik einräumen, als den Zahlen und Messungen, so mußte er vorher den Pythagoras und dessen System, das noch in voller Geltung stand, angreifen und Punkt für Punkt widerlegen. Ein Mann aber, der sich in einen derartigen absoluten Gegensatz zu Pythagoras setzte, konnte in einer Zeit, da die Neu-Platoniker in Italien in immer weiteren Kreisen Fuß faßten, unmöglich eine persona grata bei einer so hochidealistischen Natur wie Raffael sein, der in Pythagoras vor Allem den Vorgänger Plato's verehrte.

Und nun erst verstehen wir seine Auffassung des Aristogenos. Wir sehen diesen, hinter die rechte Schulter des Pythagoras geschmiegt, in einer doppelten Thätigkeit. Einerseits kopirt er in heimlicher Verstecktheit das, was sein Nachbar niederschreibt (also gewissermaßen wie Jemand, der einen Anderen aus dem Hinterhalte her belauscht, um ihn später desto sicherer und schlagender widerlegen zu können), andererseits zeigt der gespannt aufmerksame Ausdruck der Rippen des zwar geistvollen, aber doch eine fast unzufriedene kritische Stimmung ausdrückenden Kopfes unseres Alten, daß er bereits scharf prüft und gleichsam schon kundgibt, was ihm, indem er abschreibt, hinsichtlich des geistigen Gehaltes seiner Kopie zweifelhaft erscheint oder Bedenken erregt. Auch Vasari ist diese Doppelthätigkeit im Thun des Alten bereits aufgefallen, denn er sagt von ihm, derselbe scheine nicht nur zu kopiren, sondern dem, was seine Feder aufzeichnet, zugleich „mit Kopf und Sinnbuden“ zu folgen. Dies kann vernünftiger Weise doch nur heißen: er scheine sich murmelnd zu wiederholen und zum Bewußtsein zu bringen, was er niedergeschrieben, und seine Zustimmung hierzu oder seine Verneinung des ihm in dieser Weise objektiv gewordenen Inhaltes durch Nicken oder Schütteln des Kopfes kundzugeben. Raffael aber bleibt dem Pythagoras treu. Er läßt ihn, im Tageslichte sitzend, als das Centrum der Musikergruppe wirken und zugleich als den Mann, der offen und großmütig aller Welt Einbid in das von ihm gefundene Neue gewährt, während der Zweifler und Kritiker in die Ecke verbannt und in den Schatten gesetzt ist, um anzudeuten, daß es ihm nicht gelungen, das von seinem großen Vorgänger ausgegangene Licht durch eigenen Dünkel zu verdunkeln.

Die nächste zu erklärende Figur ist der Mann orientalischen Gepräges und in orien-



talischem Kostüm im Rücken der drei Haupttonlehrer Griechenlands. Wäre der in Aegypten zu Pelusium geborene Ptolemäus nicht eine viel zu gewaltige und umfassende Natur, um eine sekundäre Stellung in irgendeiner Gruppe zu erhalten, und stünde derselbe nicht überdies vorne rechter Hand im Bilde unter den Naturforschern, wo wir ihn als den großen Geographen erblicken, der die Erdkugel in der Hand trägt, so würde ich sagen, jener mit so warmem Antheil dem Pythagoras über die Schulter blickende Mann sei Ptolemäus, weil dieser, der zugleich auch Musiker war, des Pythagoras Tonsystem gegen die Angriffe des Aristogenos verteidigte und demselben wieder volle Gerechtigkeit widerfahren ließ; besonders auch dadurch, daß er das Beste aus des älteren Tonlehrers System mit den Neuerungen des Aristogenos zu verschmelzen suchte. Nun ist es ja aber bekannt, daß Pythagoras nicht nur beim Ptolemäus, sondern bei den Alexandrinern überhaupt in hohem Ansehen stand, und so dürfen wir uns unter jenem Orientalen einen seiner Anhänger in Aegypten vorstellen, der, in ähnlichem Sinne wie Ptolemäus, der Tonlehre des Pythagoras seine bewundernde Anerkennung zollt.

Wer ist nun aber jener idealschöne Jüngling im Hintergrunde, der, obwohl an den Geistesbezügen und Vorgängen in der Gruppe selber keinen unmittelbaren Antheil nehmend, derselben doch so deutlich angehört? Marcilius Ficinus bezeichnel sein Wesen mit den Worten: *harmonica compositio animi*, und in der That, wir haben hier den durch die Wirkung der Töne harmonisch gestimmten und für das Schöne empfänglich gewordenen Menschen vor uns, der daher selber auch Schönheit ausstrahlen muß. Eine solche Persönlichkeit nun, die eine im Sinne des Aristoteles reinigende und im Geiste des Plato ver sittlichende und verklärende Wirkung der Tonkunst auf ihr Gemüth und auf ihr Empfinden, Denken und Wollen erfahren hat, ist gerade der Typus, welchen die Griechen durch eine musikalische Erziehung heranbilden zu können glaubten, da sie die Musik als die große Bildnerin aller Wesen und Dinge betrachteten und derselben, in ihrer dreifachen Offenbarung: als *musica saltatoria*, *musica harmonica* und *musica metrica*, die weitreichendsten Einflüsse auf Körper und Seele zuschrieben. So stellt uns denn jene an Raffael selber mahnende Gestalt einen Jüngling dar, der unbekümmert um die verschiedenen Systeme der Tonlehrer, sich an den daraus gewonnenen Resultaten erquickt; sie zeigt uns den durch die Eintracht süßer Töne mit sich und der Welt in Einklang gesetzten Menschen, den nichts Unlauteres, Unschönes oder Widerwärtiges mehr anzusehen vermag.

Da hiermit unsere Gruppe in allen ihren Gliedern annähernd erklärt ist, so dürfte eine abermalige Deutung der Tafel aus dem Musikalischen in's Mathematische oder Kabbalistische nunmehr, da sich herausgestellt, daß sie unzweifelhaft des Pythagoras Tonsystem enthält, nur noch in gewaltsamer Weise wieder versucht und durchgeführt werden können. Dasselbe gilt aber auch von den verschiedenen Gestalten dieser Gruppe, welche außer jeder Beziehung zur Musik zu denken künftig ebenfalls nicht mehr möglich sein dürfte. Oder commentirt Pythagoras etwa die ihm gegenüber befindliche Tafel nicht? Denkt er gar nicht an dieselbe, obwohl sie ihm von dem Knaben doch nur darum so direkt vor die Augen hingestellt wird, damit er sie, schreibend und erklärend, jeden Moment über sein Buch hinaus bequem zu überblicken vermag? Ich glaube, eine natürliche Anschauung der Dinge und der gesunde Menschenverstand geben auf solche Fragen sofort die einzige ungefuchte Antwort, die darin besteht, daß Pythagoras hier als Erklärer seines Systems dargestellt sei. Wäre dem nicht so, so würden Knabe und Tafel

nicht nur überflüssig, sondern sinnlos erscheinen. Wenn aber Pythagoras hier als Erläuterer des seinen Augen gegenüber aufgestellten Schema's gedacht ist, so würde es mehr als gezwungen sein, jene Männer und Jünglinge, die sich voll Interesse um ihn drängen, anders, als ebenfalls aus einer ihnen nach irgend einer Seite hin innewohnenden Beziehung zur Tonkunst zu erklären.

Doch ich glaube, hier angelangt, schon die Stimmen derer zu vernehmen, die der Meinung sein dürften, daß meine Auffassung mehr den Tonkünstler als den Kunsthistoriker verrathe, da es schlecht zu der Idee des ganzen Bildes stimme, in welchem es sich um die Verherrlichung der höchsten Geisteskultur Griechenlands, sowie namentlich der griechischen Philosophie handele, eine so wichtige Gruppe, wie die links im Vordergrund befindliche, nur aus Musikern bestehen zu lassen.

Als Entgegnung hierauf diene Folgendes. In der zur Linken befindlichen der beiden großen Nischen, in welchen, erhoben über die ganze Versammlung, Göttergestalten stehen, bemerkten wir Phoebus Apollon, den Führer der Musen, unter denen bekanntlich nicht weniger als drei: Euterpe, Polyhymnia und Terpsichore, der Musik eng verknüpft sind. Um den Gott jedoch noch unmittelbarer als Schöpfer und Vorbild der Sänger zu kennzeichnen, gab ihm Raffael eine zehnsaitige Lyra in den Arm. Aber auch hiermit schien ihm noch nicht hinreichend die Beziehung des Musagetes auf die Musik symbolisirt. Aus diesem Grunde erblickten wir unter der Nische des Götterlandbildes zwei Reliefs, die uns die beiden für griechische Begriffe wichtigsten und veredlichendsten Wirkungen der Musik darstellen. Diese bestanden den Alten darin, daß die Kunst der Töne ebensowohl wolüstige, räuberische Begierden zu zähmen, als die bloße rohe Kraft zu bändigen, zu mäßigen und dem Guten dienstbar zu machen vermöge. Und was sagen uns die Reliefs? In dem oberen erblickten wir wildkämpfende, einander mordende Männergestalten, von denen eine einen wuchtigen Stein über dem Haupte schwingt, in dem unteren einen von lästerner Begierde erfaßten Flügeltott, der eine vor ihm stehende Nymphe verfolgt und trotz ihres Widerstrebens an sich reißt. Ueber beiden Darstellungen aber thront in erhabener Ruhe der lichte, die Leier umfassende Gott, der mit den beschwichtigenden Klängen seiner Saiten die dunkle ungezügelte Naturkraft und ihre Ausdrüche reinigt und verklärt, indem er Wutlust in edle Tapferkeit, rasende Begierde in die dem Schönen zugewandte Liebe wandelt. Denn die Musik negirt den Griechen nicht etwa nur das Rohe und Unstittliche, sondern sie preisen auch ihre positiven Wirkungen, die sie vornehmlich darin erkennen, daß sie den Mann zur Hingabe seines Lebens für das Vaterland und zu einer reinen Freude am Schönen entflamme.

Sollte es endlich — nachdem ich die rein musikalischen Beziehungen der Reliefs auf die Bildsäule des Apollon dargethan — noch eines weiteren Zeugnisses dafür bedürfen, daß Raffael eine Deutung derselben nur in dem von mir gegebenen Sinne zuläßt, so verweise ich nochmals auf den Marsilius Ficinus. So wenig wir auch die Quellen, nach denen Raffael arbeitete, überall aufzuweisen vermögen und wie häufig er sich in einzelnen Fällen auch mit solchen darunter in Widerspruch setzt, die uns im Uebrigen ungewisselhaft erscheinen, so muß doch angenommen werden, daß dem Meister (gleichviel ob direkt oder indirekt, d. h. gleichviel ob er selbst Einsicht genommen oder der Cardinal Bembo und andere seiner gelehrten Freunde die Vermittler machten) ein Autor wie Marsilius, als eine der wichtigsten Quellen damaliger Zeit, bekannt gewesen sei. Marsilius aber enthält zwei Stellen, die ganz ausdrücklich jener rohen Kräfte und wilden

Begierden gedenken, deren Verfinndblichung Raffael in den beiden Reliefs unternahm und als deren Vändigerin der obengenannte Autor ebenfalls die Tonkunst der Griechen anführt<sup>1)</sup>. Und nun wird man wohl endlich überzeugt sein, daß der große Urbinat auch der Musik auf dieser Seite seines Bildes einen hervorragenden Platz hat einzäumen wollen.

Alein ich vergesse hier, welche Begriffe noch in manchen Bildungssphären (und zwar selbst unter solchen Männern, die in ihrem eigenen Fache auf der Höhe gründlichen Wissens stehen) über die Bedeutung der Musik überhaupt und insbesondere wieder über die Stellung der Musiker in Griechenland walten. Für diese wird der Gedanke, daß Raffael einer „Musikergruppe“ eine so glänzende Stellung in seinem Bilde habe geben wollen, immer noch unannehmbar sein. Es wird daher nöthig sein, hier schließlich noch ein Paar Worte dem schon Gesagten hinzuzufügen, die geeignet sind, Mißverständnissen vorzubeugen.

Gerade die Alten können uns Moderner lehren, wie wir eigentlich über Musik denken sollten. Ich berührte bereits die umfassende Bedeutung, die die Griechen der Musik beimaßen, eine Bedeutung, die so weit ging, daß Aristoteles das ganze 8. Buch seiner Politik nur von dem Verhältniß der Musik zum Staate handeln und Plato derselben in seiner Republik die denkbar höchste Würdigung angedeihen läßt. Da nun Aristoteles und Plato die Mitte von Raffael's Schule von Athen in dominirender Stellung dehaupten, so würde — schon um jener beiden Männer Anschauungen von der Tonkunst willen — unsere im Vorbergrunde des Bildes befindliche Musikergruppe nicht der direktesten Beziehung zu den beiden großen Philosophen ermangeln. Aber eine solche Beziehung zeigt sich noch in anderer Weise. Die Musik galt bekanntlich den Griechen als das von den Göttern selbst ihnen verliehene Maß aller Dinge, weshalb auch das Maßhalten im Thun und Genießen und die Vändigung der Leidenschaften an sie geknüpft waren. Als Musik galt ihnen darum nicht nur Gesang und Saitenspiel, sie kannten auch eine von Tönen hervorgerufene Musik der Seele, einen von ihr stammenden Gleichmuth in Glück und Unglück, eine Musik der Bewegung, der Mimik, der Rhythmen und der Sprache. Mit der Musik standen außerdem die Philosophie, die Mantik (divinatio), die Gesetze der Symmetrie, die Mathematik und die Astronomie in enger Verbindung. Daher beruhte ihnen selbst das Weltall und die Schwingung der Bewegungen der Himmelskörper (die pythagoreische Sphärenharmonie), sowie vor Allem eine vollkommene Durchbildung philosophischer Weltanschauung auf den Gesetzen der musikalischen Harmonie. Der zuletzt angeführte Gesichtspunkt würde es schon allein rechtfertigen, daß Raffael seine Musiker unter die Philosophen bringt; es kommt aber noch hinzu, daß Pythagoras, Terpander und Aristogenos nicht nur Musiker oder etwa gar Sänger und Saitenspieler waren, sondern tief sinnige Theoretiker, sowie auch mehr oder weniger Dichter, Mathematiker und — was hier am schwersten in's Gewicht fällt — Philosophen. Wer einwenden wollte, daß Raffael, im Hinblick hierauf, dann wohl auch weniger die Musiker, als die Denker Pythagoras, Terpander und Aristogenos in sein Bild zu stellen beabsichtigt haben dürfte, in welchem Falle sie sich einfach nur unter ihres Gleichen befänden, den verweisen wir

1) Marcilius Ficinus im Comment. De republica, p. 1404. Plato Phoebeus humani generis medicina, p. 1400 ff. (Musik als Mittel gegen libidinos und rapinus). — Man vergleiche hiermit die bekannte Erzählung, daß Pythagoras (und dieser ist in Raffael's Bild ja der Mittelpunkt seiner Musikergruppe) die Muth eines jungen Menschen, der das Quas seiner Geliebten aus Eifersucht ansahen wollte, durch Musik besänftigte.

abermals auf die Musiktafel, sowie auf den sie erklärenden Pythagoras, die zusammen ja den Mittelpunkt des Interesses der ganzen Gruppe bilden; wir verweisen ihn überdies darauf, daß die drei Genannten auch als Philosophen ihr System auf Musik gründeten. Selbst also wenn Raffael diese Männer nur als die Gesetzgebenden Tonlehrer ihres Volkes aufgefaßt hätte, würde ihre Darstellung in der Schule von Athen nicht bloß zulässig, sondern geradezu geboten erscheinen. Hierzu kommt nun noch, daß man die Tonlehrer in Griechenland als die Führer und Erzieher der Jugend wie die Musik als die große Menschenbildnerin und Ordnerin der Welt ansah. Ihre Wirkungen in dieser Beziehung wurden so hoch veranschlagt, daß Plato (Republ. IV) behauptet, die Einführung einer neuen Tonart vermöge einen ganzen Staat in Gefahr zu bringen, denn nirgends verändere man die Tonarten, ohne daß die wichtigsten Gesetze im Staate mit verändert würden. Aristoteles (Polit. VIII) endlich empfiehlt bei der Erziehung der Jugend vornehmlich die dorische Tonart, weil aus ihr etwische Melodien hervorgehen und weil sie am meisten den Charakter der Ruhe und sittlichen Würde besitzt. Männer aber, die gleich Terpander, Pythagoras und Aristogenos die Gesetze einer Kunst feststellten, die man solcher Einflüsse auf das allgemeine Wohl für fähig hielt, verdienen sicherlich einen hervorragenden Platz in einer Schule von Athen. Wollte man sich an die den drei genannten Tonlehrern von mir im Bilde zugesprochene Altersfolge stoßen, die allerdings einen chronologischen Fortgang von oben nach unten voraussetzt, während doch Raffael eine, auch durch die Treppe veranschaulichte Altersfolge von unten nach oben scheit haben darstellen zu wollen, die sich namentlich in der Mitte durchgeführt erweist, da wir hier ein Emporgehen von Heraklit, als dem Philosophen einer älteren Zeit, zu Plato und Aristoteles erblicken, so sind auch solche Bedenken leicht zu zerstreuen. Niemand wird voraussetzen, daß Raffael nach einer Schablone oder als Doktrinär gearbeitet habe, sondern man darf eher annehmen, daß er sich überall, wo es ihm paßte, die künstlerische Freiheit vorbehielt, nach Gutdünken zu verfahren, daher auch einmal in der Altersfolge die umgekehrte Richtung einzuschlagen. Dies geschieht selbst schon auf den Stufen, denn der auf diese hingelagerte Diogenes ist jünger als der obenstehende Plato. In einer solchen Meinung bestärkt mich aber ferner die zu der Gruppe der Naturforscher gehörende Gestalt des Ptolemäus. Der große Ägypter steht, obwohl später wie Aristoteles geboren, am Fuße der Treppe. Warum aber sollte, was auf dem rechten Flügel des Bildes möglich war, sich der Meister nicht auch auf dem linken Flügel gestattet haben?

So fügt sich denn alles zum harmonischen Ganzen. Wie der Gott der Musen in unserem Bilde auf die musischen Künstler hindeutet, die sich als eine Gruppe von Dichtern und als eine Gruppe von Musikern zu seinen Füßen ordnen, so bezeugt die auf dem entgegengesetzten Flügel des Gemäldes befindliche Statue der Pallas Athene die Anwesenheit der Mathematiker, Astronomen, Geographen und der sich ihnen anschließenden Architekten und bildenden Künstler. Erhaben aber über diese wie über jede erblicken wir die Philosophen, als die Vermittler zwischen den Gegensätzen und geführt von den berühmtesten Vertretern der zwei von Alters her einander ergänzenden Geistesrichtungen, von Plato und Aristoteles, die uns durch ihren zweifach verschiedenen Hinweis — hier auf das, was über uns, dort auf das, was unter uns ist — veranschaulichen, daß nicht die eine oder die andere Weltanschauung, sondern beide in ihrer Verschmelzung erst den Geist der Menschheit in seiner Totalität bedeuten.

## Das Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung.

Mit Illustrationen

Allgemeine Uebersicht. — Englands Porzellane und Fayencen.



inmal noch ist es der französischen Staatskunst und dem immer noch glänzenden Prestige des französischen Namens im Verein mit den lockenden Reizen, welche die unvergleichliche Seinestadt bietet, gelungen, die Völker des Erdballs zu einem Neuzugang auf dem Marsfelde zu vereinigen. Wenn nicht alle Anzeichen trügen, zum letzten Male! Die trüben Erfahrungen, welche man im Jahre 1873 in Wien gemacht hat und die in ihren materiellen Folgen noch heute nicht verwunden sind, haben sich in Paris in einem noch größeren Maasstabe wiederholt. Trotzdem man auf allen überflüssigen Schmuck, auf alle die fremdblichen Annehmlichkeiten, welche die Wiener Weltausstellung vor allen ihres Gleichen auszeichneten, verzichtet hatte und trotz eines beispiellosen Fremdenzuzusses auf der anderen Seite schließt auch die Pariser Weltausstellung mit einem Deficit ab. In dessen würde die Frage der Rentabilität bei einem Unternehmen, welches die Fortschritte der civilisirten Menschheit innerhalb eines bestimmten Zeitraums in einem leicht zu überschauenden Gesamtbilde wiederpiegeln soll, eine nebensächliche sein, wenn sich der ideale Nutzen einer Weltausstellung überhaupt unzweifelhaft nachweisen ließe und insbesondere einer solchen, die kaum ein Lustum nach der letztvorangegangenen in Scene gesetzt worden ist. Denn die Weltausstellung von Philadelphia kann als solche nach ihren Resultaten nicht in Betracht kommen.

Freilich haben die Franzosen nach Kräften das Ihrige gethan und ihre guten Freunde, die Engländer, haben ihnen redlich darin beigestanden, die Wiener Weltausstellung zu ignoriren, schon indem sie die Zeit von 1867—1877 als die Epoche fixirten, aus welcher die einzuwendenden Kunstwerke herrühren durften. Die letzten vier Jahre sind weder für die Kunst noch für die Kunstindustrie in Europa sehr ersprießlich gewesen. Der große Aufschwung, den die französische Historienmalerei nach amtlichen Versicherungen während dieses Zeitraums genommen haben soll, erweist sich bei schärferem Zusehen als eitel Schall und Rauch. Das riesige Aufgebot großer Historienbilder vermag uns über die Thatfache nicht hinwegzutäuschen, daß die französische Malerei ihre genialsten Vertreter durch den Tod verloren hat und daß sich unter dem jüngeren Nachwuchs viel Talente befinden, aber kein Genie, das sich zum Träger einer neuen künstlerischen Bewegung qualificirt. Auch die besten Leistungen der englischen Kunst, die übrigens niemals einen großen Stil gefunden hat, fallen nicht in die letztverfloffenen vier Jahre. Wenn uns trotz-

dem die englische Kunst als eine völlig neue Erscheinung entgegentrat, so ist das nicht ihrer neuesten Produktion zu danken, sondern nur dem Umfande, daß noch niemals, weder 1873 in Wien, noch in den Londoner Jahresausstellungen, eine so auserlesene Zahl oon Gemälden, die meist dem Prioadesige entstammten, beisammen war. Keine zweite Ausstellung auf dem Marsfelde ist mit solchem Raffinement zusammengestellt und arrangirt, wie die englische. Indem der Prinz von Wales an die Spitze der englischen Ausstellungs-kommission trat, gab er damit seinen Sympathieen für Frankreich einen demonstrativen Ausdruck. Frankreich beilte sich, denselben dadurch zu erwidern, daß es England die vornehmsten Plätze des Ausstellungsgebäudes auf dem Marsfelde, die ganze rechte Hälfte der Ehrengalerie und überdies so viel Platz einräumte, wie die übrigen Nationen insgesamt einnehmen. England hat sich diesen Vortheil zu Ruße gemacht, und eine Ausstellung zu Stande gebracht, die von langer Hand und mit der größten Sorgfalt, selbst mit strenger Kritik vorbereitet, die französische in den Schatten stellte. Durch diese Ausstellung hat England zum ersten Male in einem imponirenden Gesamtbilde die gewaltigen Fortschritte gezeigt, die keine Industrie in dem letzten Jahrzehnt gemacht. Wir stehen mit Staunen ein riesiges Stück Arbeit, das sich so ziemlich im Stillen vollzogen — denn Englands Kunstindustrie hat um ihrer hohen Preise willen bislang noch keine dominirende Stellung auf dem Weltmarkt gewonnen, — wir stehen einer Industrie gegenüber, die alles umfaßt, was andere Nationen erfunden oder was sie Originelles gehabt. Auf zwei wichtigen Gebieten, auf dem der Glasindustrie und der Keramik, hat England die französische Industrie geschlagen, auf vielen anderen Gebieten ist England ihr ebenbürtig geworden oder in gefährliche Nähe gerückt. Mit einem Worte: die bisherige Alleinherrschaft der französischen Kunstindustrie ist gedrochen. Das ist das wichtigste Ergebniß der Pariser Weltausstellung, ein Ergebniß, welches die Franzosen selbst, die auf ihren Vordeeren ausruhen zu können glaubten, am wenigsten vermutet haben.

Mit den Ausstellungsbauten, insbesondere mit dem vielerufenen Trocadero-palast, haben sie ein entschledenes Fiasco gemacht. Das äußerste Arrangement der Ausstellung war, soweit es den Franzosen zur Last fiel, mit einer getragenen beleidigenden Konchalance getroffen worden. Wasser und frisches Grün, die ersten Lebensdingungen für den Wanderer in der Wüste des Marsfeldes und des Trocadero's, fehlten so gut wie ganz, und in der dekorativen Ausstattung ihrer eigenen Abtheilungen sind die geschicktesten Komödianten der Welt selbst von den verachteten Deutschen und von diesen am meisten geschlagen worden.

Wenn der Löwenantheil an dem ersten Siege über Frankreichs Industrie England gebührt, so darf in zweiter Linie Oesterreich den Ruhm beanspruchen, Frankreich in verschiedenen Zweigen des Kunstgewerbes überflügelt zu haben. Das Urtheil über den soliden, weil auf rationaler Basis begründeten Aufschwung, den Oesterreichs Kunstindustrie seit der Wiener Weltausstellung genommen, würde noch günstiger ausfallen, wenn das Bild, welches uns die österreichische Abtheilung entrollt, ein vielseitigeres und umfassenderes gewesen wäre. Einige wichtige Zweige der österreichischen Industrie, z. B. die Möbel-fabrikation, waren schwach vertreten, und auch sonst war die Beteiligung keine allzu rege. Endlich that das unorthodoxe Arrangement der österreichischen Ausstellung und der Mangel an Licht ihrer Gesamtwirkung erheblichen Abbruch. Aber trotzdem ließ sich deutlich erkennen, daß der bildende und oerbedende Einfluß des österreichischen Kunstums und das präcise Zusammenwirken der Fachschulen überall die erfreulichsten Resultate ge-

zeitigt haben. Sie zeigten sich auf der Ausstellung besonders in der Lederwaaren-, Spitzen- und Glasindustrie und in den Drechslerarbeiten.

Die Kunst Oesterreich-Ungarns konnte naturgemäß kein so harmonisches Bild erfüllen. Sie war dagegen desto vielseitiger und reicher an verschiedenartigen künstlerischen



Thonvase von Kinton & Co. in Stoke upon Trent.

Étant éblouie en or et éblouie en argent, pâte-à-éblouir, Matière de la terre.

Individualitäten als die jedes anderen Landes. Von dem heimischen Stamm, der immer noch fest in der Wiener Akademie wurzelt, haben sich Ausläufer in alle Welt verzweigt. Keine zweite Künstlerschaft hat eine so starke Aneignungsfähigkeit für die Eigenarten und den künstlerischen Stil fremder Nationen an den Tag gelegt. Trotzdem ist aber die Kunst Oesterreich-Ungarns ebenso reich an originalen Talenten, an *self-made men*, die ihre Kraft aus dem nationalen Boden gezogen haben. Neben Männern, die aus den Schulen

von Brüssel und Antwerpen, München und Düsseldorf hervorgegangen sind oder die den Einfluß der französischen Kunstweise erfahren haben, begegnen wir Originalen, um nur zwei zu erwähnen, wie Matejko und o. Angell.

Daß Oesterreich nach den reichen Erfahrungen der Wiener Weltausstellung und nach den systematischen Anstrengungen, welche unter der Regide des Staates und unter Führung zahlreicher, theoretisch und praktisch thätiger Lehrer auf die Pflege des Kunstgewerbes gerichtet waren, einen merklichen Aufschwung nehmen würde, war vorauszusetzen. Völlig überraschend und unerwartet kamen hingegen die eminenten Fortschritte, welche die japanische Industrie über Wien hinaus gemacht hat. Es ließen sich 1873 und später gewichtige Stimmen vernehmen, welche der japanischen Industrie aus ihrer Verührung mit der europäischen Unheil weissagten, welche bereits gewisse Anzeichen des Verfalls erkennen wollten. Diese Stimmen sind durch die japanische Ausstellung auf dem Marsfelde, welche die Wiener ganz und gar in den Schatten stellte, glänzend widerlegt worden. Die Wiener Ausstellung wurde der Initiative und dem Zusammenwirken von Privatindustriellen verdankt; an die Spitze der Pariser hat sich die japanische Staatsregierung gestellt, welche nicht bloß die Mittel dazu hergab, sondern auch für eine ebenso glänzende wie systematische Repräsentation ihres Kunstgewerbes sorgte. Aus diesen Gründen läßt sich nun freilich nicht entscheiden, ob die japanische Industrie innerhalb eines Zeitraums von vier Jahren solche Fortschritte gemacht hat, wie sie uns namentlich in der Bronze-technik entgegentreten, oder ob nur der erhöhte Glanz und das bei der Auswahl des Besten beobachtete Raffinement den Gesamteindruck so bedeutend über das frühere Niveau erheben. An der Thatsache aber, daß die japanische Industrie ihre Originalität noch wie vor bewahrt hat und, unbeirrt von europäischen Einflüssen, nach den alten Prinzipien weiterarbeitet, läßt sich jedenfalls nicht rütteln.

Bei der Abnoemität ihrer Preise wird die englische Kunstindustrie in praxi der französischen vor der Hand nicht so gefährlich werden wie die belgische, die fast schon auf allen Gebieten erfolgreich mit ihr rivalisirt. Besondere originale Säge vermiffen wir freilich in ihr. Sie ist völlig aus der französischen erwachsen, aber sie hat sich ziemlich frei gehalten von den Bizarrerien und den crassen Ausschreitungen, die uns auf Schritt und Tritt in den französischen Galerien verlesen. Ein ungemein vortheilhaftes Arrangement, das zum Theil auf dem Prinzip der Placirung des Gleichartigen in geschlossene, einheitlich decorirte Zimmern beruht, hat auch viel dazu beigetragen, die belgische Ausstellung in ein vortheilhafteres Licht zu setzen als die französische. Viel unabhängiger als die Industrie ist die belgische Kunst. Sie ist freilich längst von der dominirenden Höhe herabgefallen, die sie in den vierziger Jahren unseres Jahrhunderts eingenommen. Wauters und die beiden de Briend sind kaum schwache Echo's von Gallait, de Vieuse und Leys. Aber sie stehen doch im bewußten Gegensatz zur modernen französischen Schule auf dem Boden der heimischen Tradition, ebenso wie Belgiens beste Genremaler Willems und Madou. Stevens, der diesen beiden freilich noch überlegen ist, ist so spezifisch pariserisch, daß er kaum noch zur belgischen Kunst zu rechnen ist. In Verlat besitzt dieselbe ihr originellstes Talent, das sich erst jetzt zu seiner vollen Mäthe entfaltet hat.

Während die italienische Malerei mit wenigen Ausnahmen unter dem jacobinirenden Banne Frankreichs steht, folgt die Plastik und die Kunstindustrie, die kaum von einander zu trennen sind, nach wie vor einem nationalen Zuge. Auf dem Gebiete des Schmucks und der Decoration jeglicher Art dominirt die italienische Kunstindustrie wie früher. Einen



Anlauf, höhere Zweige zu kultiviren, die über das Gebiet der Luituicallerie hinauswachsen, hat sie nicht genommen. Salviati's Glas- und die römischen Marmormosaiken haben schon in Wien ihre verdiente Würdigung erfahren.

Die übrigen Länder Europas spielen sowohl auf dem Gebiete der Kunst als auf dem der Kunstindustrie eine untergeordnete Rolle. Einige von ihnen, wie Dänemark, Rußland und die Schweiz, treten zwar mit gewissen Spezialitäten auf den Weltmarkt, die zum Theil aus nationalen Industrien hervorgegangen oder auf Naturproducte gegründet sind; aber die Ausbildungsfähigkeit dieser Spezialitäten ist meist eine begrenzte. Viele haben ihre Höhe längst erreicht, viele sogar bereits überschritten. Was insbesondere Rußland anbetrifft, so ist für die Beurtheilung seiner Ausstellung der Krieg in Anschlag zu bringen, der viele Industrielle, besonders die nationalrussischen, fern gehalten hat. Die in Rußland anhängigen Deutschen waren so stark vertreten, daß sie fast die Majorität der Aussteller bildeten.

Die deutsche Industrie hat sich bekanntlich an der Weltausstellung nicht betheiligt. Seit dem Unfentusse aus Philadelphia, der gerade dort um so weniger berechtigt war, als die dortige deutsche Ausstellung unter den obwaltenden Verhältnissen ein ganz falsches Bild von dem Stande des deutschen Kunstgewerbes gab, ist sie zum Nischenbrüdel unter den Industrien Europa's herabgesunken. Schon aus Wien war sie nicht mit sonderlichen Ehren heimgekehrt. Obwohl von Seiten der kunstgewerblichen Vereine und einzelner Staatsregierungen seither die leblichsten Anstrengungen gemacht worden sind, wagen wir nicht zu behaupten, daß das Urtheil, das man in Paris bei einer erfolgten Theilnehmung über die deutsche Industrie gefällt hätte, günstiger ausgefallen sein würde. Es giebt ja immer noch einige Zweige, deren Kultur in Deutschland so hoch steht, daß kein anderes Land ihm gleichkommt; aber diese Zweige — es sind vornehmlich die Leinen- und Eisenindustrie, der Del- und Buchdruck — gehören nicht in das Gebiet der Kunstindustrie, die uns hier allein beschäftigt. Die politischen Sorgen, welche die Centralregierung des deutschen Reiches bisher in Anspruch nahmen, sind jetzt schwerer als je zuvor geworden, und es wird aller Voraussicht nach noch eine geraume Zeit dauern, bis die preussische Staatsregierung eine so großartige Förderung der kunstgewerblichen Interessen in ihr Programm aufnehmen wird, wie sie Oesterreich in dem letzten Jahrzehnt gesehen. Die deutsche Kunst, deren Theilnehmung noch in letzter Stunde unter den schwierigsten Verhältnissen ermöglicht wurde, hat ihre Mission mit Ehren vollendet. Es dot sich dabei noch Gelegenheit zu zeigen, daß die Deutschen wenigstens auf einem Gebiete, auf dem des dekorativen Geschmacks, alte Scharren ausgeweht. Die Decoration des deutschen Salons, die sich an die auf der letzten Münchener Kunstgewerbeausstellung gemachten Erfahrungen anschloß, war die glänzendste und feilvollste, welche man auf dem weiten Marksfelde zu sehen bekam.

Der Orient, der in Wien eine so hervorragende Rolle gespielt, ist in Paris ganz in den Hintergrund getreten. Mit dem Niedergang der politischen Macht gehen auch die nationalen Kulturen ihrem Untergange entgegen. Was uns in den Bagaren und Pavillons auf dem Trocadero geboten wurde, war fast ausnahmslos gewöhnliche Duzendwaare, deren orientalische Provenienz obeneln recht zweifelhaft war. Der Trüdel, der dort zum Verkauf auslag, mochte zum größten Theile aus der Rue du Temple und ihrer Umgebung stammen. In der Galerie du travail, wo die kleinen Industrien ihre Sipe aufgeschlagen hatten, wurden emsig die niedlichen Säckelchen demalt, emailirt und ver-

golbet, die später auf dem Trocadero von Marokkanern und Tunesen in ihrer Nationaltracht feilgeboten wurden.

Von der bedeutenden Rolle, die Japan in Paris gespielt, haben wir schon gesprochen. Neben ihm wußte von den asiatischen Ländern nur noch Indien die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Der Prinz von Wales hatte die kostbaren Gaben ausgestellt, welche ihm auf seiner Reise durch Indien 1875—1876 von den Städten und Vasallenfürsten überreicht worden waren. Sie bildeten ein reiches wohl assortirtes Museum, das uns einen vollständigen Ueberblick über die mannigfaltigen Zweige der auf uralten Traditionen fußenden Kunstindustrie Indiens gewährte. Trotz der großen Anstrengungen und der nicht geringen Kosten, welche China auf die äußere Repräsentation und Dekoration verwendet hatte, gelang es dem Reiche der Mitte nicht, die Thatsache einer völligen Stagnation seines Kunstgewerbes zu verbergen.

Porzellan, Fayence und Glas vertreten die glänzendste Seite der englischen Kunstindustrie. Hier zeigt sich die enorme Aneignungsfähigkeit und Findigkeit des englischen Geistes am unverkennlichsten. Es giebt absolut nichts mehr, keinen Stil, keine Manier und keine Unmanier, keine Fabrikationsmethode, die unversucht geblieben ist. In der Imitation des alten venetianischen Glases wetteifern die Engländer mit Salvati, in der Imitation von Edelmetallen in Glas mit Candiani in Venedig, im Genre Ballys mit Barbijet, in großen Porzellanvasen und in dem Pâte-sur-pâte-Porzellan mit der Sèvresmanufaktur, und fast überall sind ihre Bemühungen vom besten Erfolge gekrönt.

Die Potteries von Staffordshire, insbesondere Wedgwood und die Wintons, haben nach wie vor die Führung auf dem weiten Gebiete der Fayencen. Seit es den Wintons gelungen ist, den besten Porzellanmaler der Sèvresfabriken, Mr. Solon, der während des deutsch-französischen Krieges nach England ging, dauernd an sich zu fesseln, haben sie insbesondere die französische Pâte-sur-pâte-Malerei bei weitem überflügelt. Vasen, wie z. B. die etwa drei Fuß hohe olivengrüne, welche das Prachtstück der Ausstellung der Wintons bildete (S. 17), gehen aus Sèvres nicht mehr hervor. Voll und scharf, wie aus der durchsichtigen weißen Fläche herausgeschliffen, heben sich die zierlichen, mit unvergleichlicher Orayle gezeichneten Figürchen aus dem farbigen Grunde ab, ohne daß die Grundfarbe des Gefäßes in das Weiße der aufgetragenen Malerei hinübergestoßen ist, aber auch ohne daß die ungemeinartigen Umrisse der Figuren hart und eckig geworden sind. An diesen beiden Fehlern leiden selbst die Rußereemplare, die aus den letzten Jahren in dem neuen Museum in Sèvres ausgestellt sind. Ebenso ist es den Wintons geglückt, dem berühmten bleu de Sèvres sehr nahe zu kommen.

Leider werden diese verschiedenen Imitationsversuche nicht immer von einem guten Geschmack geleitet. Mit den Fabrikationsmethoden werden zugleich auch die Formen nachgeahmt, und auch darin sucht der Engländer seine Vorbilder bis in ihre schlimmsten Extravaganzen zu übertreffen. So sehen wir z. B. an den Henkeln einer kobaltblauen, mit bronzenen Trophäen geschmückten Porzellanvase, die aus den Fabriken der Wintons stammt, zwei ebenfalls in Bronze gegossene römische Krieger in vollster Waffenrüstung gefesselt, welche alle Kräfte anspannen, um ihre Ketten zu brechen; auf dem Dedel sitzt der gefesselte Prometheus unter den Schnabelhieben des olympischen Adlers und um den Fuß des auch sonst noch reich mit Gold verzierten Gefäßes ringelt sich eine silberne Eschlange. Sonst haben die Wintons keine neuen Spezialitäten in das Gebiet ihrer Imitationen

hineingezogen: sie bilden mit alter, schon in Wien bewunderter Virtuosität und mit dem feinsten Verständniß für die charakteristischen Farben indische und persische Fayenzen, italienische Majoliken, Pallys und die gelblichen Henri-Denz-Gefäße nach, die um der Seltenheit der Originale willen auch in der Imitation das Entzücken aller Fayenzenfahmer bilden.

Obwohl den Minton's für ihre Majoliken in italienischer Manier und für ihre bemalten Teller ausgezeichnete Künstler zur Hand sind, welche die Grazie eines Watteau und eines Boucher ebenso treu und charakteristisch wiederzugeben wissen wie den leichten Humor eines Teniers und die keusche Anmuth eines modernen englischen Malers, so übertrifft sie dennoch an Größe und Selbstständigkeit der Auffassung Mr. Allen, der für Wedgwood Majoliken malt, welche an die besten der unter dem Einflusse des raffaellischen Stiles stehenden italienischen Muster erinnern. Die Spezialität Wedgwood's, die aus mattgefärbter Vitruvian-(Jaspis-)Masse hergestellten Vasen mit weißen Reliefs, erfreut sich noch wie vor eines liebevollen Kultus. Man findet sie vornehmlich in vier Farben: in schwarz, olivengrün, hellblau und lichtgrau. Als Muster dienen ausschließlich antike Gefäße, griechische und etruskische, und besonders ist es die Portlandwaase, diese *pièces de résistance* aller englischen Fayence- und Glaswaarenfabrikanten, die in den verschiedensten Farben nachgebildet wird. Neuerungen hat man auch hier nicht versucht, obwohl sie, namentlich in der süßlichen und eleganten, an das premier Empire erinnernden Formgebung und Zeichnung der meisten Figuren nachgerade wünschenswerth wären. Man hat nur versucht, die Jaspismasse auch für dekorative Zwecke zu verwenden, indem man die einzelnen Felder eines eichenen Schrank's mit Glasstücken mit hellblauen Platten belegte, aus denen sich weiße Basreliefs mit Szenen aus Chaucer, Milton und Shakespeare heben, welche C. Toth mit Grazie und Lebendigkeit modellirt hat. Es läßt sich indessen nicht leugnen, daß diese zahme Dekorationsmanier in einer Zeit, wo die ungebrogene Farbe von allen Seiten wieder in ihr Recht eingesetzt wird, einen sehr altoäterischen Eindruck macht. Ueber diese subtile Technik tragen die bemalten und emaillirten Fliesen, die zu großen Gemälden zusammengesetzt werden, den Sieg davon. Minton, Hollins u. Co., deren Fabrik sich ebenfalls in Stoke-upon-Trent befindet, beschäftigen sich ausschließlich mit der Herstellung solcher Fliesen für Fußböden und Wandbekleidungen, glazirte und unglazirte, mit Reliefs und encaustischen Malereien. Die Konnexionslust der Engländer hat bei der Wahl der Vorlagen für Gemälde, die aus solchen Fliesen zusammengesetzt sind, sogar deutsche Motive nicht verschmäht. So sieht man in der Ausstellung der zuletzt genannten Fabrik eine Verkleidung für die Wand über einem Kamin mit der Knaut'schen Madonna, die in großem Maßstabe auf den weißen Grund in einem schönen, goldbraunen Tone aufgetragen ist.

Doch sind diese Thongemälde trotz ihrer großen Ausdehnung immer noch bescheidene Spielereien gegen die ungeheuerlichen Leistungen der Franzosen auf diesem Gebiete. An einer der äußeren Wände der Kunsthalle ist, um zugleich seine Wetterfestigkeit zu erproben, ein kolossales, etwa zwölf Fuß hohes und fünfunddreißig Fuß breites Gemälde angebracht, das aus ca. 1500 Platten zusammengesetzt ist. Es stellt eine Jagd in natürlichen Farben dar, sehr dunkel, aber von einer Farbenpracht und -tiefe, die von den Engländern noch nicht erzielt worden sind. Die Verfertiger dieses Monstrums heißen Groll und Rotureau.

Damit sind wir in das Gebiet der Konstruktivitäten gerathen, die auch innerhalb der englischen Porzellan- und Fayenceindustrie recht reichlich gebiechen sind. Was die österreichische Kunstindustrie und auch zum größeren Theil die italienische vor den übrigen

auszeichnet: der Geschmack, und was in beiden so zu sagen als Grundton anlingt: die Grazie, scheint der englischen ganz zu fehlen. Wenn trotzdem überwiegend das Gute getroffen ist, wenn trotzdem aller Orten das Grazie und das Gefällige unserem Auge schmeichelt, so erscheint das nicht als das Produkt eines bewusst schaffenden Geistes, sondern es ergiebt sich vielmehr als das Resultat einer intelligenten und rührigen Nachahmungslust, die alles Erreichbare in den Kreis ihrer Thätigkeit zieht, das Schöne wie das Groteske, das klassisch Einfache wie das Bizarre, das Elegante wie das Schwerfällige und Plump. Schon auf der Wiener Weltausstellung wurde mit Recht Klage geführt über die Bizarrieten der englischen Porzellanmaler und Mobellente. Die Pariser Ausstellung hat wieder reichliches Material für die *chamber of horrors* geliefert. So sehen wir z. B. in der Wedgwoodausstellung, die verhältnißmäßig noch den reinsten Geschmack repräsentirt, ein Porzellanheroic, auf dessen Teller der Maler herblich gefärbte Blätter wirt gestreut hat, gelbe, häßliche Blätter, die verschrumpft und zusammengerollt sind, als hätte sich eine Raupe oder ein anderes häßliches Gewürm darin verkrochen. Bei Daniel and Son, einer der renomirtesten Firmen, sieht man einen weißen Teller, der mit einem vergoldeten Handschuh eingefasst ist, über den ein plastisch dargestellter Erdbeerstrauch in Naturfarbe hinauswächst. Ein amuthiges Pendant dazu bildet ein Saucenlöffel, dessen Kelle im Innern ganz dicht mit grünen Blättern bemalt ist. Ein Trinkheroic der Campbell Bric and Tile Company aus Eisenporzellan, auf dem wir die Hauptfiguren und die Noten der beliebtesten Melodien aus „La fille de Madame Angot“ sehen, fällt neben solchen Ungeheuerlichkeiten nicht weiter auf.

Die Royal Porcelain Works in Worcester haben sich neben dem weiteren Kultus ihres Eisenporzellans, das übrigens von Wedgwood und andern in gleicher Güte fabrizirt wird, auf japanische Imitationen gelegt. Die Plumpheit der Formen haben sie glücklich erreicht, aber nicht die bestridende Grazie der goldenen Ornamente, die sich auf den Originalen mit dem gelblichen Grundton der Gefäße zu einer entzückenden Harmonie vereinigen.

Noch ungeheurerlicher als die Verirrungen der Porzellanmaler sind die der Terracotta-warenfabrikanten, die ihr Material zu den seltsamsten Experimenten mißbrauchen. Das Kolossale hat für sie den größten Reiz. Der eine stellt eine mächtige sechs Fuß hohe Fontaine aus, welche von einer Satyrherme getragen wird, um die sich zwei nackte Knaben herumjagen. Doulton and Co. haben den Garten, der sich im Pavillon des Prinzen von Wales befindet, mit einer andern spiralförmig gewundenen Fontaine geschmückt, die sechs Fuß hoch ist und sechs Fuß im Durchmesser zählt. Zwei und zwanzig Scenen aus der heiligen Schrift, die in irgend einer Beziehung zum Wasser stehen, z. B. Elisee und Nebekka am Brunnen, Christus und die Samariterin, sind an dieser Kiesenfontaine, welche aus einer von den Doultons komponirten, eigenartigen Steingutmasse besteht, angebracht.

Der Naturalismus, der für die dekorative Kunst der Engländer charakteristisch ist, verläßt sie merkwürdigerweise bei der Nachbildung von Thieren, welche die Terracotta- und Majolikenfabrikanten sehr beschäftigt. Da sahen wir eine Gruppe von drei kolossalen bengalischen Tigern, einen Affen, der auf einer Schildkröte reitet, Störche, Hunde aller Racen und andere Thierfiguren in Lebensgröße, denen aber so sehr jegliche Lebenswahrheit mangelt, daß sie wie ausgestopfte Bälge aussehen. Es fehlt auch nicht an thönernen Stühlen und Sesseln, in deren Monotonie ein erfinderischer Kopf einige Abwechslung bringen zu müssen glaubte, indem er einen knieenden Negar schuf, der auf seinem Rücken ein Siskissen trägt.

Holf, Rosenber.

## Die Sammlung Welzelt in Wien.



In den Sälen des Wiener Künstlerhauses strömen jetzt einheimische und fremde Kunstliebhaber zusammen, um Abschied zu nehmen von der daleselbst angestellten Galerie Welzelt, welcher der Hammer des Auktionators bald die Krone in den Sarg schlagen wird, und Umhau zu halten unter den kostbaren Stücken, die sie für sich erheben möchten. Solch' eine Anstellung erregt in dem platonischen Liebhaber, dem eine wohl gewählte und angeordnete Bilderammlung nur als eine Summe von Kaufgenuß und nicht, wie den Kaufstüßigen, als ein Conglomerat zu machender Acquisitionen sich darstellt, immer wehmüthige Vergänglichkeitsbetrachtungen; wir wollen daher das Bild der Galerie Welzelt nicht so sehr halten, wie es jetzt im Künstlerhause erscheint, sondern ihre schon jezt verstreuten Stücke im Geiste noch einmal in den Sälen versammeln, welche sie noch vor Kurzem in geschmackvoller Anordnung zierten.

Der verstorlene Barock Anton Ritter von Welzelt war einer jener seltenen Liebhaber, die ein anspruchsvolles und tiefgehendes Kunstbedürfniß, ein angebereuer richtiger Blick und eine von jeglicher Selbstüberschätzung freie Würdigung der Ansicht bewährter Kenner im Verein mit den erforderlichen Geldmitteln in den Stand setzen, werthvolle, ja kunstgeschichtlich wichtige Sammlungen anzulegen. Nicht mehr als ein Jahrzehnt hat er gebraucht, um seine Sammlung, die kein einziges mittelwähiges Bild enthält und für die Geschichte der Wiener Kunst geradezu bedeutend ist, zusammenzustellen; allerdings war ihm dabei die für Wien allezeit beklagenswerthe Auflösung der Galerien Artzaber und Ofell, sowie der kleineren Sammlungen Galbagni, Gsmayer, Hellner, Wsch, Kolerwat und Stehian zu Statte gekommen. In den prächtig decorirten Räumen eines seiner großen Häuser am Schottenring war diese Galerie trefflich geordnet und aufgestellt; jedes Bild hing am rechten Plage und in richtigem Lichte, da schon beim Bane des Hauses auf die Kunstschätze, welche die Räume bergen sollten, Rücksicht genommen worden war. Wie sehr dieser Umstand die Wirkung der Bilder erhöhte, braucht nicht erst hervorgehoben zu werden; ein Eindruck, wie ihn der Gauermaun-Salon — ein geblieben decorirtes, mit acht Meisterwerken dieses Künstlers harmonisch geschmücktes Gemach — auch auf die nicht kunstverständigen Besucher hervorbrachte, ließe sich durch Nebeneinanderhängen derselben Bilder in einer öffentlichen Sammlung nicht erzielen. Auch die Deckenbilder Makart's werden eine besonders glückliche Stelle finden müssen, um die große Wirkung nicht einzubüßen, welche sie in dem Räume, für den sie komponirt werden waren, unbestreitbar ausgeübt haben.

Die Bedeutung der Galerie Welzelt war eine doppelte. Einerseits enthielt sie eine sehr kleine Privatammlung ganz ungewöhnlich große Anzahl von Hauptwerken mehrerer der namhaftesten modernen Künstler; andererseits bot sie eine Vertretung der Wiener Schule, wie sie hinsichtlich der wichtigen Meister Danhauser, Waldmüller und Gauermaun weder das Velvedere, noch die Akademie, noch irgend eine andere Sammlung aufweisen konnten. In Bezug auf die Wiener Kunst ist der Sammlung Welzelt, wie sie sich jezt im Künstlerhause präsentiert, bereits eine *capitis diminutio maxima* widerfahren. Der Sohn und Erbe des Gründers der Sammlung, den Familienverhältnisse nöthigen, dieselbe zu veräußern, hat nämlich, wie die Leser wissen, seiner Pietät und seinem Patriotismus in willkürlicher Weise dadurch Ausdruck gegeben, daß er unter dem Namen seines Vaters sechs erstere Werke der Wiener Schule der kaiserlichen Gemälde-Galerie zum Geschenk machte. Diese Bilder sind heute bereits Auziehungsgegenstände in der der modernen Kunst gewidmeten Abtheilung des Velvedere, und ihr Kunstwerth tritt in ihrer Umgebung um so deutlicher hervor. In der That gehört die von reinem

Schöpfungsgefühl und innigster Empfindung durchströmte Komposition „Jakob und Rabäl“, unsern Lesern in Jacoby's trefflichem Stich vor Jahren vorgeführt, zu den anspruchsvollen Schöpfungen Hübsch's; die Pentaktes „Prasser“ und „Mieserhuppe“, deren Stiche in vorwärtslicher Zeit fast in allen Wiener Bürgerhäusern zu sehen waren, sind wohl die besten Arbeiten Danhauser's und zählen zu den populärsten Werken des Wiener Genres; Waldmüller's „Christbescherung“ gehört zu jenen nicht allzu zahlreichen Bildern dieses hochbegabten und für Wien bahnbrechenden Meisters, in welchem Inhalt, Form und Farbe einander vollständig adäquat sind und an denen keinerlei Mangel des Genuss verflummt; Gauer mann's berühmte „Schwiede“ ist unseres Erachtens das bestgemalte Bild dieses Künstlers, und das Dejegger's „Letztes Aufgebot“ den Höhepunkt in dem bisherigen Schaffen des Tiroler Meisters bezichnet, braucht nicht erst gesagt zu werden. So ist, um einen guten Anordner des altösterreichischen Rechtes zu gebrauchen, das Besthaupt aus der nachgelassenen Dejell'schen Sammlung bereits der kaiserlichen Galerie zugefallen; allein was von Werken der Wiener Schule übrig geblieben, ist noch immer so bedeutend, daß die Erwerbung der in dieses Gebiet gehörigen Bilder für das Belvedere ein Herzenswunsch aller an der Entscheidung der vaterländischen Kunst Anteil nehmenden österreichischen Kunstkennner ist. Noch enthält die Galerie Dejell Auerling's „Orientalin“, ein äußerst populäres und für die Wiener Schule in koloristischer Beziehung gewissermaßen epochemachendes Bild; Danhauser's „Weinprobe“ und „Terzpostille“ wären gar willkommene Ergänzungen des Wertes dieses Meisters im Belvedere, und Kanstl's „Großmutter“, Eybel's „Wetter“, sowie Fendi's „Kirchgang“ sind hübsche Beispiele zur Entwicklungsgeichte des Wiener Genres. Gauer mann würde im Belvedere in erschöpfender Weise vertreten sein, wenn zu dem bisherigen Bestande die Schätze des Dejell'schen Gauer mann-Salons hinzukämen. Das ländliche Genre, welches dieser Künstler auf dem Untergrunde von wahr und ungezwungen dargestellten Alpenalpschaften und im Verein mit meisterhaften Darstellungen der Thierwelt kultivirte, ist durch den „Terzerlmann“, dann durch die „Alpe“, den „Eintrieb in den Stall“ und die „Heimkehr von der Hirschjagd“ besonders ansprechend vorgeführt; das „Gewitter bei Zell am See“ bezieht durch hohen landschaftlichen Reiz und unübertreffliche Naturwahrheit; die Thierstücke „Eber von Wölfen überfallen“, „Steinadler“ und „Verendender Hirsch“ zeigen die volle Meisterschaft des Künstlers auf diesem Gebiete. Namentlich der am Ufer eines felsenschotterigen Alpsee's zusammengebrochene Hirsch, welchen drei mächtige Adler gleich heutigartig und auf einander gleich eiferstichtig umstellt haben, um über ihn herzufallen, sowie er das brechende Auge geschlossen, möchten wir dem Belvedere erhalten sehen; ein Thierstück von so dramatischer, fast tragischer Gewalt und so intimer Innerlichkeit haben selbst die alten Meister dieses Faches nicht aufzuweisen; vor ihm muß sogar der elegische „Letzte Schwan“ von Wieniz im Haager Museum hinsichtlich der Kraft des Ausdruckes die Zegel streichen. Auch Waldmüller ist noch durch neun Bilder verschiedener Epochen glänzend vertreten; die Sammlung Dejell wäre in Bezug auf diesen Meister so ziemlich erschöpfend, wenn sie ein Porträt und ein Landschaftsbild desselben enthielte. Die Genrebilder „Nach der Schule“ und „Der Christmorgen“ gehören zu den besten Leistungen des Künstlers auf diesem Gebiete, das er in so hervorragender Weise beherrschte; der „Tauschmann“, der „Gustosenmann“, die „Mangeljanger“ und der „Brunnen in Taormina“ bezeichnen, nach Auffassung und Malweise, die Entwicklung Waldmüller's auf bemerkenswerthe Weise. Zwei große Blumenstücke bewandern, wie gewissenhaft der Künstler Naturstudien getrieben und wie sehr er der Farbe mächtig gewesen; diese reich und geschmackvoll arrangirten Bilder lassen ersehen, daß es nur vom Willen Waldmüller's abgehangen hätte, es auf diesem Felde den größten alten Meistern gleich zu thun. Ein besonderes Interesse haben diese Stillleben auch deshalb, weil man ihnen das Studium der alten Holländer anmerkt, durch welches Waldmüller auf autokritischem Wege sich von der koloristischen Insipidität der Zeit seiner Lehrjahre befreit hat.

Auch abgesehen von der Wiener Schule, ist die österreichische Kunst in der Galerie Dejell durch Hauptwerk vertreten. Die prächtigen fünf Bilder von Karl Warth aus der vormaligen Koyan'schen Sammlung, sind hinsichtlich der auf's feinste ausgeführten, meist mytho-

letzigen Staffage und der düstigen, koloristisch reizvollen Landschaft wahre Meisterstücke dieses reichbegabten Künstlers, der sich von süßlicher Eleganz und geleckter, zu sehr in's Detail gehender Behandlung leider nicht hat losmachen können. Von Pettenkofen sind vier Bilder vorhanden, darunter der berühmte „Große ungarische Markt“ aus der Gellert'schen Galerie, welchen der Katalog des bekannten Kunsthändlers Kaeser, von dem die Auktion geleitet wird, nicht mit Unrecht als das reichste und vollendetste Bild des Künstlers bezeichnet. Dieses Hauptbild des Meisters wird an Virtuosität von dem „Kleinen ungarischen Markt“ fast noch überboten; es ist sabelhaft, welche Kraft der Stimmung mit wenigen Farbenscheiden erzielt werden konnte und welches Leben in den winzigen Figürchen steckt. Daß solch' eine geniale Begabung seit Jahren feiert, daß Pettenkofen, wie er uns kürzlich in Paris allen Ernstes versicherte, wirklich glaubt, sich vorerst noch im Zeichnen üben zu müssen, ehe er wieder an's Malen gehe, kann ein Kunstfreund nur mit tiefstem Bedauern erfüllen. Makart's Deckengemälde „Wein, Weib, Gesang“ und seine vier Deckenbilder „Die vier Tageszeiten“ sind von heftigem koloristischem Reiz und glänzender dekorativer Wirkung. Es zeugt für das feine Verständnis des Gründers der Galerie, daß er Makart durch solche Arbeiten vertreten haben wollte, bei denen es vornehmlich auf die elementare, sinnliche Wirkung der Farbe ankommt und bei welchen, wegen der fixen Distanz ihrer Erscheinung, auf Durchbildung der Form und auf den Geist der Komposition geringeres Gewicht gelegt werden darf. Der „Lieblingsspaß“ Makart's, eine ziemlich angeführte kleine Skizze, ist koloristisch interessant. Für Matejko recht charakteristisch ist der „Müchymist“, ein figurenreiches Bild, das die scharfe Individualisierung der Köpfe, die lebendige Haltung der Gestalten und die prachtvolle Behandlung des Kolorits und Details aufweist, welche man an den Arbeiten des polnischen Künstlers gewöhnlich zu bemerken hat. Von den Münchener Oesterreichern ist Defregger, wie erwähnt, bereits in's Belvedere gewandert; Paufinger hat zu der Sammlung ein virtuos gemaltes Kudent Gensens auf einer heißen Holzwand und Kurzbauer die „Abgebrochene Brautwerbung“, eines seiner feinsten Genrebilder, beigeleuert. Von Robert Kufz finden wir die „Kirche in Eisenberg“, welcher der junge Künstler einen Theil seines raschen Erfolges zu danken hat; der in seiner Blüthezeit dahingeraffte hochbegabte Leutnant Schmison ist durch ein virtuos gemaltes, lebensvolles Bild „Schafentreiber in der Romagna“ repräsentirt.

Auf die ausländischen Künstler übergehend, von denen die Galerie Deltelt Hauptwerke enthält, führen wir zunächst Oswald Achenbach an, welcher seinen „Strand bei Neapel“ (H. 100 — Br. 145 Cm.) unseres Erachtens in keinem seiner anderen Bilder überboten, ja kaum erreicht hat. Die große harmonische Linienführung, die treffliche Disposition der Objekte, die reizvoll kombinierten Lichteffekte des Mondes, dann eines von Fischen angefachten Feuers und des von Nebelwolken halb umhüllten feuerspeienden Berges im Hintergrunde, die poetische Gesamtwirkung endlich würden diesem Bilde in jeder Galerie moderner Meister eine Hauptanziehungskraft sichern. Von Andreas Achenbach finden wir die „Ueberschneemte Mühlewehre“, ein sehr großes, kräftig durchgeführtes und energisch gehimmtes Paradesstück dieses Virtuosen; ferner das wundervoll beleuchtete, in der Luftperspektive unübertreffliche Seebild „Scylla und Charybdis“; endlich eine große, wirkungsvolle Marine. Lessing's „Mosterbrand“, welchen Deltelt der Arthaber'schen Sammlung entzühlet hatte, ist so bekannt, daß eine Erwähnung dieses Bildes genügt. Düsseldorf wird auch durch eine große, meisterhaft durchgeführte Landschaft aus dem bayerischen Hochgebirge von Leu, „Die Hals-Alm mit dem Mühlschurzborn“ vertreten. Die „Spielenden Kinder“ von Knaus, ein der Natur abgelaushtes Dorfstruß, sowie seine „Kleine Zeichnerin“ geben, ohne gerade bedeutend zu sein, doch nach Stoff, Darstellung und Malweise einen zulänglichen Begriff von der Art des Meisters. Von dem als „deutscher Meissenier“ unseres Erachtens überschätzten Anton Zeig ist der „Schützenkönig“, ein figurenreiches, virtuos gemaltes Bild, vorhanden. Die Schweiz ist glänzend vertreten. Zunächst durch Calame, dessen „Sturm im Walde“ an Grethartigkeit der Auffassung und Kraft der Durchführung wenige Nebenbuhler in dem Werke des Meisters zählt; das riesige Bild (H. 152 — Br. 216 Cm.) ist den „Giden im Sturm am Bierwaldstättersee“, der bekannten Herde des Leipziger Museums, mehr als ebenbürtig. Die „Viehheerde“ von Keller,

ein treffliches Bild, würde eine größere Anziehungskraft ausüben, wenn nicht die gleich zu erwähnenden Trepon's gefährliche Nachbarn wären. Bantier endlich hat zwei auf das Feinste und Sorgfältigste durchgeführte Genrebildungen beigeleuert; „Sonntag Nachmittag“ und die „Trauerbotschaft“; das erstere wirkt durch naive Auffassung und köstlichen Humor nicht minder, als das letztere durch ergreifenden Ausdruck und psychologische Befectung der Figuren.

Au wirklich bedeutenden französischen Bildern ist anherhalb ihres Vaterlandes nicht bald eine Privatsammlung so reich gewesen, wie die Galerie Delzell; um so prächtiger vier Diaz beisammen zu finden, muß man aber selbst in Paris lange herumwandern. Die „Waldlandschaft“, die „Schlafenden Nymphen“, die „Faberlin“ und die „Nymphen mit Amerettea“ erschöpfen beinahe das Stoffgebiet des in Bordeaux geborenen romanischen Hidalgo's Diaz de la Peña, welchen die Franzosen mit Stolz zu den übrigen zählen; die spielende, mit dem Pinsel zeichnende, alle Contouren verschmelzende, jede Form in Farbe tauchende und aus derselben herausmodellirende Malweise, die dem Künstler in seiner guten Zeit zu Gebote stand, bis sie zuletzt in Maniertheit ausartete, finden wir in den erwähnten Bildern wieder ausgeprägt. Auch Trepon wird kaum in einer französischen Privatsammlung sich so präsentieren, wie bei Delzell; daß die Luxembourgs-Galerie nur ein einziges, noch dazu von der Mutter des Künstlers geschenktes Bild dieses Strophiden der modernen französischen Kunst besitzt, klingt fast ungläublich. Delzell's große Sturmlandschaft (H. 132 — Br. 196 Cm.) gehört zu den allerbesten Leistungen Trepon's auf landschaftlichem Gebiete; eine solche Kraft der Stimmung und eine solche Vollendung der Ausführung hat er nicht allzu oft wieder erreicht. Ebenso muß man die zwei lebensgroßen zusammengeketpelten Jagdhunde (H. 98 — Br. 132 Cm.) den bedeutendsten Thierbuden des Künstlers beizählen; die tiefe anatomische und psychologische Kenntniß dieser edlen Thiere ist an dem Bilde ebenso bewundernswürdig wie die Leuchtkraft und das Leben der Farbe. Auch die übrigen drei Thierbilde Trepon's, Kühe und Schafe in landschaftlicher Umgebung, sind ganz vorzügliche Bilder, welche jeder Sammlung zur Ehre gereichen würden. Von den Franzosen ist noch Guillemin zu nennen, den ein trefflich gemaltes häusliches Genrebild aus dem Basleuländchen vertritt, und Boutibonne mit einer seiner selber so betriebenen Darstellungen aus dem beau monde: „Eislaufen im Bois de Boulogne“, ferner Fabey, von welchem wir eine virtuos gemalte Marine und ein wirkungsvolles Kircheninterieur finden, dann E. Roqueslan, dessen „Normännische Bäuerin“ ganz tüchtig durchgeführt ist, schließlich Feliz Piem, der eine seiner oft wiederholten Ansichten von Constantinopol in brillanter Factur beigeleuert hat. — Von belgischen Malern ist Madou, der berühmte Feinmaler, mit einem humorvollen, sorgfältig ausgeführten Genrebild „Die Extra-Flasche“ vertreten, dann die trefflichen Thiermaler Verboordhoveu und Verlat mit ausgezeichneten Proben ihrer sattsam bekannten Leistungsfähigkeit, schließlich Willems mit der aus der Sammlung Edouard stammenden „Reconvalescentin“, einem der feinsten Genrebilder des Meisters, das durch seinen intimen Reiz und die kühle, auf einem silbergrauen Gefamnton hinstrebende Harmonie der Farbe an Terburg gemahnt. Antonio Kotla in Venedig, das Haupt der modernen italienischen Genremalerei, steht mit drei Bildern ein, von denen die große, figurenreiche „Kahnfahrt bei Venedig“ (H. 108 — Br. 172 Cm.) eines der bekanntesten Werke des Meisters ist. An Farbenreiz und Virtuosität der Durchführung steht es auch obenan; wir für unseren Theil aber ziehen seine kleinen, mit außerordentlicher, geradezu drastischer Charakteristik gemalten Schilderungen aus dem Leben der kleinen Leute vor. Den Bildhauer, welcher im „Nients da faro“, mit der tiefsten Miene eines berühmten Künstlers über einen geplatzen Schuh vor der bekümmerten armen Eigenthümerin die letale Diagnose ausspricht, hätte Didens nicht humoristischer erfinden können; das oft wiederholte Motiv des Trunkenboldes, der von Weib und Kind aus dem Wirthshaus gejagt werden muß, ist unseres Erinnerens mit so packender Charakteristik und ergreifender Stimmung noch von Niemanden dargestellt worden, wie von Kotla in seinem Bilde: „Aus der Ostria.“

Daß wir in der vorstehenden Beschreibung kaum ein halbes Duzend Bilder der Sammlung wegen geringerer Relevanz übergehen durften, mag einen Begriff von dem Kunstwerthe derselben geben. Weßin die Perlen alle rollen, wenn einmal die Schwur gelöst sein wird,



ſieht dahin; wie die Verhältniſſe in Wien heute ſiegen, iſt leider nicht anzunehmen, daß viele Bilder bei uns bleiben. Hoffen wir zum Mindesten, daß die Meißterwerke der öſterreichiſchen und ſpeciell der Wiener Kunſt nicht in's Ausland wandern, ſondern unſerer öffentlichen Sammlungen eingereiht werden, welche in dieſer Beziehung der Vervollſtändigung gar ſehr bedürftig ſind. Feutzutage giebt es, mit Ausnahme der Galerie Böhlmayer in Deſterreich keine Privatſammlung mehr, aus welcher zur Vertretung der einheimiſchen Kunſt ſo mannigfaltige und erleſene Werke für das Velvedere und die Akademie erworben werden könnten, wie aus der Sammlung Dezzelt.

Wien.

Oskar Berggruen.

## Kunſtliteratur.

**Histoire Générale de la Tapisserie dans les différents pays de l'Europe depuis le moyen âge jusqu'à nos jours.** Texte par M. M. Jules Guiffroy, Eugène Müntz et Alexandre Pinchart. Illustrations exécutées sous la direction de M. Léon Vidal. Paris, Société anonyme de publications périodiques. 1878. Fol. Livr. 1—3.

Von allen dekorativen Künſten der prachtliebenden Renaiſſance iſt die von ihr mit ſo beſonderer Vorliebe gepflegte Kunſtweberei wohl diejenige, deren Anfänge, Entwicklung und Blüthe noch am wenigſten den Gegenſtand kritiſcher Forſchung, techniſcher Erläuterung und äſthetiſcher Würdigung gebildet haben. Ein Werk, das, nach dem Gebotenen zu ſchließen, dieſe Aufgabe unverrückt im Auge behält, hat ſchon deßhalb ein wahres Anrecht auf das Intereſſe aller Kunſtſtudenten. Wir glauben dieß nicht beſſer beweifen zu können, als indem wir die Leſer dieſer Blätter in Stand ſetzen, die kritiſche Geoiſſenſchaftigkeit, die ſtrenge Methode, den Quellenreichtum der drei Verfaſſer ſelbſt zu beurtheilen durch gedrängte Auszüge aus den drei erſten Heften der drei Abtheilungen des Werkes\*).

Das Ganze wird nämlich in drei ſelbſtändigen Abtheilungen publicirt, von denen die erſte den niederländiſchen, die zweite den franzöſiſchen, die dritte den italieniſchen, deutſchen und anderen Jobriken gewidmet iſt. Die drei Abtheilungen erſcheinen gleichzeitig in Lieferungen zu je 16 Seiten Text und vier photoglyptiſchen, zum Theil farbigen, durch Photochromie hergeſtellten Tafeln, welche die koſtbarſten und ſeltenſten Wandteppiche darſtellen. Auch der Text iſt mit Teppichornamenten, Monogrammen, charakteriſtiſchen Signetten u. dergl. auf's reichliche ausgeſtattet. Die 25. (Schluß)-Lieferung wird anſtändliche Namen- und Sachregiſter bringen.

Ueberlaſſen wir uns nun zuerſt der Füh rung J. Guiffroy's, welcher den franzöſiſchen Theil bearbeitet. Zu Beginn des Mittelalters kennen die Urkunden drei Gattungen von Webern (tapisseries). Die tapisseries sarrasinois ſcheinen nach den vorhandenen Beſchreibungen orientaliſche Muſter in einer den Teppichen von Smyrna ähnlichen Art, mit ſammtartig haariger Oberfläche, gearbeitet zu haben. Neben ihnen erſcheinen tapisseries nostros, welche höchſt wahrſcheinlich nur Wolllöſche erzeugten, Zarſchweberei trieben oder grobe Tücher, halb aus Weinen-, halb aus Wollläden webten. Endlich werden tapisseries de haute lisse genannt, jedoch nicht vor dem J. 1302. Dieſer Thatſache gegenüber dürfte es kaum mehr geſtattet ſein, die alte Fabel nachzugeben, als hätten einige Frauenklöſter dies- und jenseits des Rheines ſchon im elften, ja ſogar im zehnten Jahrhundert ſtrenge Tapetenfabriken betrieben. Daß man damals ſchon die Wände behangen, ſoll nicht in Zweifel gezogen werden, jedoch kamen zu dieſem Zweck wohl nur durchwirkte, beſtichte Stoffe oder durch ausgeſtichene Figuren gezierete Tücher in Verwendung. Ueberhaupt nöthigt die ſo häufig vorkommende uneigentliche Anwendung des Ausdruckes „tapisserie“ zu großer Vorſicht. Wir begreifen daher vollends, daß Guiffroy nicht anſteht, den um dieſen Gegenſtand gewiß hochverdienten Jubinal darüber

\*) Die 4. bis 6. Lieferung, welche uns erſt nach Abſchluß dieſes Aufſatzes zugekommen ſind, beſehen wir einer ſpäteren Beſprechung vor.

zur Rede zu stellen, daß er immer und immer von einer *tapisserie de Bayeux* sprechen konnte, während ihn doch der Augenschein belehrte, daß diese höchst merkwürdige Schilderung der Eroberung Englands durch die Normannen kein Gewebe, sondern Waffstückeri auf Leinwand ist. — Von den angeführten drei Klassen von Webern mußten unseren Forscher die *tapisseries de hants lisse*, die Kunstweber im eigentlichen Sinne des Wortes, selbstverständlich am meisten beschäftigen.

Wie und die dritte Lieferung des Werkes lehrt, lassen sich in Arras Stühle für *hauts lisse* erst im letzten Drittel des 14. Jahrh. nachweisen. Es ist sonach die Frage gestellt, ob die Tapeten (um die *tapisseries de hants lisse* kurzweg stets so zu bezeichnen) etwa gar nicht in Arras, wohl aber in Paris erfinden sind? Eine entscheidende Antwort auf diese wichtige Frage läßt sich nur durch irgend einen glücklichen archaischen Fund erhoffen; vorderhand beansprucht Guiffrey bloß, den Pariser Arbeiter für denjenigen halten zu dürfen, der am frühesten die Kunstweberei betrieb.

Selcher Ueberassungen, solcher Bedenken, die eben die Püdenhaftigkeit unserer bisherigen Spezialkenntnisse aufdecken, regt das erste Kapitel noch mehrere an. Ist es z. B. nicht geradezu rückwärts, daß das ganze Mittelalter nicht einmal den Ausdruck *tapisseries de basse lisse* zu kennen scheint, während solcher Teppiche doch genug gefertigt werden mußten, um den gar nicht in Arras, wohl aber in Paris überhaupt sprechen zu können? Allein das Räthsel besteht: jene lassen sich erst Ende des 16. Jahrh. belegen, während diese schon 1302 nachweisbar sind. Wie läßt es sich ferner erklären, daß die reiche Residenz der Herzoge von Burgund, Arras, dieses Kom der Tapetenwirkerei, zur Feier einer festlichen Gelegenheit, 1325, in Paris Tapeten bestellt? Soll man annehmen, daß die einheimischen Weber schon damals dem höfischen und städtischen Luxus nicht zu genügen vermochten, oder gar die Vermuthung wagen, daß damals Arras überhaupt Kunstteppiche nicht zu fertigen vermochte?

Die italienische Teppichweberei, der die zweite Lieferung unseres Werkes gewidmet ist, kann sich weitans keines so nationalen Wachstums rühmen, wie die französische. Bei aller von jedem Kunstfreunde rückhaltlos getheilten Vorliebe für die gegneten Gauen Hesperiens, kann der gründliche Kenner des Landes, Cagnone Rung, den italienischen Webern keine hervorragendere als die dritte Stelle in der Geschichte der Teppichweberei anweisen: nach den Franzosen, nach den Andalvern. Diesen Rang jedoch wird ihr nach seiner inhaltsreichen und bereiten Darstellung Niemand abstreiten können. E. Müllers gewinnt uns sofort durch die umsichtige Kritik, mit der er allen bisher landläufigen Ansichten über die Einführung der *tapisserie de hants lisse* in Italien entgegentritt, wobei dem früheren Mitgliede des archäologischen Instituts, das Frankreich in Rom unterhält, seine gelehrten Quellenstudien treffliche Dienste leisten. Dabei ist jeder schwerfällige Apparat, jeder Ballast von gleichbedeutenden Belegen in wahrhaft wohlthuernder Weise vermieden. Um, zum Beispiel, die von allen italienischen Schriftstellern wiederholte Ansicht, daß die *Arazzi* aus dem Orient stammen, zu widerlegen, verweist er ganz einfach auf diesen Ausdruck selbst; und, in der That, liegt es nicht auf der harten Hand, daß die ältesten Erwähnungen von mit ansprechendem Kettenbaum gewebten Tapeten uns schon durch den sie bezeichnenden Ausdruck nach Arras weisen? Unser Verfasser geht aber noch weiter; er warnt davor, den Ausdruck „*Arazzi*“ immer buchstäblich zu nehmen. Nach ihm irren Crowe und Cavalcafle, wenn sie gestützt auf eine Note Morelli's zum Anonymus (p. 222) annehmen, es habe in Italien schon im J. 1335 Tapeten gegeben. Die Veranlassung zu diesem Irrthum lag in einer Stelle aus Federici's *Memorio Trevigiano sulle opere di disegno, Venetia, 1803* (I, p. 179—85), aus welcher die genannten Forscher folgerten, „*panni picti*“, „*panni theotonic*“ seien *tapisseries de hants lisse*. Gestützt auf die Untersuchungen seines gelehrten Kollegen von der *Gazette des beaux-arts*, de Montaignin, belehrt uns der Verfasser, daß mit diesen beiden Bezeichnungen nichts anderes als mit *Terzenti* geübte bemalte Leinwand gemeint ist, welche die zu thenern Glasfenster ersehen mußte, und sich in Frankreich sogar bis in's letzte Jahrhundert nachweisen läßt.

Unser Autor spricht die Ueberzeugung aus, daß die Tapeten von Arras in Italien nicht früher als im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts eingeführt worden, und bekräftigt diese

Behauptung durch einen von ihm aufgefundenen archivaaischen Beweis ihrer damaligen höchsten Seltenheit: als Valentine Visconti, die Tochter des vornehmsten Adelsgeschlechtes Italiens im J. 1359 nach Frankreich geleitet wurde, wurden für die Kostbarkeiten ihrer Ausstattung 68.000 Goldgulden verrecknet; Geschmeide und Stoffe von seltenster Schönheit waren aus nah und fern aufgebracht worden; aber auch nicht ein einziger Arazzo! Es steht fest, daß die Arazzi noch während des ganzen 14. Jahrhunderts äusserst selten waren; im 15. Jahrhundert wurden sie immer gefundter, immer beliebter, so daß Leute vom Stande deren gar nicht genug besitzen konnten, ja nicht den geringsten Anstand nahmen, sie für irgend eine besonders feierliche Gelegenheit zu entleihen, wie es, aus nur ein urkundliches Beispiel anzuführen, 1465 der König von Sizilien bei der Heirath seiner Tochter mit dem Herzoge von Mailand machte. Velt man überdies die Beschreibung jener Feste, welche Paul II. 1462 in Viterbo abhalten liess, deren Schilderung uns in des Papstes eigenhändigen Commentarien erhalten ist, so begreift man sehr wohl, wie ein Savonarola sich gegen die „*mara delle case loro tutto coperto d'arazzo e di tappeti, e insino alle mulo tutto ornate*“ ereifern konnte. Die Thatfache der frühen außerordentlichen Beliebtheit der Tapeten in Italien läßt sich nach alledem wohl nicht in Zweifel ziehen, und doch weiß uns dieser verschwenderische Luxus ungleich weniger auf die Manufakturen des Landes als auf die Handelsverbindungen mit den flandrischen Kunstwebem ein, blüht von Neuem für den äusserst regen Verkehr mit jenen Städten, die selbst wenn es erwiesen würde, daß ihnen die Pariser Ateliers chronologisch den Rang ablaufen, ganz zweifellos den europäischen Markt ungleich mehr als diese beherrschten und behaupteten. Der Reichtum an neuen kulturgeschichtlichen Notizen, welche diese Vieserung bietet, bedarf nach den von uns beigebrachten Auszügen wohl keiner wiederholten Anerkennung. Müntz's Leistung löst sich selbst, wie jede geliebene Arbeit. Es sei uns nur noch gleichsam im Vorübergehn gestattet, einer geschmackvollen Monographie Urbani de Gheltofs\*) zu gedenken, der die Kunstwissenschaft den Nachweis verdankt, daß die ersten Arazzi in Venedig im J. 1421 von „*Jehan de Bruggia e Valentino di Raz*“ erzeugt wurden. Von diesen beiden Meistern deren zünftige Zeugnissen und Nachfolger etwas später den meisten Werkhütten Italiens vorstanden, wollen wir uns zur dritten Vieserung unseres Werks hinüber führen lassen.

Die Geschichte der flandrischen Kunstweberei aus der Feder Alexandre Pinchart's ist nicht minder reich an neuen, für die Kunstgeschichte bedeutenden Erhebungen. Je schlimmer wir alle wussten, daß die Tapeteweberei aus den Niederlanden stammt, zuerst in Arras geübt wurde, desto unsicherer fühlten wir uns, sobald es sich um die genaue Angabe des Zeitpunktes ihrer Erfindung handelte. Da sind nun die authentischen Daten, die uns Pinchart bietet, eine erwünschte Bereicherung; wir wollen sie sorgfältig, wie Sparspenneige sammeln ihrer viele geben einen Ducaten.

Die erste Erwähnung der *tapisseries de hants lisse* von Arras geht nicht weiter als auf das Jahr 1367 zurück. Achtundfünfzig Jahre früher kauft die Comtesse Mahaut von Artois in der Hauptstadt der Grafschaft wohl verschiedenartige Tücher für ihren Hausbedarf, läßt jedoch zur Ausschmückung ihrer Wohnräume und mehrerer Kirchen Ganz- und Vollersteppiche aus Paris bringen (1309). In allen im Archiv des Departements du Calvados, in Arras, aufbewahrten Rechnungen wird auch nicht eine Tapete aus dieser Stadt selbst angeführt. Ja noch mehr! Als nach dem Tode Margaretha's von Bapen, der Gemahlin des Grafen von Hennegau, 1356, ihre Verlassenschaft abgehandelt wird, finden sich zwar vielerlei Teppiche eingetragen, jedoch kein in Arras gewebter Stoff. Erst als der Magistrat von Lille, 1367, den Beschluß faßt, dem Könige Karl V. durch ein Geschenk zu baldigen, liest man von „*deux dras de cambro de l'oeuvre d'Arras*“, woraus wohl zu schließen, daß dieselben damals für die besten, kostbarsten angesehen wurden. Wir erfahren zugleich den Namen des Kunstwebers: Vincent Bourrette, und den Preis seiner Arbeit: 693 Livres. Von diesem Jahre an lassen sich, trotz der Verluste der gleichzeitigen Stadtrechnungen, der rasche Aufschwung, die überraschende Verbreitung nachweisen, deren sich die „*oeuvres de hants lisse*“ erfreuten.

\*) G. M. Urbani de Gheltof, Degli Arazzi in Venezia. con note sui tessuti artistici veneziani. Venezia, 1878. 4. 137. p. (Nur in 100 Exempl. veröffentlicht.)

Schon 1371 kommen im Testamente der Jeanne d'Orreuz, der Wittve Karl's IV. Königs von Frankreich, vierzehn flandrische Tapeten vor, und nur einige Jahre später sah sich der Herzog von Burgund veranlaßt, für diesen Bestandtheil seiner Schätze einen besondern Conservator zu ernennen. Die Stadt Arras trug übrigens zu dem immer zunehmenden Ansehen ihrer Tapeten das Ubrige bei, indem sie schon 1357 ein „Reglement“ erließ, dem zufolge alle dafelbst gefertigten Tapeten in der Markthalle vermesseu, geschätzt und mit einer Kleinmark versehen werden mußten; ein Umstand, der den Absatz förderte, den Ruf der Kunstweber von Arras immer weiter verbreitete, ihnen binnen Kurzem eine den ganzen Markt beherrschende Stellung verschaffte, so daß sie die allmählich erwachsende Konkurrenz von Lille, Valenciennes, Tournay, Audenarde und Brüssel leicht bestehen und überdauern konnten.

Welch ausgedehnter Absatzquellen die flandrischen Tapeten sich seit Ende des 14. Jahrh. erfreuten, dafür liefert die Kulturgeschichte der vornehmsten europäischen Staaten zahlreiche Belege. Sie waren der Schmuck, der Stolz aller Hofhaltungen, erhöhten den Glanz aller feierlichen Aufzüge, galten als der geschmackvollste Beweis des Reichthums ihrer Besitzer, deren Logierzelle sogar sie ausfüllten. Kurz sie beherrschten länger als anderthalb Jahrhunderte die Mode. Solchen Erfolg errangen sie wohl nicht bloß zu Ehren der Pracht und Haltbarkeit ihrer Farben; die stets zunehmende Auswahl der in ihrem Rahmen geschilderten Scenen mag die Kauflust wesentlich gefördert haben. Die ältesten streng religiösen Darstellungen nach der Bibel mußten bald anmuthigere Bilder aus den Legenden der Heiligen neben sich dulden, bald sogar mythologische Erinnerungen einen Platz einräumen; die Thaten geschichtlicher Helden wechselten ab mit den Abenteuern der Helden des Volklieds; spitzfindige Allegorien, symbolische Moralitäten, einfallende Pastoreen, wühende Jagden — wie summtlich, wie sinnlich schätzten sie nicht jeden Empfangssaal, wie ansehnlich, wie heimlich schlossen sie nicht jedes Gemach ab! Die so reich verkleideten Räume, früher kühl und kalt, hoben sich wohnlicher, wurden wärmer; das Geräusch der Außenwelt drang nur gedämpft zu den Insassen, deren Einsamkeit selbst betört ward. Und überdies — der praktischbedachte und reichste Fürst seiner Zeit, Philipp der Kühne, schmückte seine Schlösser mit gezeichneten Tapeten aller Art. So empfing denn die Mode schon im letzten Drittheil des 14. Jahrhunderts ihr Geleß! Die flandrischen Tapeten galten bald als der unerlässliche Anseand jeder Hofhaltung, als der unumgängliche Staat jedes Festgepräuges, wie uns die Kulturgeschichte der tonangebenden Völker aus der Zeit der Renaissance beweist. Bedenkt man, wie gering damals in den Niederlanden die Zahl der Künstler war, welche Tafelbilder oder Wandgemälde lieferten, so konnte dem sich erwachten Bedürfniß der Ausschmückung innerer Räume eben nur die Kunstwebererei entsprechen. Leider wurden übermäßige Anforderungen an sie gestellt: sie sollte auch gleichzeitige Ereignisse feiern helfen, sich vermaßen, immer ausgedehntere Flächen mit ihren Gestalten zu bevölkern, vor Allem aber dichte, gedrängte Gruppen bringen. Da trat denn die künstlerische Anordnung immer mehr zurück, geulgte die Hauptdarstellung nicht, den ganzen Raum auszufüllen, mußten ihr Nebenmomente beigegeben werden — allenfalls sogar in den beiden oberen Ecken der Tapete. Kurz, von Einheit der Composition ist bald so wenig zu sehen, wie von Beobachtung der perspectivischen Oeque. Allein die Mode hatte damals keinen reinern Geschmack als heute; keine Schilderung war gedrungen und gedrängt, reich und pompös genug, und da der Luxus von selber dem Geschmack ein Schnippchen schlägt, so ließen sich die flandrischen Weber gar gerne die vielen Aufträge zur „Verewigung“ dieser mit jener Haupt- und Staatsaktion gefallen. Die äußerst geringe Anzahl der uns erhaltenen Tapeten aus dem 14. und 15. Jahrhunderte beweist allerdings, daß es mit dieser gewünschten Erwigleil gute Wege hatte.

Da nach dem Plan des Werkes jeder der drei Kunstschriststeller seine Aufgabe selbständig durchführt, ist es gewiß interessant zu erfahren, welche Erklärung Pinchart für den Umstand hat, daß die Tapeten von Arras, nicht nur berühmter als die französischen, sondern überhaupt die berühmtesten wurden. Die Arbeit allein, meint er, könne ihnen nicht diesen Vorrang erringen haben. Er hält vielmehr dafür, daß ihr großer Ruf hauptsächlich auf der von den *maîtres tisseurs* in Flandern verarbeiteten englischen Wolle beruhe. Zur Begründung



L. ... .. 1877

ALBERTO PEREZ DE HERRERA Y SU MUJER

dieser Ansicht erfahren wir, daß bei den Bestellungen zumeist „*le fil d'Arras*“, „*le fin fil d'Arras*“ besonders anbedungen wurde. Dem sei nun wie ihm wolle, unter der alten Bezeichnung „*ouvrage d'Arras*“ ist jedenfalls stets die kostbarste, die köstlichste Art von Tapeten gemeint.

Es sei hiemit genug der fragmentarischen Mittheilungen, die ja doch keinen andern Zweck verfolgen konnten, als dem deutschen Leser davon zu überzeugen, auf wie soliden Grundlagem dieses Prachtwerk beruht, wie umsichtig und gewissenhaft es gefördert wird. Die genannten drei Fachmänner führen in der That ein neues Museum auf, das Museum eines unter uns ungenügend gekannten, zu wenig gepflegten Kunstzweiges. Mit Annahme von Frankreich wählten wir keinen Staat zu nennen, der etwas thäte, um die Uebersetzungen der berühmtesten Kunstweberschulen lebendig zu erhalten. In Frankreich aber verdient unmittelbar neben den Gobelins die von der Handelskammer von Lyon unterhaltene Seidenweberschule eine ehrenvolle Erwähnung. Ihre Stifftlinge haben die specielle Aufgabe, die alten Muster von allen Gesichtspunkten aus zu untersuchen und die so gewonnenen Erfahrungen theils im Ergänzen alter Tapeten, theils in stützenden neuen Entwürfen durchzuführen. Das wäre wohl der einzige Weg, der die Kunstweber wieder zu so hohem Ansehen bringen könnte, wie dessen 1550 Zuanno di Zuanno (wieder ein Niederländer) in Venedig genoss. Nachdem ihm die Ausführung eines Teppichs nach einer Zeichnung Jacopo Sansovino's übertragen worden war, hieß es im amtlichen Bestellbrief: „*essa opera non solum sia fatta juxta quel disegno che se li ha a mandar, ma otiam meglio di esso disegno*.“ So hoch wurden damals die Kunstweber gehalten! Und es läßt sich kaum behaupten, daß ihre Leistungen überschätzt worden wären; stellt sie das bekannte Wort Agostino Carracci's: „*Noi altri dipentori habbiamo da parlar colle mani*“ doch unbedingt auf eine und dieselbe Stufe mit den Malern.

Wien, im August 1878.

Eug. Obermayer.

## Notizen.

Arabisches Wohnhaus in Tunis, von Hans Ludwig Fischer. Wir sind heute in der Lage, den trefflichen jungen Künstler, dessen Reproduktionen älterer und neuerer Meister den Lesern der Zeitschrift häufig begegnet sind, einmal als Maler eines eigenen Gemäldes vorführen zu können. Ueber den interessanten Gegenstand desselben schreibt uns Fischer: „Es kostete mir viele Schwierigkeiten, überhaupt dazu zu kommen, ein arabisches Wohnhaus zu sehen, da die Araber in Tunis, das ich während der letzten Jahre zwei Mal besuchte, noch ungemein zurückhaltend und mißtrauisch gegen alle Europäer sind. Nur bei längerem Aufenthalt und durch glücklichen Zufall gelangt es, in eine solche Behausung einzudringen. — Die arabischen Wohnhäuser haben ganz die Anlage der antiken Häuser, wie denn Vieles im Orient lebhaft an die Gebäude der alten Griechen und Römer erinnert, ebenso vielfach die Gebräuche, die technischen Kunstgriffe und die Formen der Geräthschaften, namentlich Geschirre und Werkzeuge. — Das gewöhnliche arabische Wohnhaus umschließt einen vierseitigen Hofraum — bei reicheren Anlagen durch Arkaden verziert —, in welchen die Thüren der verschiedenen Gemächer münden. Das zweite Stockwerk ist häufig nur für die Dienerschaft bestimmt oder nimmt die Gemächer der Frauen ein — wenn diese nicht einen eigenen Theil des Hauses besitzen —, oder es birgt die nicht zum gewöhnlichen Gebrauch bestimmten Räume. Der sorgfältig rein gehaltene und geputzte Hofraum ist der häufigste Aufenthaltsort der Bewohner, wenn nicht die Beschäftigung oder die Sonne dieselben in die Zimmer treibt. Die Gemächer, in welche man unmittelbar aus diesem Hofraum tritt, sind hauptsächlich durch das Licht, welches die Thüren bieten, beleuchtet; die Fenster sind in Folge ihrer starken Vergitterung kaum als Lichtöffnungen zu bezeichnen. Die Einrichtung der Gemächer ist mit seinem malerischen Gefühl angeordnet und macht den Eindruck einer willkürlichen Behaglichkeit. Beim Eintritt schreitet der von den Schuhen entledigte Fuß über die Schwelle auf weichen farbigen Teppichen in das Gemach, in welches nur gedämpftes Licht dringt; die Falten des Vorhanges fallen hinter dem Eintretenden zusammen, damit der grelle Sonnen-

schein von außen dem Auge nicht unangenehm werde; durch das farbige Fenster oder die Thür dringt verschiedenfarbiges Licht in den Raum und treibt ein reizendes Spiel mit den vielen Gold- und Perlmutter-Ornamenten und Gefäßen; schwellende Divans laufen an den Wänden herum, die, zumeist gegenüber dem Eingang, eine Nische bilden, in deren Mitte ein Tisch steht. Die Wände sind bis über Mannshöhe mit farbigen Porzellanfliesen bedeckt; darüber, bis zur hölzernen Decke, zieht sich weiße Stuckornamentik in reizenden Mustern hin. Silberne Lampen hängen von der Decke herab, in denen eine von Rosenöl genährte Flamme brennt und ihren Duft in dem bereits von Ambra erfüllten Raum ausbreitet. Alles deutet auf die sunnische Natur des Bewohners hin, der irgendwo auf einem Divan mehr liegt als sitzt und beim Cafo und Tschibut träumend vor sich hin blickt, als sähe er über das kleine Paradies, das er sich hier selbst geschaffen, hinweg und denke an jenes große, überirdische, das ihm der Prophet versprochen, dessen Sprüche durch die Stuck- und Goldornamente des Gemaches vielfach hindurchleuchten.“

Das Burgfräulein, von Friedr. Aug. Kaulbach. Wir entsinnen uns noch sehr deutlich des angenehmen Eindrucks, den wir empfanden, als wir zuerst Friedrich August Kaulbach's „Burgfräulein“ gegenüber standen, das, den glänzenden Edel-Pokal in beiden Händen haltend, dem Gast entgegentritt, um ihm den Willkomm zu spenden. Ihre anmuthige Gestalt umhüllt ein dunkles Sammetkleid, das eng genug anliegt, um die feinen jertlichen Formen zu verrathen. Ein schmuckes Häubchen bedeckt den Scheitel und öffnet sich nur den weit über die Lippen hinabreichenden vollen Bösen. Es ist eine sinnige, anpruchselose Erscheinung voll jugendlicher Keuschheit und Klarheit und ohne einen Anflug von Kotetterie, aber auch ohne eine Spur von Sentimentalität. Die Radirung Wörtele's bringt dies Alles trefflich zum Ausdruck. — Friedrich August Kaulbach betont in hervorragender Weise das coloristische Element, und man sagt nicht zuviel, wenn man den noch jungen Künstler zu den ersten Coloristen der Gegenwart rechnet; aber er ist weder bei den Franzosen noch bei den Belgieren in die Schule gegangen: seine Vorbilder in der Charakteristik, in Strenge der Zeichnung, in mit Energie verbundener Sauberkeit der Technik und Harmonie der Farbe sind die alten Meister. Dem innigen Verständnis derselben verdankt er seine Tüchtigkeit. Durch seine Werke geht ein anmuthiger lyrischer Zug. Es genügt ihm vorwiegend die Einzelfigur und da ihm, seiner ganzen Anlage nach, das Anmuthige und Liebliche näher liegt als das Gewaltige und Eraste, so malt er meist junge Frauen gestalten, Edelfräulein, Blumen pflückende Mädchen, jugendliche Kautenpielerinnen, auch Kinder, und verwerthet mit Verliebe das Kostüm des sechszehnten Jahrhunderts in seiner malerisch bedehenden Erscheinung, um den Reiz seiner Bilder zu erhöhen. — Friedrich August Kaulbach ist am 2. Juni 1850 in München geboren, wo sich sein Vater, der Maler Friedrich Kaulbach, damals aufhielt. Seinen ersten Kunstunterricht erbieth er von dem Vater, dann bildete er sich von 1867 bis 1869 bei Aug. Kretling in Rürnberg weiter, lehrte hierauf nach Hannover zurück, um seinen Vater bei Ausführung verschiedener Aufträge zu unterstützen, und lebt seit 1872 in München. — Mit welcher Strenge der gebiegene Künstler gegen sich selber verfährt, dafür giebt unter Anderem die Thatsache Zeugniß, daß er eines seiner beliebtesten und durch den Delfarbendruck über die halbe Welt verbreiteten Bilder aus früherer Zeit, ein Edelfräulein mit breitkrämpigem Federhut auf dem blonden Haar, vernichtete, weil es seinen gereiften Anforderungen nicht mehr entsprach. C. A. B.

Dose, modellirt von Gustave Doré. Der vielbeschäftigte fruchtbare Illustrationszeichner, der auch in Deutschland längst seine unbekante Größe mehr ist, überraschte auf der Pariser Ausstellung alle Welt mit der von uns in Holzschnitt wiedergegebenen, von ihm mit eigener Hand modellirten Prachtdose. Es war bekannt, daß sich Doré in seinen Mußestunden wohl mit Modelliren in Thon und Wachs befaße, daß er aber je ernsthaft als plastischer Künstler auftreten würde, hatte Niemand erwartet. Freilich ist seine Arbeit eine rein malerische Plastik, ein launiges Phantasiespiel, dem der Körper der Dose nur als Paß dient; indess wird auch der strengste Stilist, der an dieser Art von Gefäßdekoration berechtigten Anstoß nimmt, dem Künstler das Augenscheinlich nicht verargen können, daß sein Werk einen Reiz und eine Anziehungskraft ausübt, wie es eben nur ein edles Kunstwerk vermag. Sn.



— Original from 1881





**Weinerte.**  
**Vase, in Gyps modellirt von Gustave Doré.**  
**Von der Pariser Weltausstellung.**

Beiblatt für die Kunst. XIV.

Verlag von G. H. Gerns.

Druck von Neuberger & Trüb.



## Anton Raffael Mengs.

Von Friedrich Pecht.



Ich habe mir vorgenommen, von dem merkwürdigsten Maler unseres Jahrhunderts, von einem Gelehrten und Philosophen, dem Ritter A. A. Mengs zu reden — sagt schwülzig genug Bianconi, der Langjährige Freund und Biograph dieses Meisters, der in seiner Zeit allerdings von allen deutschen Malern allein es zu einem europäischen Rufe brachte, um dann in unserer Zeit einer fast eben so absoluten Vergessenheit anheimzufallen.

Daß einem so feinsinnigen und künstlerisch gebildeten Fürsten, wie es August III., der Gründer der Dresdener Galerie unzweifelhaft war, eine Erscheinung wie die des sechszehnjährigen Mengs so imponiren konnte, daß auch später alle seine Zeitgenossen mit der größten Bewunderung von ihm und seinem reichen Geiste sprachen, daß er überall, nicht nur in Dresden, sondern auch am päpstlichen, spanischen, neapolitanischen und florentinischen Hofe alle Nebenbuhler auslicht, der innigsten Freundschaft der ausgezeichnetsten Männer und Kunstkenner eines Jahrhunderts gewürdigt wird, dessen Geschmac an Fein-

heit dem unfrigen in vielen Stücken sehr überlegen war, das verdient schon eine genauere Würdigung.

Ueber den Werth oder Unwerth eines Mannes das Zeugniß seiner eigenen Zeit, die Geltung, die er in ihr genossen, zu Ignoriren, ist überhaupt eine sehr gefährliche Methode. Besonders wenn man vollends so, wie man es bei Mengs gethan, auch noch die Augen vor der großen Wirkung verschließt, die seine Thätigkeit nachweisbar fast ein volles Jahrhundert lang auf die Kunst nicht nur seines Volkes ausgeübt. Suchen wir ihm also gerechter zu werden!

Der Vater unseres Künstlers, Ismael Mengs, in Kopenhagen geboren, aber von sächsischer Abstammung, war ein Mann von offenbar ungewöhnlicher Schärfe des Geistes und zugleich von jenem starrsinnigen Charakter, wie man ihn so oft beim sächsischen Stamme trifft. Nachdem er als ein sehr geschickter Maler in Del, in Miniatur und besonders in Email unter August II. nach Dresden gekommen, hatte er sich dort bald durch die Schönheit seiner Arbeiten so bemerklieh gemacht, daß er am Hofe angestellt wurde. Im höchsten Grade Sonderling und Menschenhasser, ein Haus Tyrann ohne Gleichen, scheint er aber ein ganz richtiges Kunsturtheil besessen und auch im Uebrigen sich über viele religiöse und sociale Vorurtheile seiner Zeit erhoben zu haben. Mit einer Landbäuerin aus der Laußitz verheirathet, ward er von ihr mit vier Kindern beschenkt, unter denen der am 12. Mai 1728 in Ruhig geborene und zu Ehren der beiden künstlerischen Ideale des Vaters Anton Raffael getaufte zweite Sohn zu so großer Berühmtheit gelangen sollte.

Der barbarisch strenge und konsequente Vater ließ diesen Kindern sämmtlich eine Erziehung angedeihen, die jedes nicht ganz gesunde Talent hätte erstickern müssen, wie es dem älteren Bruder geschah, aber dem hochbegabten jüngeren sowohl als seinen beiden Schwestern, die geschickte Miniaturmalerinnen wurden, offenbar sehr wohl bekam. Ismael war früh Wittwer geworden, erzählt Bianconi unzweifelhaft nach des Mengs eigenen Mittheilungen; sein Haus in Dresden lag in einer abgelegenen Gegend der Stadt und konnte eine Maler-Akademie von vier kleinen Kindern genannt werden, welcher der mürrische Vater, mit der Ruthe in der einen und der Bleisfeder in der anderen Hand, als Präsident und Zuchtmeister vorstand. Seine Strenge war derart, daß sie den Kleinsten zum Davonlaufen trieb, ohne daß sich der Vater jemals weiter um ihn bekümmert hätte. Die drei übriggeliebenen geängstigten Kinder theilten sich in keine Portion Prügel und lernten babel von ihrem wenig gesprächigen Vater zeichnen, von der geschwägigen Magd aber sprechen. Der Vater erzählte später, daß er sehr viele Mühe gehabt habe, die große Vedhaftigkeit seines Sohnes zu bändigen und ihn zu jener Strenge und Kleinheit der Zeichnung zu bringen, die er wünschte. Er leitete ihn dabei zunächst an, die großen Hauptformen des menschlichen Körpers auf geometrische Figuren zu reduciren, damit er sie nachher immer mit Leichtigkeit handhaben könne, eine Methode, der Mengs ohne Zweifel die große und einfache Formbehandlung verdankte, die man schon in seinen frühesten Arbeiten bemerkt.

Nach zwei Jahren begann der Knabe zu malen, ohne indeß die Zeichnung vernachlässigen zu dürfen. Im Gegentheil mußte er alle Tage mindestens zwei Figuren von Raffael oder Correggio im Umriß zeichnen. Aus dem Hause kamen die Kinder nur Nachts, wo sie Ismael spazieren führte, damit sie doch frische Luft schöpften, daher der Mondschein allemal ihre Jubelzeit war. Dafür besuchten sie weder Kirche noch Schule.

Jedenfalls waren aber die Fortschritte des Sohnes unter der mit eiserner Konsequenz durchgeführten Leitung des Vaters schon damals so, daß sie diesen ermutigten, 1741 mit

seinen Kindern auf drei Jahre nach Rom zu gehen, „um ihre Ideen zu erhöhen und Raffael kennen zu lernen, der immer sein Abgott gewesen war.“ Von dem unterdessen auf den Thron gelangten August III. erhielt er den nöthigen Urlaub dazu. In Rom wurde der Vater viel gesprächiger und milder, führte die Kinder herum und zeigte ihnen die Kunstschätze der Stadt, vor Allem die Stangen Raffael's und die Sirtinische Kapelle. Sie lernten also die Welt überhaupt zuerst dort von einer ihrer großartigsten Seiten kennen. Der Sohn beschäftigte sich in den drei Jahren unausgesetzt damit, nach Raffael oder der Natur zu zeichnen, daneben im Atelier Benefiale's die Technik zu lernen. Man muß gesehen, daß in dieser künstlerischen Erziehung jedenfalls Methode war, wenn sie auch den nie mehr zu beseitigenden großen Nachtheil hatte, der Empfindung des jungen Menschen alle nationale und individuelle Färbung, also den festen Boden zu nehmen. Indeß scheint sie früh genug solche Früchte getragen zu haben, daß sich der Ruf der kleinen Deutschen in ganz Rom verbreitete, von wo aus Annibali, der erste Sänger an der Dresdener italienischen Oper, Nachricht über dieses „Wunder der Malerkunst“ erhielt. Als daher 1744 der Vater mit den Kindern nach Dresden zurückkehrte und sie wiederum so einschloß, daß in der Stadt nicht einmal bekannt ward, daß Ismael Mengs eine Familie hatte, sollte seine Liebe zur Musik bald eine Aenderung dieses Zustandes herbeiführen; denn Annibali wußte sich eines Abends durch Singen bei ihm so einzuschmeicheln, daß er Zutritt in's Haus erhielt. Als er am andern Morgen kam, sah er gleich im ersten Zimmer auf dem Tisch Thee, Pfeife, Bleckkrug sowie eine aufgeschlagene Bibel und einen Oxfenzimmer bezeichnend genug neben einander. Im zweiten Zimmer fand er dann zwei junge einfach gekleidete Mädchen an einem Tisch Miniatur malend, im dritten einen jungen Menschen von 16 Jahren mit dunkeln lang herunter hängenden Haaren und geistvollem Gesicht ebenfalls malend. Keines von Allen wagte die Augen aufzuschlagen, um zu sehen, wer ihr ewiges Stillschweigen unterdrehete. An der Wand hingen verschiedene Pastellporträts, darunter das des Ismael und des jungen Menschen selber von ganz verschiedenen Seiten. Es waren die berühmten Bildnisse, welche heute noch im Dresdener Pastellkabinet Jedermann entzücken. Außer sich vor Bewunderung über ihre Trefflichkeit, fragte der Sänger Mengs, ob er sich wohl traue, ihn edensö zu malen. Der junge Künstler sah ihn starr in's Gesicht. „Warum nicht, wenn mir's mein Herr Vater befohlen hätte.“ Dieser gab es zu, holte einen Bogen blaues Papier, gab ihn Raffael und schloß abgehend die Thüre hinter sich zu. Der Jüngling fing sofort seine Arbeit an und während der langen Zeit gaben die Töchter keinen Laut von sich und ihre Augen waren unverwandt auf die Arbeit geheftet.

Nach einer Stunde kam der Vater wieder und fand das Porträt schon sehr weit vorgeschritten; am andern Tage ward es in solcher Trefflichkeit vollendet, daß der König davon hörte und es „neugierig und ungeduldig wie alle Monarchen“ zu sehen verlangte. „Er erkannte sofort seinen Werth, betrachtete es und stellte es in sein Cabinet, wo es nachher beständig geblickt ist.“ „Durch den Premierminister Grafen Brühl ließ er dem Annibali befehlen, ihm den Künstler vorzustellen, „der schon bei der Morgendämmerung seiner Tage dahin gelangt sei, wohin die Wenigsten kaum am Mittage gelangen.“ Der König ließ sich nun edensfalls von ihm malen, und das Bild fiel so aus, daß der Hof allgemein entzückt davon war, wenn es auch das unter dem unmittelbaren Einflusse Raffael's entstandene berühmte Selbstporträt des Künstlers an freier Schönheit keineswegs erreicht. Auch dieses ward mit allen anderen von ihm vorhandenen sofort vom König angekauft und

dem Pastellcabinet der Hofalba Carriera einverleibt, dessen größter Schmach die Bilder heute noch sind. Ebenso erhielt der junge Künstler eine glänzende Pension, desgleichen die Schwestern für ihre schönen Miniaturen.

Im Ganzen kann eine unparteiische Nachwelt das Urtheil des Monarchen über diese Erstlingsarbeiten nur vollkommen bestätigen. Sie zeigen uns den jungen Mengs bereits nicht nur jener klauen gezielten Malerin, sondern auch dem viel geschickteren Liotard, Eyloestre und anderen am Hofe begünstigten Franzosen, ja überhaupt allen Zeitgenossen mit Ausnahme höchstens des Reynolds durch überaus scharfe Charakteristik, reines Naturgefühl, große Auffassung, plastische Energie der Modellirung und auffallende Wahrheit der Färbung entschieden überlegen; alle haben etwas mehr oder weniger Sühliches, Affektirtes neben ihm, der sich jener widerlich lächelnden Freundlichkeit nie schuldig machte, durch die man noch heute die meisten Porträts verdirbt. Für einen sechzehnjährigen Jüngling vollends ist ihre artistische Vollendung und Abrundung in der Komposition, die Größe und Einfachheit der Formen geradezu unerhört und nur durch das frühe Studium der italienischen Meister halbwegs zu erklären.

Dasselbe gilt auch mehr oder weniger von seinen späteren in Del gemalten Porträts. Diese sind vor allem sehr ungleich; wie bei allen höfischen Porträtmalern liefern deren viele unter, die sehr mittelmäßig sind, während die besseren oft geradezu klassisch genannt werden müssen. An diesen fällt ganz besonders die außerordentliche Selbständigkeit der Produktion auf, da sie keine Anlehnung an irgend einen Meister zeigen, beim höchsten Lebensgefühl, der frappantesten Naturwahrheit zugleich eine bis in's kleinste Detail gehende Ausführung haben und damit doch eine außerordentlich energische Modellirung, hohe Leuchtkraft, die sicherste Wirkung, auch in die Ferne, zu vereinigen wissen. Besonders ist die klare, bisweilen allerdings an's Gläserne streifende Färbung mit ihren feinen grauen Uebergängen, dem weichen Hellbunfel überaus eigenthümlich und zeigt ein herrliches letztes Aufblühen klassischer Traditionen in der ganzen Technik. Nicht minder ist die Auffassung der Persönlichkeit eine so scharfe, daß man der dargestellten Person in's innerste Herz zu sehen glaubt. Dabei offenbaren diese zahlreichen Bildnisse in ihrer fast zu peinlichen Ausführung, der Vermeidung jeder Stravour, der Freiheit von jeder Tradition jenes gewisse Etwas, das man nur als ganz spezifisch deutsch bezeichnen kann, wie es den Künstler denn auch den besten Bildnißmalern aller Zeiten würdig antreibt. Jedenfalls ist er selbster noch lange nicht wieder erreicht, geschweige denn übertroffen worden. Man muß z. B. in der Münchener Galerie sein Selbstporträt, das unser obiger Holzschnitt wiedergibt, neben den sehr achtungswerthen Graff's und der Angelika Kauffmann sehen, um sich klar darüber zu werden, wie neu und überlegen zugleich er in seiner so sehr zur leeren Stravour neigenden, meist alles individuellen wie nationalen Charakters baren Zeit erscheint.

Zeigen uns die Selbstporträts, die sich durchaus gleichen, in der Jugend einen nervösen, etwas melancholischen, aber auffallend schönen, ächten Künstlerkopf, dessen ganze Seele in den Augen liegt, so mischt sich allen späteren, speciell dem leptomöglichen älteren ein verständig reflektirender Zug, eine gewisse Kälte und Härte, ein galliges Wesen bei, welche die Neigung zum Theoretischen wohl erklären kann; nur durch die gängliche Abwesenheit alles Gemeinen stoßen diese Bilder nicht zurück. Man sieht, das ist ein Mann, der ohne übermächtigend starkes Naturell doch ganz in seinen Idealen lebt und ihnen Alles zu opfern im Stande ist.

In die früheste Zeit fällt auch der berühmte Weile schleifende Amor, der einst einen ungeheuren Ruf hatte und heute noch der Liebling vieler Galeribesucher in Dresden ist. Er erobert beides vollkommen durch die höchst liebenswürdige naive Naturempfindung, die ebenso anmuthsvooll wie schalkhafte Grazie des ächt kindlichen Ausdrucks, die blühende Färbung und musterhafte Zeichnung. Vergleicht man dieses naive und gesunde Werk mit dem gezierten und verlogenen Wesen der Zeitgenossen, so kann über den Fortschritt, den die Kunst mit Mengs macht, über seinen totalen Bruch mit einer faulen Vergangenheit und seinen reformatorischen Verus kein Zweifel aufkommen.

Nachdem der Jüngling einmal mit der königlichen Gnade nicht ohne Reib beehrt war, durfte er auf besonderen Befehl des Königs nun auch mit dem Vater die damals noch für gewöhnliche Sterbliche hermetisch verschlossene berühmte Galerie besuchen, wo dem jungen Künstler am meisten Correggio imponirte, ja ihm eine zügellose Leidenschaft einflößte, die sich durch sein ganzes Leben zieht und selbst in seinem letzten Werke noch hervortritt. Freilich war die Madonna di San Sisto noch nicht da, und so erweckte ihm, der in Dresden nur erst als Pastellmaler galt, dieser Taufpathe die Sehnsucht, wieder nach Italien zu gehen, um seine Bildung dort zu oeroolständigen. Im Frühjahr 1746 finden wir die ganze Familie wiederum in Rom, nachdem sie vorher Correggio in Parma, Tizian in Venedig ihren Besuch gemacht.

Der frühe Erfolg war zweifellos oon Nachtheil für den Künstler; denn er verleitete ihn dazu, abstrakte Ansprüche an sich zu machen, ohne die Natur seines Talents zu berücksichtigen. Da er im Porträt bereits den höchsten Anforderungen genügt hatte, schien ihm dieses offenbar für eine Individualisirende Kuntrichtung zu bestimmen, während er nur aus purem Idealismus oder Nachahmungstrieb das Gegentheil wählte.

Hatte ihn doch schon der Vater bei der Taufe darauf hingewiesen, zwischen Raffael und Correggio Platz zu nehmen, ja seine Erziehung mit diesem ausgesprochenen Vorzaj eingeleitet! Das sind aber gefährliche Nachbarn, und es ist keine Frage, daß Mengs oiel besser gefahren wäre, auf der Grundlage des Porträts wie die Niederländer und Alideutschen weiter zu schreiten. Vor allem aber war das frühe Verlassen des oaterländischen Bodens für ihn ein außerordentlicher Nachtheil. Ohne in seiner Empfindungsweise jemals ein Italiener zu werden, hörte er doch auf, ein Deutscher zu sein. Das giebt seiner Kunst etwas Charakterloses, es fehlt ihr die feste Grundlage eines volkstümlichen Ausdrucks. Seine Bilder — immer die Porträts ausgenommen — haben etwas Anempfundenes, das von nun an noch lange Zeit der Fluch der deutschen Kunst blieb, da Carstens wie Corneilius ganz unter demselben Mißstand einer zu langen Expatriirung litten, wenn auch das gewaltige Naturell des letzteren immer wieder durch den Romanismus, dem er sich überliefert hatte, durchdringt. An Mengs' Begeisterung für die großen Italiener, speciel seine beiden Namenspatrone, ist aber keinesfalls zu zweifeln, und er ist ihr sein Leben lang treu geblieden.

So fing er denn in Rom an, mehr nach Raffael zu studiren als zu kopiren und sich im Delmalen zu üben. Nach einer Magdalena und dem Porträt seines Vaters begann er eine Madonna, und, ein Modell zu ihr suchend, fand er zugleich in der schönen Margarita Guazzi, die ihm als solches diente, auch eine Frau. Margherita war die erste Liebe des schüchternen Jünglings, jedensalls eine ächte; denn um sie zu besitzen, wechselte er sogar seinen Glauben. Seine Schwestern folgten ihm darin, komischer Weise später sogar der Vater, „weil in einer wohlseingrichteten Familie nie zweierlei Meinungen herr-

ſchen dürften.“ Nur die ſächſiſche Magd war nicht dazu zu bringen, „welche ſo halsſtarriger Weiſe dieſe Sinneſeinigkeit hörte“. „Weiber, wenn's ihnen nicht darum zu thun iſt, ſind ſchwer von etwas zu überzeugen“ ſetzt der Biograph wohl aus eigener Erfahrung hinzu. Einige Jahre ſpäter war es ihr indeß darum zu thun, als ſie der Vater nachträglich noch heirathete.

Die Madonna, die zu ſo gewaltigen Veränderungen geführt, war inzwischen auch fertig geworden und verbreitete den Ruhm des jungen Künſtlers in Rom um ſo mehr, als man im Vatikan überdies mit ſolchen Conſervationen von jeher ſehr viel Staat zu machen verſtand. Das ſchöne junge Original derſelben, ſowie die beiden hübfchen Schwestern ſcheinen der Anziehungskraft der Mengs'schen Kunſt nicht geſchadet zu haben, denn der Beſuch des Hauſes ward bald eine Modesache in Rom und lieferte der ſaulen Fremden- und Prälaten-Bevölkerung, welche der dortigen Geſellſchaft ihre charakteriſtiſche Färbung giebt, den ausgiebigſten Stoff zur Unterhaltung.

Es ſicherten dem Künſtler auch einen guten Empfang, als er 1749 nach Dresden zurückkehrte und dem König in der Madonna die reifſte Frucht ſeines Aufenthalts darbot. In mancher Beziehung verdiente ſie ihn, wenn ſie auch mehr eine hübfche friſche Nömerin als den hohen und frommen Charakter einer Mutter Gottes ſehen läßt, wie ihm denn die Hoheit überhaupt nicht beſſer gelingt als ſeinem Vorbild Correggio. Einflüſſe dieſes Meiſters ſowohl wie Raffael's zeigend, ſieht das unter lauter Meiſterwerken im Wiener Belvedere hängende Bild ſelbſt wie das eines guten Meiſters aus, auf deſſen Namen man ſich nur nicht gleich beſinnen kann. Das würde aber ſicherlich keinem von allen Neueren gelingen.

Der König ließ ſich nun ſammt der Königin von Mengs in ganzer Figur malen, was im Verein mit dem Erfolge der Madonna den biſherigen Hofmaier Sploſtre bewog, ſich nach Paris zurückzuziehen, während Mengs ſeinen Platz mit großem Gehalt einnahm und mit Arbeiten überhäuft wurde. Zunächſt folgte die Beſtellung des Hauptaltarblattes und der Bilder zweier Seitenaltäre für die neuerbaute katholiſche Kirche. Die letzteren beiden führte er, getrieben von der Königin, in viel zu großer Schnelligkeit aus, als daß er Vorbeern dabei hätte ernten können. — Ueberhaupt ſind es ſeine Porträts, deren Trefflichkeit ihm immer wieder vorzugsweiſe die Gunſt der Höfe erwarb. So hatte er auch neben Anderem das Bildniß des zu ſeinem intimſten Freunde gewordenen Annibali als Knieſtück zu allgemeiner Bewunderung noch am Abend vor ſeiner Wiederabreiſe nach Rom vollendet. Der König hatte es auch ſehen wollen, und Mengs trug es ihm noch am Morgen, bereits in Reiſeleidern, hin. „Mein Raffael“, ſagte ihm der Monarch, „ich finde an dieſem Bilde etwas, ich weiß ſelbſt nicht was, das ich an anderen, die du für mich gearbeitet, vermiffe.“ „Ja, Sir“, antwortete lähn Mengs, „es iſt der Freund, eine Art von Perſonen, die Könige nicht haben.“ Auguſt lächelte, gab ihm die Hand zu küſſen und ſagte: „Du haſt wohl recht“, und bat ihn, den Freund auch in dem Gemälde, welches er jetzt für ihn in Rom malen ſollte, anzubringen. Es war das oben erwähnte Hauptaltarbild, eine große Himmelfahrt Chriſti, welche Mengs nur in Rom machen zu können erklärt hatte. Vielleicht wegen der langen Dauer der oft unterbrochenen Arbeit iſt jener Wunsch bei der ſpäteren Ausfühung nicht voll in Erfüllung gegangen, da gerade eine gewiſſe Kälte der Reflexion ſich, wie durch alle ſeine Hiſtorienbilder, ſo auch durch dieſes zieht. Nichtsdeſto weniger iſt das Gemälde ein hochſchätzbares Werk und zugleich ein Beweis dafür, wie ungerecht ganze Zeiten ſein können, da man es heute kaum mehr beachtet.

Man sieht auf demselben unten in der Mitte Petrus, fast vom Hüden in die Kniee gesunken, nach dem emporschwebenden Meister hinaufblickend und beide Arme noch ihm erhebend. Rechts von ihm Johannes, ebenfalls das Runder anflaumend; um ihn die anderen Jünger. Links die Mutter Maria mit den heiligen Frauen, die hohe Gestalt aufrecht, die Hände auf der Brust, dem verkärten Sohne nachschauend. Dieser ist von großer Schönheit; die Arme leicht ausgebreitet, Beine und Füße nahe neben einander, die Brust gehoben, schwebt er empor, umhüllt von rothem Gewand, — kein Zweifel, daß er emporschwebt, nicht niedersinkt oder in der Luft tanzt, wie so viele Himmelfahrer thun. Der nackte Körper zeigt die edelsten Formen und eine herrlich leuchtende Farbe, das Gesicht freudig ernsten Ausdruck. Er schwebt zwischen lichten Wolken, zarte Engel zur Seite, hinauf zur goldenen Glorie, in der Gott Vater in ganz weißem Gewand, weißem Haar und Bart, von Engeln getragen, die Arme zu seinem Empfange ausbreitet. Der letztere ist weniger gelungen und wirkt sammt der Taube nur als große Lichtmasse, in der man ihn nur mit Mühe erkennt. Die Luft ist fein grau, das Kolorit vortrefflich, Empfindung und Bewegung der Figuren dem Moment durchaus angemessen erzeugt und doch natürlich, wie fast immer bei Mengs, — bei dem nur selten die selbstbenutzte Grazie des Correggio durchklingt, an den er doch fast in allen seinen Arbeiten augenblicklich erinnert, nur daß er seine ächte Gluth in's Nächtere, Kühle, Doktrinäre, Deutsche überseht.

Das künstlerische Verdienst des Bildes ist noch viel größer, wenn man dasselbe mit dem vergleicht, was zu jener Zeit sonst gemalt wurde. Dann ist es durch einen Zwischenraum davon getrennt, der denn doch von einem großen Fortschritt zu natürlicher und einfacher Empfindung, zu einem solideren Studium der Form und Farbe, vor Allem aber von einem Verständniß der alten Kunst zeugt, wie wir es bis heute kaum wiedergewonnen.

Wenn das Bild so lange stehen blieb und erst viele Jahre später in Madrid fertig ward, so lag die Hauptursache darin, daß kurz nachdem Mengs in Rom an demselben in Arbeit war, der siebenjährige Krieg ausbrach, der ihn aller der Hilfsmittel beraubte, die er aus Dresden bezog, ihn also nöthigte, sich neue Quellen des Erwerbs zu suchen.

Es war damals eben Winkelmann nach Rom gekommen; beide junge Männer hatten sich rasch aneinander angeschlossen und es hatte sich ein Ideenaustausch entsponnen, bei dem Winkelmann offenbar im Vorthell war. Denn der Einfluß des berühmten Verfassers der Geschichte der Kunst des Alterthums hat nicht eben glücklich auf Mengs dadurch eingewirkt, daß er ihn vom Studium Raffaels und Correggio's weg zu dem der Antike drängte, deren ganze Art und Bestimmtheit einer spezifisch malerischen Anschauung, wie sie Mengs bis dahin hatte, wenig günstig ist.

Noch viel nachtheiliger aber war, daß er bei dem Maler die Lust zum Theoretisiren förderte, ohnehin das Zeichen einer ruhenden oder mangelnden Produktivität, wie Goethe ganz richtig sagte, ohne es deswegen selber je lassen zu können. Sie nimmt dem Schaffen unter allen Umständen einen seiner größten Reize, die Thätigkeit, wie das auch bei ihm der Fall war; unserm Mengs ging es damit noch schlechter, insofern er den Reiz von eigenem Naturell dabei großentheils einbüßte. Eine an sich ganz gerechtfertigte Bewunderung der Antike führte ihn lediglich zu der Verleugnung der doch sehr bestimmt gezogenen Grenzen zwischen Malerei und Plastik, von denen die eine lediglich die Form der Gegenstände unmittelbar, die andere ihren farbigen Schein, den vertieften Raum perspektivisch auf einer Fläche darzustellen hat. Dies vergaß Mengs allerdings nicht, im Gegentheil sind seine Verkürzungen sehr geschickt, seine Farbe ist blühend; aber er sangt nun an, viel zu plastisch zu modelliren



und dadurch seinen Bildern oft eine unangenehme Greisbarkeit zu geben. Auch sonst brachte die Nachahmung der antiken Formen ein fremdes Element in seine Malerei, da es ihm so wenig wie den meisten Andern jemals gelang, es ganz organisch mit seiner sonst so durchaus malerischen Anschauung zu verbinden, während seine etwas leere Idealität den Figuren die Natürlichkeit nimmt, die er ihnen früher zu geben verstand. Die Antike so frei zu benutzen wie ein Raffael oder Michelangelo ist Mengs nie gelungen.

Trotzdem hat er eine Reihe bedeutender Schöpfungen in der Historienmalerei hinterlassen, welche speciell durch die Anmuth der Frauen und Kinder — in den Männern kommt er selten über Correggio's Weichheit hinaus — auf alle Fälle einen Fortschritt zur reineren Kunst darstellen und dabei eine Meisterschaft in Handhabung der Technik, eine künstlerische Vollendung zeigen, die wir leider heute noch nicht wieder erreicht haben. — Die ganze Cornelianische Schule hat niemals auch nur eine einzige Hand zu malen vermocht, wie wir sie auf seinen Bildern finden. Und nicht minder sind neben den reflektirten Figuren auch viele ächte, wahr und gesund gefühlte. Sie fanden eben dieser Neuheit halber auch einen so großen Beifall in ganz Europa, daß sich bald Schüler aller Nationen in großer Zahl um den unermüdbaren jungen Mann sammelten, der es nie verschmähte, mit ihnen gemeinsam nach der Natur zu studiren.

Mengs würde unsere größte Achtung schon allein dadurch verdienen, daß er in so hohem Grade das Genie des Fleißes besaß, einen Bildungstrieb, der ihm trotz der oernach lässigten Jugenderrziehung den Namen eines Gelehrten und Philosophen bei den Zeitgenossen eintrug, wie er unzweifelhaft bald ein seiner Weltmann wurde. Den Philosophen Mengs wird man nach seinen Schriften nicht eben hoch schätzen, höher stand er jedenfalls als Weltmann. Als solchen lernt man ihn nicht nur aus der großen Anziehungskraft kennen, die er auf unzählige vornehme Personen ausübte, sondern auch aus der Eleganz seines offenbar nach französischen Mustern gebildeten Stils. — Wie schwärmerisch er Winkelmann liebte, zeigt sich auch daraus, daß er ihm noch von Spanien aus den gemeinsamen Besitz seiner Frau antrug, als Madame Guaggi, welche die Madrider Lust nicht vertrat, auf ein Jahr nach Rom zurückkehrte: eine Spielart von Communismus, die denn doch für unseren Geschmack wenig Anziehendes haben dürfte und jedenfalls beweist, daß bei ihm, wie bei so vielen Künstlern, die Phantasie weit stärker war als das Gefühl.

(Schluß folgt)



## War Dürer's Vater ein Ungar?

Ueber diese bisher nur schüchtern aufgeworfene Frage, deren Berechtigung heute nicht mehr abgewiesen werden kann, brachte die Beilage zur „Wiener Abendpost“ vom 14. Oktober d. J. einen beachtenswerthen Aufsatz aus der Feder M. Thausing's, dem wir das Nachfolgende entnehmen.

Der Autor knüpft an die bekannte Thatsache an, daß Dürer's Vater aus Ungarn nach Nürnberg einwanderte. Man hegte nun früher gewöhnlich die Ansicht, daß es eine deutsche Kolonistenfamilie gewesen sei, welcher der ältere Albrecht Dürer, der bekanntlich Goldschmied und eines Goldschmieds Sohn war, entstammte. „Dies schon des Familiennamens wegen, der auch sonst in Franken vorkommt, und dann, weil ja die Handwerke und Künste in Ungarn damals vornehmlich in den Händen von Deutschen oder doch von Nichtmagyaren ruhten. Die Einwanderung des älteren Albrecht Dürer erschien daher leicht nur wie eine Rückwanderung in das alte Stammland seiner Familie.“

„In Ungarn fand längst eine andere Ansicht Vertreter. Danach hätte der einheimische Name der Familie Dürer: „Szárás“ (d. i. dürr, trocken) gelautet und wäre dann bloß in's Deutsche übertragen worden. Das schmeckte allerdings zu sehr nach einer Analogie mit modernen, namentlich in Ungarn gebräuchlichen Namensänderungen — nur freilich im verkehrten Sinne — um auswärts Glanzen zu finden. Auch war die dabei angenommene Etymologie des Namens eine durchaus unrichtige. Es ist erwiesen, daß der Name ursprünglich Thürer geschrieben wurde. So scheint sich Albrecht, der Vater, genannt zu haben, und Dürer selbst führte noch ein Briefsiegel, auf welchem die Buchstaben A. T. über seinem Wappenschilde mit der offenen Thüre angedruckt waren. Friedrich Campe, der Herausgeber der „Reliquien“, nahm diese Buchstaben irrtümlich als den Obertheil einer Staffelei, an welcher er den Schild angelehnt dachte, und bildete auf dem Titel seines verdrehten Büchleins das Siegel so ab.“

„Vor einigen Jahren nun tauchte in der ungarischen Literatur eine neue Erklärung des Namens Dürer oder Thürer auf, die auf der richtigen Bedeutung des deutschen Namens basirte. Danach hätte der Name im Magyarischen *Mitös* (sprich: Mitosch) gelautet, hergeleitet von *Mitó*, die Thüre. Dieser Ansicht kam es noch sehr zu statten, daß Dürer in seiner Familienchronik berichtet, das Dörschen, in welchem seine Vorfahren vom Ackerbau gelebt hätten, hätte *Cytas* geheissen, ein Name, der sehr nahe an *Mitös* anklingt. Obwohl nun diese Meinung von so gelehrten Männern wie Domherr Lantio in Gran vertheidigt wurde, ließen sich doch die durch die frühere Hypothese wachgerufenen Bedenken nicht gleich unterdrücken, und so lange es an einer genaueren Begründung dieses Zusammenhanges fehlte, war Vorsicht geboten.“

„Das ist nun anders geworden durch die Broschüre, welche der ungarische Akademiker, Pfarrer Ludwig Haan: „Ueber den Familiennamen Albrecht Dürer's und den Stammsitz seiner Familie“ veröffentlicht hat und über welche Herr Dr. A. Duz in der Beilage zur „Wiener Abendpost“ vom 9. September Nr. 207 sehr sachgemäß Bericht erstattet hat. Die Broschüre ist zwar in magyarischer Sprache, deren ich nicht mächtig bin, adgefäht, doch war mein geehrter Freund in Dürer, Herr Johann Batta in Preßburg, so freundlich, mir dieselbe sammt einer eigens für mich angefertigten deutschen Uebersetzung zukommen zu lassen, so daß ich in der Lage bin, ihren Inhalt zu beurtheilen. Ich läugne nicht, daß ich durch denselben in mancher Beziehung höchlich überrascht wurde. Und da ich mich seit längerer Zeit mit der Geschichte Dürer's befaßt habe, halte ich mich fast für verpflichtet, meine Meinung über den Stand der hiermit neu angeregten Frage auszusprechen, zumal ich die Sache jetzt, angesichts der urkundlichen Belege, mit anderen Augen ansehe als früher. Wer im Dienste der historischen Forschung steht, wird sich ja gern und überall eines Besseren belehren lassen.“

„Haan druckt sieben Urkunden aus den Jahren 1456 bis 1564 ab, durch welche die Existenz der edlen Familie Kjtös historisch beglaubigt wird. Ferner hat der Verfaßter in einer Pusta nahe bei Gyula die Ruinen des ehemaligen Dorfes Kjtös, des Stamm-sitzes der gleichnamigen Familie, nachgesehen. Das stimmt nun schlagend mit den Familiennachrichten Dürer's überein. Noch mehr! Haan beschreibt und bildet das Wappen derer von Kjtös ab (Seite 35); es ist offenbar dasselbe, welches nicht bloß Dürer, sondern bereits sein Vater geführt hat. Letztere Thatsache ergibt sich daraus, daß Dürer dieses Wappen bereits im Jahre 1490 auf die Rückseite des Bildnisses seines Vaters in den Wfszjen in Florenz gemalt hat. (Vergleiche meine Biographie Dürer's, S. 34.) Dieses Wappen hat Eigentümlichkeiten, die mit der Herkunft aus Ungarn nur zu gut übereinstimmen: der aus dem bekronenden Helme wachsende Rohrcntrumpf deutet, wenn auch nicht auf die Kreuzzüge, so doch auf Türkenkriege, und die drei grünen Berge, auf welchen die goldene offene Thüre im rothen Felde steht, sind, wie man sich versichert, namentlich ungarischen Wappen eigenthümlich; sie erscheinen ja auch im Landeswappen des Königreiches. Ich ersehe zwar aus Haan's Schrift nicht, woher er die in den Hauptsachen mit den Wappen der Dürer übereinstimmende Abbildung des Wappens derer von Kjtös genommen hat, doch ist wohl anzunehmen, daß sie den Siegeln der Urkunden entlehnt sei.“

„Demnach wären die Vorfahren Dürer's in Ungarn nicht gemeine Bauersleute oder Leibeigene gewesen, sondern vielmehr Mitglieder jenes freien Kleinadels, der, oft nur mit geringem Landbesitze ausgestattet, vom Ackerbaue lebte. Heute noch giebt es ja in Ungarn ganze Dörfer, wo jeder Einwohner ein solcher „nemesember“ oder Kleinadeliger ist, und alle leben nur wie einfache Bauern von Feldbau und Viehzucht, ganz so, wie Dürer berichtet, daß dort „sein Geschlecht sich genähret hätte der Ochsen und Herde“. Diese kümmerliche Existenz beeinträchtigt aber keineswegs das hohe Selbstbewußtsein, welches dieser Kleinadel von seiner Würde hat, und es wäre daher wirklich auffallend, wenn dieses Bewußtsein bei einem, wenn auch ausgewanderten, Gliede einer solchen Familie verloren gegangen wäre und sich nicht vielmehr sammt dem Wappen in seiner Erinnerung erhalten hätte. Auch dafür bieten nun die Worte, mit welchen Dürer über die Geschichte seiner Familie berichtet: „was er aus seines Vaters Schriften zusammengetragen hat“, einen Anhaltspunkt, und in der That sind es gleich die ersten Worte, welche lauten :

„Albrecht Dürer der Keltere ist aus seinem Geschlechte geboren im Königreiche Hungarn“ u. Doch bedarf es dazu keineswegs der ganz unstatthafte Annahme, daß bei dem Worte „seinem“ ein Schreibfehler anzunehmen und „seinem“ zu lesen wäre; der Ausdruck „seines Geschlechts“ für „edles Geschlecht“ vertriebe ganz gegen den deutschen Sprachgebrauch. Das Wort Geschlecht hat, namentlich in dem Munde eines Nürnbergers, auch ohne jedes schmäkende Beiwort bereits einen ganz besonderen Klang. So wie zwar jedes Menschen Kind geboren ist und von irgend einem Geschlechte abstammt, so bedeutete doch schon frühzeitig das einfache Prädicat geboren (heutzutage wohlgeboren) so viel als: von vornehmen Leuten herkommend, und dasselbe Privilegium der Bedeutung hatte auch der Ausdruck Geschlecht, der ausschließlich für die vornehmeren, in einer Stadt bevorrechteten Patrizierfamilien in Anspruch genommen wurde. „Die von Geschlechtern“, „die des Geschlechts“ oder in der Einzahl auch „der Geschlechter, die Geschlechterin“ gilt namentlich in Regensburg, Augsburg und Nürnberg immer nur von Patriziern. (Siehe: Schmeller, „Bayerisches Wörterbuch“, bearbeitet von R. Frommann, München 1877, II, Sp. 500.) Wenn also Dürer von seinem Vater als „aus seinem Geschlechte geboren“ spricht, so versteht er darunter bereits die Abstammung von einer adeligen Familie. Das konnte man bisher für eine fromme Meinung des Meisters halten, aber im Zusammenhange mit den neuesten Forschungen Haan's gewinnt es eine andere Bedeutung.“

„Bemerkenswerth ist nun auch die Thatsache, daß Dürer's Vater in Nürnberg die längste Zeit nicht mit dem Familiennamen genannt zu werden pflegt. Er verheiratete sich bekanntlich im Jahre 1467 als vierzigjähriger Mann mit der fünfzehnjährigen Tochter seines Meisters, des Goldschmiedes Hieronymus Holper, und in demselben Jahre leistet er den Eid als geschworener Goldschmied und wird aufgefordert, als Fremder das Bürgerrecht zu erwerben; er heißt aber bei dieser Gelegenheit nur: „Des Holper's Eidam, Albrecht genannt.“ Im folgenden Jahre leistet er der Aufforderung des Rathes Folge und wird Meister und Bürger von Nürnberg, und bei diesem entscheidenden Anlasse erscheint zuerst sein deutscher Familienname. Aber noch 1470 wird er wieder nur als „Albrecht, des Holper's Eidam“ bezeichnet. Sein Neffe Niklas, der Sohn des ehrbaren Zammachers Ladislaus oder László in Gyula, ebenfalls Goldschmied, erscheint 1493 als Bürger und Hausbesitzer in Nürnberg unter dem Namen „Niklas Thöret“; derselbe übersiedelte später nach Köln, wo ihn Dürer auf seiner niederländischen Reise besuchte und wo man ihn, wie Dürer selbst in seiner Familienchronik berichtet, Niklas Unger nannte, also bloß nach seinem Vaterlande. Darnach gewinnt es allerdings den Anschein, als ob der deutsche Name Dürer kein ursprünglich fester gewesen sei, sich vielmehr, anfangs schwankend, erst allmählich in der Familie festgesetzt habe.“

„Schließlich sei auch noch ein Moment nicht verschwiegen, das für die magyarische Abstammung des älteren Albrecht Dürer schwer in's Gewicht fällt; nämlich seine äußere Erscheinung oder doch seine Gesichtszüge, wie sie uns der handdate Sohn in zwei vortrefflichen Bildnissen getreulich überliefert hat. Das eine, schon genannte Gemälde, von 1490, befindet sich in der Galerie der Uffizien in Florenz, das andere, von 1497, im Besitze des Herzogs von Northumberland auf Lion-House, alte Kopien des letzteren in der Münchener Pinakothek und im Städel'schen Museum in Frankfurt a. M. Diese Bildnisse verrathen allerdings einen unerkennbaren Anklang an den magyarischen Gesichtstypus: kurzer Kopf, kleine dunkle, tiefliegende Augen, vorstehende Backenknochen; ein auffällender Gegensatz zu den bekannten Gesichtszügen seines berühmten Sohnes Albrecht. Dieser hatte

mehr von seiner Mutter, wie die kürzlich vom Berliner Museum in Paris erwordene Zeichnung Dürer's nach dem Kopfe der alten Frau beweist, während hinwiederum seine beiden Brüder Hans (Pinakothek in München) und Andreas (Albertina in Wien) manche Züge vom Vater geerbt haben.“

„Somit habe ich gewissenhaft Alles zusammengestellt, was die Annahme der Abstammung Dürer's aus der Familie der Herren von Kitis meines Erachtens unterstützt. Eben so aufrichtig muß ich aber nun die eine große Schwierigkeit hervorheben, welche jener Annahme entgegensteht. Dürer berichtet nämlich, daß sein Großvater Anton als Knabe nach Gyula zu einem Goldschmiede in die Lehre gekommen sei; diesem Gewerbe folgt dann dessen ältester Sohn Albrecht, Dürer's Vater, und ein zweiter Sohn desselben, Laskló, wird Zaummacher oder Sattler. Ist es nun nicht unerhört, daß im 15. Jahrhundert Sproßlinge einer magyarischen Familie von Adel, wenn auch von armen Adel, ein Handwerk erlernen und dieses Handwerk in unmittelbarer Nähe ihres Stammhauses ausüben? Darüber müssen uns ungarische Geschichtsforscher erst noch aufklären. Was bisher zur Beantwortung, beziehungsweise zur Ablehnung dieser Frage beigebracht wurde, genügt keineswegs.“

„Zur schließlichen Erledigung der Frage wäre es sodann von der größten Wichtigkeit, irgend ein Mitglied von Dürer's Familie mit dem Familiennamen Kitis in seiner magyarischen Form urkundlich nachzuweisen. In Deutschland wird dies kaum möglich sein und von den armen Handwerkern in Gyula dürften sich dort keine schriftlichen Nachrichten erhalten haben. Nun hatte aber Dürer der Ältere noch einen dritten Bruder, Namens Johannes, der studirt hatte und nachher ganze 30 Jahre lang Pfarrer in Großwardein gewesen ist. So berichtet uns Dürer, und da wäre es denn doch ein Leichtes, irgend eine authentische Nachricht, sei es auch nur eine Unterschrift dieses Pfarrers, heute noch aufzufinden. Nennt sich derselbe mit seinem einheimischen Familiennamen Kitis, dann ist die Frage ein für alle Mal erledigt. — Das wäre ein seltsames Zeugniß für das Fortschreiten unserer historischen Erkenntniß auch in kleinen Einzelheiten, eine Illustration des alten Sprüchwortes: „Alles Ding verkehrt sich!“ Bekanntlich galt es bis auf die neueste Zeit für ausgemacht, daß Dürer's Mutter eine geborene Haller, also eine Nürnberger Patrizierin gewesen sei. Erst vor einem Jahrzehnt etwa entdeckte der verdienstvolle Archivar der Stadt Nürnberg, G. B. R. Vogner, daß Frau Barbara Dürerin nicht die Tochter eines Haller — ein solcher war niemals Goldschmied — sondern eines sonst obskuren Holder oder Holper gewesen sei. Und nun soll wiederum der bisher als loco obscurus angesehene Vater Dürer's ein Edelmann gewesen sein, und noch dazu ein magyarischer! „Alles Ding verkehrt sich!“



## Amerikanische Kunstzustände.

Boston, im September 1878.



Der große Werth, der in den Vereinigten Staaten seit einer Reihe von Jahren auf die Pflege der Kunst gelegt wird, geht aus nichts so klar und deutlich hervor, wie aus der Thatfache, daß in den offiziellen Berichten der Erziehungsbehörden des Landes dieses Thema immer mehr Berücksichtigung findet. Ich glaube daher die Wiederaufnahme meiner eigenen, seit einiger Zeit unterbrochenen Berichte über die Entwicklung der hiesigen Kunstzustände am besten durch die Wiedergabe des betreffenden Passus in dem soeben ausgegebenen Berichte des Erziehungs-Commissärs<sup>1)</sup> einzuleiten zu können.

„Die Einführung des Zeichens“, heißt es daselbst S. 139 u. ff., „in alle Klassen der öffentlichen Schulen als vorgeschriebener Unterrichtsgegenstand führt fort, das Interesse der Pädagogen rege zu halten, und hat stete Fortschritte gemacht, seitdem die Aufmerksamkeit des Landes diesem Gegenstande durch die Legislatur von Massachusetts, welche im Jahre 1870 das Zeichnen in allen öffentlichen Schulen dieses Staates peremptorisch vorschrieb, zugewandt wurde. Dem Beispiele des genannten Staates sind von Zeit zu Zeit die Schulbehörden vieler Städte und Flecken im ganzen Gebiete der Vereinigten Staaten gefolgt, und am 14. Mai 1875 hat die Legislatur des Staates New-York ein ähnliches Gesetz erlassen. Die Resultate eines mehrjährigen Studiums in den Schulen von Massachusetts und anderwärts liegen jetzt vor, und der Fortschritt derjenigen Schüler, welche zwei, drei und vier Jahre im Zeichnen unterrichtet worden sind, ist erhaunlich und befriedigend, zumal wenn man die Kürze der Zeit bedenkt, welche diesem Studium im Verhältniß zu anderen regelmäßigen Studien gewidmet wird.“

„Während aber diese Bewegung sich in den öffentlichen Schulen entwickelte, hat sich auch in vielen der secundären und höheren Lehranstalten des Landes ein sehr bedeutendes Steigen des Interesses an den Fragen des Verhältnisses der Kunst zur Erziehung bemerkbar gemacht. An vielen Hochschulen ist den Lehrern die Wichtigkeit der Kenntniß der Kunst der Alten endlich klar geworden, und wo kein Unterricht in der Technik der Kunst erteilt wird, finden doch wenigstens die Geschichte, die Entwicklung und die Werke der Künstler Griechenlands und Roms einige Berücksichtigung, und die Schüler werden auf den Zusammenhang zwischen den Kunstwerken und dem Glauben und den sozialen Zuständen derjenigen Völker hingewiesen, deren Literatur man bisher als einen notwendigen Theil jedes modernen Unterrichtscurseus betrachtet hat. Daneben ist auch den Lehrern, welche die wissenschaftliche und technische Erziehung zu leiten haben, die ökonomische Wichtigkeit der verschiedenen Anwendungen der Kunst in der Industrie zum Bewußtsein gekommen.“

„Während nun aber das erwachende Interesse an der Beziehung der Kunst zum Unterrichte sich so deutlich unter allen Klassen und Schulen der professionellen Pädagogen kund giebt, ist es auch nicht zu verkennen, daß das Publikum im Großen und Ganzen von sehr

1) Report of the Commissioner of Education for the year 1876. Washington, Government Printing Office 1878.

2) An manchen Orten sind für den Zeichenunterricht nur je 20 Minuten zweimal wöchentlich ausgesetzt!  
K.

allgemeinem und wachsendem Interesse an allen auf Kunst bezüglichen Angelegenheiten durchdrungen ist. Dieses Interesse, welches sich schon vor der Eröffnung der Centennial-Ausstellung in Philadelphia bemerkbar machte, ist durch die dort ausgestellt gewesenen Gegenstände wunderbar angeregt, groß gezogen und verbreitet worden; denn durch diese Gegenstände wurde dem amerikanischen Volke zum ersten Male die Bedeutung des künstlerischen Elementes in den Fabrikaten der Welt allgemein zum Bewußtsein gebracht."

"Andererseits aber hat das Interesse, welches die große Majorität der Besucher der speziellen Kunstausstellung entgegenbrachte, auch den größten Skeptikern bewiesen, daß der künstlerische Instinkt und die Liebe zum Schönen fast unioersal sind. Bilder, Statuen und schöne Gegenstände aller Art haben ihre Anziehungskraft auf diejenigen ausgeübt, welche bisher gänzlich unbekannt damit waren, und in der Zukunft wird man überall im amerikanischen Volke einen größeren oder geringeren Grad des Verständnisses für Kunstfachen antreffen."

"Das Jahr 1876, welches schon als das Centennarium der amerikanischen Unabhängigkeit bemerkenswerth genug war, und welches eine so große Bedeutung erhalten hat durch den Einfluß der Industrienausstellung aller Nationen auf die künftige Entwicklung des Landes, muß auch noch bezeichnet werden als der Ausgangspunkt einer neuen Ära künstlerischer Entwicklung im weitesten Sinne des Wortes. Man kann sicher behaupten, daß die ökonomischen Beziehungen der Kunst zu der Gewerbetätigkeit eines Volkes erst in diesem Jahre in Amerika allgemein anerkannt worden sind. Und es ist gleichfalls wahr, daß der Einfluß, welchen eine systematische künstlerische Erziehung auf die Entwicklung der Kunstindustrie ausüben kann, dem amerikanischen Volke erst auf der Centennial-Ausstellung klar in's Bewußtsein getreten ist."

"In dieser Verbindung müssen unter den denkwürdigen Begebenheiten des betreffenden Jahres verzeichnet werden: die feierliche Einweihung des neuen großen Gebäudes der „Pennsylvania Academy of Fine Arts“ in Philadelphia und die Wiedereröffnung der mit diesem Institut verbundenen vorzüglichen Kunstschulen, welche während des Baues der neuen Räumlichkeiten mehrere Jahre lang hatten geschlossen werden müssen. Das Kunstmuseum zu Boston wurde ebenfalls im Laufe desselben Sommers eingeweiht, und die mit denselben verbundene Schule wurde den darauffolgenden Herbst eröffnet. Um dieselbe Zeit wurden in New-York zwei wunderbare Veihaustellungen gehalten, welche bewertenswerthe Sammlungen der besten modernen Kunstgegenstände zusammenbrachten, und diese Ausstellungen wurden so zahlreich besucht, daß die Einnahmen genügend waren, um sowohl die Akademie in New-York, als das dort befindliche „Metropolitan Museum“ von einem großen Theile ihrer Schuldenlasten zu befreien. Dasselbe Jahr sah ferner ein Institut in's Leben treten, welches für das Kunstgewerbe von größter Bedeutung zu werden verspricht. Es ist dies das „Pennsylvania Museum and School of Industrial Art“ (Museum und Kunstgewerbeschule), in welcher viele der besten Beispiele der künstlerischen Production, Beiträge der Künstler und Kunsthandwerker der ganzen Welt, von der Centennial-Ausstellung her dem Lande verblieben sind. Ein ähnliches Kunstgewerbe-Museum wurde in New-Haven, Connecticut, vom Staate incorporirt, und hat ebenfalls manche Versicherung aus den Kunstschätzen der Ausstellung erhalten."

"Außer der Gründung dieser großen Mittelpunkte künstlerischen Einflusses, welche entweder ihren Anfang oder doch ihre Wiedergeburt vom Jahre 1876 datiren, sind noch einige andere Begebenheiten zu verzeichnen, deren Beziehung zur künstlerischen Erziehung eine directe ist. Als solche sind zu nennen: die Wiedereröffnung der Schulen der Akademie von Pennsylvania; die Gründung der Schulen des pensylvanischen Museums; die Gründung der Kunstschulen des Museums in Boston; die Gründung eines Zeichenerlehrerseminars in Verbindung mit der Frauen-Kunstschule der „Coopce Union“ in New-York zur Heranbildung von Lehrern für die Schulen des genannten Staates; die Gründung von Kunstsammlungen in Verbindung mit dem Mädchenseminar zu South Hadley, Massachusetts, und mit der Smith-Hochschule für Frauen in Southampton, Massachusetts, und die Vermehrung der Sammlungen der Vassar-Hochschule, im Hinblick auf die Einführung eines ernstlichen Kunstunterrichtes in allen seinen Zweigen."

„Eine andere Thatfache von größter Bedeutung, die in dem einfachen Aufzählen neu erschaffener Kunstmuseen keinen Ausdruck findet, ist die Veränderung, welche in dem Charakter der in den Museen enthaltenen Sammlungen vor sich gegangen ist. Früher nahm man es als selbstredend an, daß eine Kunstsammlung Bildern und Statuen, und vielleicht eine kleine Auswahl guter Elfenbein enthalten müsse; heute dagegen kann ein Kunstmuseum alles enthalten, was die Hand des Menschen zu schaffen vermag. In den Sammlungen gelehrter Gegenstände im „Metropolitan Museum“ (New-York), in der permanenten Ausstellung und den Vorkaufstellungen des Westener Museums, besonders aber in den festbaren und umfassensten Sammlungen des „Pennsylvania Museum and School of Industrial Art“ und in den kleineren, aber ästhetischen Sammlungen des „Connecticut Museum of Industrial Art“ findet sich ein solcher Reichthum der verschiedensten Objekte, daß es fast unmöglich wird, dieselben zu katalogisiren und tabellarisch zusammen zu stellen.“

Zweit der besagte Bericht, der noch durch eine Tabelle vervollständigt wird, in welcher 31 Museen und Kunstsammlungen, sowie 30 Anstalten, an denen Kunstunterricht erteilt wird, aufgezählt werden. Freilich sind die meisten dieser Institute ziemlich beschränkter Art und stehen nur als Hilfsanstalten mit größerem Lehramt in Verbindung, aber sie sind dennoch von großer Wichtigkeit, da sie die ersten Ausgangspunkte weiterer Entwicklung bilden. Unter den Museen sind jedenfalls mehrere, welche schon jetzt eine ziemliche Bedeutung haben und in nächster Zeit sich rasch heben und vergrößern werden. Die hauptsächlichsten darunter sind die Museen zu New-York, Boston, Philadelphia, Washington und New-Haven. Das bestbetitete Museum ist bis jetzt die „Corcoran-Gallery“ in Washington, welche, von dem Bankier A. B. Corcoran gegründet, über ein Kapital von einer Million Dollars verfügt und im Jahre 1876 die hübsche Summe von £ 42,000 für Ankaufe ausgab. Das Westener Museum ist eben in der Erweiterung begriffen. Seine Freunde haben im Laufe des Jahres, trotz der schlechten Zeiten, £ 100,000 zusammen gebracht, und es wird nun eifrig an der Vergrößerung des Gebäudes gearbeitet, um Platz für die Sammlungen zu schaffen, welche in den jetzigen Räumlichkeiten nicht mehr untergebracht werden können. Von besonderem Interesse für die Leser der Zeitschrift wird es sein, zu erfahren, daß die mit dem Westener Museum in Verbindung stehende Kunstakademie unter der Oberleitung eines jungen deutschen Künstlers, des Herrn D. Grundmann aus Dresden, steht. Die erste Ausstellung von Schülerarbeiten, welche vergangenes Frühjahr abgehalten wurde, war äußerst interessant und berechtigte zu der Hoffnung, daß die Thätigkeit der Anstalt einen segensreichen Einfluß auf die Zukunft der amerikanischen Kunst ausüben werde.

In meinen früheren Berichten, in denen es hauptsächlich mein Bestreben war, die Meilensteine zu bezeichnen, an denen man den Gang des Fortschrittes in der Entwicklung der amerikanischen Kunstzustände und somit der amerikanischen Kultur bemessen kann, hatte ich mich meistens auf die Erwähnung neu entstandener Museen und Schulen oder auf Ausstellungs- und Anklagenberichte zu beschränken. Es tritt nun aber auch noch ein anderer Faktor hinzu, der ebenfalls berücksichtigt werden muß, wenn man den Kunstangelegenheiten in den Vereinigten Staaten sprechen will. Ich meine die Kunstliteratur, die neuerdings einen Umfang erreicht hat, den vor zehn bis zwanzig Jahren Niemand hätte ahnen können. Damals war ein amerikanisches Buch über einen künstlerischen Gegenstand ein seltener Vogel; heutzutage dagegen ist es kaum möglich, sich über alle die neuen Erscheinungen auf diesem Gebiete auf dem Laufenden zu erhalten. Eine Liste sämtlicher einschlägigen, während der letzten zwei Jahre in den Vereinigten Staaten erschienenen Bücher würde ganz stattlich ausfallen, selbst wenn man sämtliche Uebersetzungen deutscher und französischer Werke, sowie die Republikationen englischer Werke, weglassen wollte. Eine solche Liste würde aber für deutsche Leser kaum vom Interesse sein, da, wie das ja nicht anders zu erwarten steht, die große Mehrzahl der erwähnten Schriften nicht das Ergebnis selbständiger, originaler Forschung sind, sondern sich lediglich darauf beschränken, das in Europa angeammelte Material dem amerikanischen Betrachter anzupassen. Diese Bemerkung darf keineswegs als abprechende Kritik aufgefaßt werden; sie enthält vielmehr nur die Konstatirung einer ganz naturgemäßen Thatfache.



Zu den bedeutendsten Erscheinungen auf kunstliterarischem Gebiete gehört die amerikanische Ausgabe von Prof. Lübke's „Grundriß der Kunstgeschichte“. 1) Die Ausgabe ist von Herrn Clarence Cook besorgt worden, dem freimüthigen, wo es ihm nöthig scheint, selbst schonungslos, freilich aber oft einseitigen Kritiker, dessen auch in diesen Blättern schon Erwähnung gethan worden ist. Um so mehr ist es zu verwundern, daß die Uebersetzung des Buches so mangelhaft ist, und daß Herr Cook in seinen eigenen dem Buche beigegebenen Bemerkungen seine gewohnte Kritik nicht strenger gegen sich selbst geübt hat. Fehler in der Anführung deutscher Werke, wie z. B. „Die Architectonisches, Ordnung der Griechen und Römer“, von Waack, oder „Ueber den Style, Nicolo Pisano“, von Dobbert, möchten sich allenfalls noch als Druckfehler erklären lassen. Wenn aber aus Wessely's „Anleitung“ u. s. w. eine „Verleitung zur Kenntniß und zum Sammeln der Werke des Kunsttrudes“ gemacht wird, so hält auch diese Erklärung nicht mehr Stich. Am schlimmsten aber hat sich Herr Cook an dem von ihm commentirten Autor veründigt in seiner Anmerkung betreffend der Holbein-Controverse. Ohne die letzten Resultate, wie sie in der zweiten Auflage von Holtmann's „Holbein und seine Zeit“ vorliegen, zu kennen, setzt er sich Prof. Lübke gegenüber auf das hohe Pferd und macht ihn mit der Bemerkung todt, „kein Gelehrter von Ruf zweifei heutzutage noch daran, daß der Sanct Sebastian's Altar von dem jüngeren Holbein gemalt sei“. Daraus geht denn natürlich klar hervor, daß, nach Herrn Cook's Meinung, Prof. Lübke kein „Gelehrter von Ruf“ ist. Wozu dann aber sein Werk neu übersehen und commentiren? Auch die Bemerkungen, welche Herr Cook über deutsche Kunst macht, sind sehr sonderbarer Art. Ohne Zweifel hat er Recht, wenn er behauptet, Prof. Lübke sei etwas parteiisch und räume der deutschen Kunst zu viel Platz ein, wobei er freilich vergißt, daß das Buch originaliter für deutsche Leser geschrieben ist, denen die Werke der deutschen Kunst eben am leichtesten zugänglich sind. Ein Kritiker aber, der beansprucht, mit allen Schulen der Welt genau vertraut zu sein, darf sich nicht auf die deutschen Bilder der Philadelphia-Ausstellung berufen, um der Welt zu beweisen, daß die deutsche Kunst keinen Pfifferring werth sei. Er muß wissen, daß diese Ausstellung die deutsche Kunst eben nicht repräsentirte, oder wenn er das nicht weiß, so muß er auf seinen Rang als Autorität verzichten.

Eine erstensichere Erscheinung ist das neue Werk des Herrn Charles E. Perkins über Raphael und Michelangelo<sup>2)</sup>. Trotz des merkwürdigen Zusammenstreffens im Titel und in der Parallelsstellung der beiden Meister hat das Buch mit demjenigen Springer's wenig oder gar nichts gemein. Es macht nicht wie dieses den Anspruch einer erschöpfenden Behandlung des Gegenstandes, ist dagegen in seiner kürzeren Fassung und seiner mehr panegyrischen als kritischen Haltung desto mehr danach angethan, das Publikum in die Heiligthümer der Kunst einzuführen. Man kann wohl sagen, daß in poetischer Auffassung, Wärme der Sprache und anschaulicher Darstellung dieses Buch bis jetzt einzig in der amerikanischen Kunstliteratur dasteht.

Ueber die Maße oder vielmehr Unmasse der Bücher zu berichten, welche sich mit Keramik, Meubles und der Ausstattung der Wohnung im Allgemeinen befassen, würde hier kaum am Orte sein, selbst wenn es mir möglich gewesen wäre, mich durch die erschreckende Anzahl von Bänden hindurch zu arbeiten. Derartige Bücher jagen sich förmlich auf dem Markte und sind ein Beweis von dem fast krankhaften Interesse, welches hier alle Welt augenblicklich der Hausdecoration zuwendet. Dabei kommt freilich viel krauses Zeug zum Vorschein, und das Schwören zumal auf englische Autoritäten einerseits, die Willkür des subjektiven, unangelegten Geschmacks andererseits macht sich überall bemerkbar. Nur zu oft ist das Hofen nach Neuheit, nach „oddity“ (Seltsamkeit), das Hauptprinzip der sogenannten Decoration. Ein Schränken hier, ein Orchester dort, ein Stück bemaltes japanesisches Papier an beliebigen Orte, Teller anstatt auf dem Tische an der Wand aufgehängt, und die Decoration ist fertig. Freilich sieht das Zimmer nicht mehr aus wie eine Wohnstube, sondern wie eine

1) Outlines of the History of Art. By Dr. W. Lübke. A new translation from the seventh German edition. Edited by Clarence Cook. 2 Vols. New-York, 1878.

2) Raphael and Michelangelo. A critical and biographical essay. Boston, 1878.

Trübsal, aber es ist „odd“, und das genügt. Hoffentlich wird Falke's Buch: „Die Kunst im Hause“, welches demnächst hier, von Herrn Beckius redigirt, in englischem Gewande erscheinen wird, gegen manche dieser Extravaganzen als Gegengewicht dienen.

Ich habe oben gesagt, daß die amerikanische Kunstliteratur im Großen und Ganzen auf selbständige Forschung wenig Anspruch machen könne. Das qualifizirende „wenig“ deutet schon an, daß es Ausnahmen giebt. Die bedeutendste dieser Ausnahmen ist das Buch des Generals di Cesnola über Cypern<sup>1)</sup>. Das Werk wird wohl, als Arbeit eines Italieners, und da es gleichzeitig auch in England erschienen ist, Schwierigkeiten haben, sich als „amerikanisch“ zu legitimiren. Allein da Cesnola seine Entdeckungen als amerikanischer Consul auf Cypern machte, und da alle die von ihm gefundenen interessanten Alterthümer nach Amerika gewandert sind, so scheint es ganz gerechtfertigt zu sein, wenn Amerika auch die Ehre der Unternehmung für sich beansprucht. Ein näheres Eingehen auf das Buch ist wohl kaum nöthig, da dasselbe schon in Ihrer Correspondenz, aus New-York erwähnt worden ist.

Als Produkten ächt amerikanischer Originalforschung muß ich sodann noch zweier Werke gedenken, über die ich eigentlich früher hätte berichten sollen, da sie schon im Jahre 1875 erschienen sind. Es sind dies die Monographien des Herrn W. S. Baker über den englischen Kupferstecher William Sharp, und über die Werke der amerikanischen Kupfer- und Stahlstecher<sup>2)</sup>. Das letztgenannte Werk ist natürlich für diejenigen, welche sich für amerikanische Kunst interessieren, von besonderer Wichtigkeit. Man ist beim Durchsehen des Buches erstaunt über die große Anzahl der Stecher, welche schon in dem verhältnismäßig jungen Lande gearbeitet haben; noch mehr aber erstaunt man, wenn man die Sammlung des Herrn Baker durchsieht, über die große Anzahl wirklich guter Arbeiten, namentlich im Fache des kleinen Porträts, welche diese Stecher geliefert haben.

Schließlich sei noch die nunmehr im dritten Jahre bestehende Zeitschrift: „The American Architect and Building News“ erwähnt. Das Blatt ist trefflich redigirt, und kann als das erste Journal in Amerika bezeichnet werden, welches die Kunst, wenigstens nach einer Richtung hin, würdig vertritt. Es erscheint hier zwar seit einiger Zeit auch eine amerikanische Ausgabe des „Landon Art Journal“, allein die amerikanische Kunst findet darin verhältnismäßig nur wenig Berücksichtigung, und die meisten der beigegebenen Stahlstiche sind, wie das ja münchlich bekannt ist, von künstlerischer Völkung ziemlich weit entfernt.

S. R. K.

1) Cyprus: Its ancient cities, tombs and temples. By General L. P. di Cesnola. New-York, 1878.

2) William Sharp. Engraver. By W. S. Baker. Philadelphia, 1876. — American Engravers and their Works. By W. S. Baker. Philadelphia, 1875.



# Die nationale Kunstausstellung zu Neapel 1877.

Von C. von Fabriczy.

Mit Illustrationen.

## II. Malerei.



us der Betrachtung der italienischen Skulptur der Gegenwart im vorigen Jahrgange dieser Zeitschrift hat sich uns das Resultat ergeben, daß sie den Stempel einer eigenthümlichen, alle ihre Werke bestimmenden Richtung trägt. Konnten wir also dort von einem nationalen Charakter sprechen, so ist dies bei der Malerei ganz und gar nicht der Fall. Was in Italien in dieser Kunst geleistet wird, ist nicht das Produkt nationaler Traditionen, nicht das Resultat von Schufen; es ist nur das Ergebniß einer von den einzelnen Individuen auf eigene Faust betriebenen Thätigkeit, deren einziges gemeinsames Merkmal darin besteht, daß es dabei auf eine Nachahmung der modernen französischen Malerei hinausläuft. Im Grunde genommen dominiert auch hier der Naturalismus. Doch unterscheidet sich der italienische Naturalismus durch wesentliche Momente von der analogen Richtung der französischen und deutschen Malerei. Denn während der Realismus der erstern, dem geistreichen und immer beweglichen Charakter des Volkes entsprechend, sich rastlos neue Stoffgebiete erobert, sich die Lösung immer neuer malerischer Probleme vorsetzt, und so in Form und Inhalt immer unser Interesse weckt; während der deutsche Realismus seine Bethätigung besonders in der Darstellung des Volkslebens, und zwar nicht nur nach seiner stofflichen, sondern vorzugsweise nach seiner Gemüthsseite sucht; beschränkt sich der italienische Realismus auf eine Kopie der Wirklichkeit, und zwar eine Kopie, die er dem ersten besten ihm in den Weg laufenden Motive ohne Rücksicht auf die Aueignung desselben zu künstlerischer Gestaltung entnimmt, und wird dadurch eben zum nackten, krassen Naturalismus. Es fehlt ihm das geistige Moment, das der Künstler aus seinem eigenen Innern in die Wirklichkeit hineinlegen muß, um sie zum Kunstwert zu gestalten, es fehlt der frische Pulsschlag des Lebens. Das Bestreben, von dem diese Richtung geleitet wird, ist einmal das nach technischer Vollendung, und diesem löst sich bei einer Kunst, die so sehr wie die moderne Malerei Italiens in den Anfängen ihrer Entwicklung und ihres technischen Könnens steht, Werth und Verechtigung nicht absprechen; dann aber ist es auch das Bestreben, dem Geschmacke der Mode zu huldigen, und dies ist der wunde Punkt, an dem die italienische Malerei jumeist krankt.

Ein bedeutender Fortschritt im Technischen ist nicht zu läugnen. Trotzen uns noch auf der Weltausstellung zu Wien zahlreiche Leistungen entgegen, die kaum die ersten Anfänge einer Verherrschung der Technik beklundeten, so überraschte uns in Neapel unsemehr nicht nur das Talent malerischer Auffassung, sondern auch die Sicherheit der Ausführung. Daß dabei oft über das Ziel hinausgeschossen wird, kann die allgemeine Wahrnehmung ebensov wenig umflößen, wie daß unter den 700 Gemälden der Ausstellung gar manche Stümperearbeit verlan, die uns wie der besangene Versuch eines in der Handhabung der Palette un-

erfahrenen Anfängers anmuthete. Es hängt dies mit dem Mangel an Atelierchulen zusammen, in Folge dessen viele der angesehenen Maler in Italien ganz auf sich selbst und den Rath gleich unerfahrenen Kollegen verwiesen sind, während nur wenigen die unschätzbare Leistung bewährter Meister zu Theil wiew. Daß sich trotzdem ein Fortschritt in der Technik konstatiren läßt, spricht für die reichen Anlagen und den materiellen Sinn des Volkes.

Ein Räthsel bleibt es, wie bei diesen Eigenschaften in dem italienischen Maler das Gefühl für die Schönheit der künstlerischen Motive des eigenen Landes so spät, für die des eigenen Volkes noch fast gar nicht erwacht ist. Denn während allerdings in der Landschaftsmalerei die Reize der heimischen Erde immer mehr die Aufmerksamkeit der Künstler erregen und ihnen schon heute die Vorwürfe zu ihren bedeutendsten Werken liefern, geht die große Klasse der Genremaler an dem unerhöchlichen Reichthum, den ihnen das eigene Volk in seinen mannigfach wechselnden Typen, sowie in seinem mit der umgebenden geoesen Natur noch enger als anderswo verknüpften Alltagsleben und seinen vielfach in urprünglicher Rauberität fortbestehenden Sitten und Gebräuchen als herrlichsten Stoff für künstlerische Gestaltung so freizügig entgegenbeingt, noch immer wie blind vorüber. Daß aber gerade dies der Fehle ist, aus dem der frische Quell eines nationalen Kunst entspringen könnte, wenn sich die rechten Künstler fänden, die ihn mit ihrem Zauberstabe berührten, schint uns unzweifelhaft, wenn wir auf die Erfolge blicken, die ein V. Robert, Herbert, Bonnat auf diesem Gebiete errungen.

Allerdings hat es damit noch seine guten Wege, wenn wir nach dem Bestreben der Künstler urtheilen, rücksichtslos dem Geschmack des Publikums zu hulden. Kunst geht nach Beob, und weil sie dies Prod vom Publikum hat, hie mehr als anderswo bloß von ihm haben kann, so unterwirft sie sich auch ganz den Belleitäten desselben. Der Staat, dessen Hilfsquellen für die Begründung und Festigung der zu seiner gedeihlichen Entwicklung unabwendlich nöthigen Institutionen vollauf in Anspruch genommen sind, kann vorderhand für die Kunst nichts etée so wenig thun, daß es nicht in Betracht kommt. Die Mittel der geoesenen Communen des Landes sind so sehr aberbirt, daß für die Unterstützung der Kunst auch hier verschwindend wenig erübrigt wiew. Was das Herrschende in dieser Richtung thut, geht keineswegs über ein durch die Rücksicht für seine Stellung gebotenes anständiges Maß hinaus, und ist auch weder durch besonderes Interesse noch durch Rennerenschaft geleitet. Der reichen Adelsfamilien des Landes, die sich für moderne Kunst interessieren, giebt es sehr wenige, und auch für diese kommt das Bestehende zumeist aus dem Auslande; die Amateure, deren es in Italien auch heute noch viele giebt, verlegen sich ohne Ausnahme auf Gebiete der Kunst, die weit hinter der Gegenwart zurückliegen. Ein reicher Bürgerstand endlich, der sich den Luxus der Kunst gestatten dürfte, existirt bekanntlich bei dem unentwickelten Stande der Industrie im Lande fast nur in Einzelexemplaren.

Unter solchen Umständen bleibt dem Künstler freilich nichts anderes übrig, als den Abfah für seine Produkte außerhalb des eigenen Landes zu suchen und sich dem Kunstweltmarkt zuzuwenden. Wenn er aber doet Erfolg haben will, muß ee sich auch dem Geschmack des Publikums, das aus aller Welt zusammensteemt, um seine künstlerischen Satzenbedürfnisse zu befriedigen, ohne Rücksicht sügen, ja da ee eine so gefährliche Konkurrenz zu bestehen hat, muß er darnach streben, den überreizten und blasirten Geschmack mit immer stärker gewürzten Pfefferbüßen zu ködern. Denn auf dem Felde, wohin er einmal hinabgefliegen, steht für ihn alles auf dem Spiel: hie der Sieg nnd mit ihm Ruhm und Wohlleben, dort die Niederlage und mit ihr Schande und Elend. Es ist ein Kampf um's Dasein in seiner widerlich-estehen Gestalt, weil ee auf einem Felde gekämpft wird, das eigentlich dazu bestimmt ist, uns über die gemeine Nothdurft des Daseins zu erheben, und weil ee mit Mitteln gekämpft werden muß, die dies reine Feld schmähtlich behubeln.

Daß bei Werken, die in der Schwüle solcher Atmosphäre, für ein Publikum mit so überreiztem Geschmacke geschaffen werden, von jener Sammlung des Gedankens, jener Keuschheit der Empfindung, jener Spontaneität des Gestaltens nichts zu verspüren sein kann, die das Wesen des wahren Kunstweckes bestimmen, ist erklärlich; daß die geschwürsten Verbürnisse den Künstler dazu treiben, um nicht zu sagen ihn zwingen, sich dieser Geschmacksvichtung

in die Krone zu werfen, ist vielleicht in den Augen einseitig Urtheilender ein Entschuldigungsgrund dafür, daß er dem Genius der Kunst untreu wird; aber es kann das Urtheil über den Standpunkt, auf dem sich die moderne italienische Malerei befindet, und über ihre Tendenz nicht mildern, — ein Urtheil, welches wir zum Schluß in dem Satze zusammenfassen müssen, daß sich in derselben ein entschiedener Fortschritt im malerisch Technischen, aber ein um so beklagenswerther Rückschritt in der künstlerischen Gestaltung von Form und Inhalt offenbart.

Wenn sich in der italienischen Malerei noch vor wenigen Decennien eine Vorliebe für die Behandlung geschichtlicher Stoffe kundgab, so hat sich seither auch in dieser Beziehung eine bedeutende Wandlung vollzogen: sie hat es aufgegeben, Historienbilder in großem Stile zu schaffen, und gestaltet was sie an historischen Stoffen behandelt, viel mehr im Sinne des historischen Genrebildes, als der reinen Historie. Was von der letzteren herab sich auf der Ausstellung von Neapel vorhanden war, nahm sich aus wie Versuche halbtreuer Akademieführer, mit einem eintönigen Thema den Preis eines Reisestipendiums zu erlangen. Von einem freien und großen Wurf in der Gestaltung des Stoffes, von Stil der Komposition, Kunst der Gruppirung, Kraft der Charakteristik im malerisch adäquaten Ausdruck der Idee durch die Form ist dabei nicht die Rede.

Daß eine Annäherung, die in der Gestaltung historischer Stoffe so vollgültige Proben ihrer Armuth giebt, an der heiligen Historie noch weniger gefallen werden, ist von vornherein anzunehmen, und die Thatfachen widersprechen dieser Annahme auch nicht, da im Ganzen kaum vier Gemälde der Ausstellung unter diese Rubrik einzureihen waren; davon sind drei ganz unbedeutend, während im vierten, in des Neapolitaners Fiore „Martyrium des h. Venus“, der krasseste Naturalismus zur Darstellung eines Gegenstandes der Heiligenlegende benutzt erscheint. So etwa würden Courbet's Heilige angesehen haben, wenn er sich entschlossen hätte, auf seine alten Tage noch deren zu malen.

Viel zahlreicher als die Historie war das historische Genrebild auf der Ausstellung vertreten. Nicht die eigentliche Geschichte, sondern mit Vorliebe die Lokal- und Familien-Geschichte des eigenen Landes, dann Scenen aus dem Leben und den Werken der heimischen und fremdländischen Künstler und Dichter boten vorzugsweise den Stoff dazu dar. Daß man hierbei in den meisten Fällen eine mit den gewöhnlichsten Mitteln der Routine recht präntiös aufgebaute, im Grunde aber herzlich unbedeutende Illustration des betreffenden Ereignisses zu sehen bekommt, ist nicht geeignet, Freude an den Erzeugnissen dieser Gattung zu erwecken. Carelli's (Neapel), Gianetti's (Venedig), Venturi's (Mailand), Bis carra's (Turin) und Anderer hierher gehörige Arbeiten sind Durchschnittsware für den Markt des gewöhnlichen Bedarfs gearbeitet und bei dürftigen Preisen von demselben auch konsumirt.

Nur drei Werke dieser Gattung ragen über das Niveau der übrigen hinaus, spielen aber auch dem historischen schon in das reine Genre hinein; des Brescianers Faustini „Gefangennahme Luisa Sanfelice's“ ist ebenso meisterhaft in Bewegung und psychologischem Ausdruck der Hauptgestalt, wie in der malerischen Behandlung des Stofflichen; des Nizzeser Pontremoli „Rachet und die Heren“ trägt bei sehr tüchtiger Durchbildung des Formellen in hohem Grade „malerische Stimmung“ in sich (was sonst gerade eine schwache Seite der italienischen Genrekunst ist), während der Mangel des malerisch so tüchtigen Wertes im echnigen Aufbau der Komposition liegt; des Neapolitaners Cammarano „Prigiamenest“ endlich hat in der Komposition den Vorzug lebendigster Charakteristik, natürlich wirkungsvoll und doch nicht unschön geordnete Gruppenbildung und harmonisch malerische Behandlung.

Auf der Grenzscheide zwischen historischem und reinem Genre stehen sodann auch diejenigen Bilder, welche dem antiken Leben und der antiken Geschichte entnommene Gegenstände in gehobener Weise behandeln. Bei ihnen allen ist es nicht, wie bei den sich in gleichem Stoffreife bewegenden Bildern Gérôme's oder Alma Tadema's, die archäologische Genauigkeit der Verarbeitung des Stoffes, die uns fesseln könnte; die Maler begnügen sich im Gegentheil mit einer mehr oder weniger phantastischen Darstellung des Beiwertes, und so bleibt für den Beschauer in den meisten Fällen nur das Interesse an der rein malerischen Gestaltung übrig.





Briefzeit für Blonche Raub. XIV.

Der Besuch bei der Wäscherin.  
Gemälde von E. Buji.

Malje. Kauf von Buchstaben & Druck.

Stück von G. G. G. G.

Eines der besten Bilder dieser Gattung ist Muzzoli's (Modena) „Porpša läßt den Kopf der Gattin Nero's vor sich bringen“, worin dem widerlichen Stoffe malerisch das Mögliche abgewonnen ist; auch Malvarelli's (Neapel) „Episode aus Pompei“ verdient vom Standpunkte der malerischen Behandlung hervorgehoben zu werden. Neben mehreren hierhergehörigen Arbeiten Retti's (Neapel), Sciuti's (Catania) und Tagliano's (Salerno) müssen wir auch des Neapolitaners Riola gedenken, der seit langem diese Art von Darstellungen zu seiner Spezialität gemacht hat; seine beiden Bilder: „Nero citharodous“ und „Porz auf seinem Landgut“ bekunden übrißens in ihrer dem Fresco nachgeahmten, kalten, der plastischen Modellirung fast ganz entbehrenden Behandlung einen bedeutlichen Rückschritt gegen seine früheren Arbeiten.

Wir kommen jetzt zur eigentlichen Genremalerei. Da war in Kompositionsart und Stoff alles Denkbare vorhanden: von dem kleinsten Bildchen mit einer einzigen Gestalt, die irgend einen Zustand, ein Gefühl, eine Aktion darstellen soll, bis zum großen, vielgestaltigen Gemälde, das eine Scene öffentlichen, gesellschaftlichen, heiligen oder profanen Lebens und Treiben zum Gegenstande nimmt. Alle Schichten der Gesellschaft, alle Völler der Erde werden abkonterfeit. Die größte Rolle spielt aber doch immer das Alltagsleben mit seinen nichtsfogenden Vorkommnissen, die photographisch genaue Kopie der Wirklichkeit. Eigene Erfindung ist Luxus. Täuschende Nachahmung der Gewandstoffe, fashionables Arrangement des Mobiliars, Verwendung der beliebtesten Tapeten- und Stoffmuster, kurz eine an Manie streifende Betonung allen Kleinertes — das ist die Hauptsache. Einige Maler verziehen sich so weit, den Schwerpunkt ihrer Produktionen in die Weichheit der Carnation, in die sentimental-schmachtend oder griffelndhaft herausfordernden Physiognomien ihrer Heldinnen zu verlegen; aber um in all dieser Herrlichkeit einen Funken frischen, wahren Lebens, gesunder, natürlicher Empfindung zu entdecken, muß man erst Tugend von Werken vergebens durchmustern.

In der lombardischen Genremalerei machen sich deutlich zwei Richtungen geltend. Die eine bezieht sich bei enger Anschluß an das belgische Genre (Stevens, Willems) einer großen Sorgfalt in der malerischen Behandlung und Zusammenstimmung aller Stofflichen und legt auf die physiologische Charakteristik erst in zweiter Linie Nachdruck. Ihre Bilder verlieren dadurch die Wirkung von unmittelbar geschaffenen Kunstwerken, sinken aber zumist doch nicht auf das Niveau von bloßen Kopien der Wirklichkeit herab, weil in Komposition und malerischem Arrangement immer noch ein Moment des Stiles zur Geltung kommt. Hierher gehören die Arbeiten Busi's, Pagliano's, Berregutti's und Anderer. Ein hübsches Beispiel, des Ersteren „Besuch bei der Wöchnerin“, mag die Spezies veranschaulichen (s. den Holzschnitt). — Die zweite Richtung hat ihren Schwerpunkt in der charakteristischen Durchbildung ihrer Sujets, die sie mit Vorliebe so wählt, daß darin die Gemüthsseite anlingt, also nicht dem Salenleben, sondern den unteren Schichten der Gesellschaft entnimmt. In der malerischen Behandlung lebt sie sich an jene Richtung der deutschen Genremalerei, die wir etwa in den Werken Jordan's, Enhuber's, Kirner's, G. Hübner's vertreten finden: kräftiges, hier und da etwas trodenes Kolorit, sorgfältige Durchbildung des Details, Verschmähren von Lust- und Nüchternheiten, im Allgemeinen ein frisches, gesunder malerischer Charakter. Hauptrepräsentant dieser Richtung ist Girolamo Induno (Mailand); außerdem gehören ihr P. Bianchi (Manza), Castaldi, Varilli (Parma), Zecchini (Vercelli), Brambilla, Zuccoli, Trezzini und andere Künstler an.

Die Genremaler Venedigs verfolgen eine ähnliche Richtung wie die erstgeschilderten lombardischen, nur suchen sie die malerische Seite ihrer Aufgabe nicht in der auf wenige gleichartige Töne basirten Zusammenstimmung der Farben, sondern mehr in einer die Reize kräftiger Beleuchtung und effektvoller Kellere nicht verschmähenden satten Farbengebung, und erzielen mit diesem Elemente, in dem wohl noch ein letzter Funke der glorreichen heimischen Tradition glüht, in ihren Bildern oft eine mächtige Wirkung. Freilich konnte man dies relativ günstige Urtheil nicht auf den auf der Ausstellung vorhandenen Werken abstrahiren, wo die venetianische Schule nur durch ein unbedeutendes Bild ihres Hauptmeisters Zeno, und durch ebenfalls



geringe Arbeiten von Reno, Favretti, Coen, Pajetta, Cecatello u. A. recht schlecht vertreten war.

In Turin waltet in der Genremalerei ein von schlimmsten französischen Einflüssen beherrschter, in flüchtig rohen Farbenseffekten sein Ziel suchender Naturalismus, dessen abschreckende Beispiele in einigen Bildern Raymond's, Delleoni's, Bianchi's und Jund's auf der Ausstellung alles Vorhandene durch ihre grellen Farben überschrien.

Für die Genremalerei der florentinischen und römischen und der übrigen sich um diese beiden Centren gruppierenden Maler endlich läßt sich keine bestimmte Richtung nachweisen. Hier ist, innerhalb der für diesen Zweig oben im Allgemeinen umschriebenen Grenzen, der Individualität, dem Geschmack, der Manier jedes einzelnen Künstlers der freieste Spielraum gelassen. Unter den ersteren ragt Ferroni's (Signa) halb der Landschaft halb dem Genre angehöriges Bild „Heimkehr aus dem Walde“ durch stimmungsvollen Ernst und Adel der Gestalten hervor, während Ciocci's (Pisa), Signorini's, Verrani's, Sallini's und anderer florentiner Arbeiten ziemlich mittelmäßig sind. Unter den Werken der römischen Genremaler seien hier nur Detti's (Spoleto) mit ganzem Aufwande des Reizes der Farbe gemalte zwei Bilder „Ruhe“ und „Abschied“, und Santoro's (Rom) trefflich komponierte, aber fast gewaltete „Todesstrauer in Justalder“ erwähnt.

Als letzte der nach den einzelnen Kunstcentren des Landes sich örtlich sondernden Schulen haben wir noch die neapolitanische zu besprechen. In dieser liegt etwas vom Charakter des Neapolitaners selbst, der — schnell und heftig, unmittelbar im Fühlen, phantasievoll und leicht entflammend, doch auch wieder beharrlich und erzwingend, geduldig und scharfsinnig, ja grüblerisch im Denken — Gegensätze in sich vereint, die in keinem anderen Volkstamme Italiens so ausgeprägt und unvermittelt neben einander liegen. Wie wir nun schon in der Skulptur der südländlichen Provinzen Manches gefunden haben, was als Ausdruck dieser Charaktereigenthümlichkeiten erschien: die Wahl gewaltfamer, abstoßender, wenn auch ein geistiges Moment enthaltender Stoffe, mochten sie sich auch zu einer plastischen Behandlung ganz und gar nicht eignen, die Verachtung jener mechanischen Hinesse der lombardischen Skulptur, die der trostlosen Phantasiecarnth zum Deckmantel dienen muß, so kommen auch in der Malerei dieselben Eigenthümlichkeiten der Volkseele zum Ausdruck; bedeutendere Stoffe, detaillirteste Durchbildung auf Grundlage genauen Studiums der Wirklichkeit, und wieder auch gefühlvolle Verachtung der materiellen Gesetze, wenn es für den Endeffekt nöthig scheint, — ein sonderbares Gemisch von künstlerischer Wahrheit und handwerklichen Kunstgriffen, aus dem selbstverständlich keine harmonisch vollendeten Werke hervorgehen können.

Alle die angeführten Eigenthümlichkeiten kamen in den beiden Compositionen zweier jüngeren Maler, des Neapolitaners Giacomo di Ghirico und des Abruzzenen Franc. Michetti, welche die immer von Bewunderern unlagerten Brunnfälle der Ausstellung bildeten, in prägnanter Weise zur Erscheinung. Ghirico's Bild stellt einen „Hochzeitstanz in einem Dorfe der Basilicata“ dar. Der erste Eindruck, den wir vor dem Bilde haben, ist der eines mit buntem und flüchtigen Farben erzeugten malarischen Wirrwarrs, in dem eine harmonische Zusammenhang nicht einmal versucht ist, sondern die Farben, wie sie in Wirklichkeit bei einer ähnlichen Scene vorkommen müßten, pure et simple nebeneinander gesetzt sind. Und doch ist das Werk keine triviale Kopie der Wirklichkeit; dazu ist die Stufenleiter der Gefühle, die sich in den Physiognomien der Theilnehmer spiegeln, eine zu mannigfaltige und zu gesucht contrastirende. Dagegen ist die Anordnung nichts als treue Nachbildung der Wirklichkeit, mit einem starken Anflug von Koketterie; nirgends sieht man in einem Ansatze zur Gruppenbildung den ordnenden Sinn des Künstlers, nirgends in dem nicht bloß lebendigen, sondern auch schönen Zuge eine Linie seiner gestaltenden Hand. Das ganze Werk durchzieht der ungelöste Contrast zwischen der genau nachgebildeten Realität und den hinterher in dieselbe hineingelegten psychologischen Charaktermomenten. Als Verzüge muß man hingegen die vollendete Technik und die Treue nicht bloß im Detailen und Kostümlischen, sondern besonders auch im Physiognomischen hervorheben.

Michetti's Bild behauptet auch ein Motiv spezifisch süditalienischen Gepräges, nämlich

die „Frohleichnamensprozession zu Ghieti in den Abruzzen“. Gewalt ist es mit einer bei einem Jüngling von 24 Jahren wahrhaft phänomenalen Sicherheit der Technik und mit vollendetester Wahrheit; aber die Farben sind hier wünschlich noch kunter und greller nebeneinandergesetzt, die Formen mit genialen Sich-Heben-Lassen mehr angedeutet als ausgeführt, auf ein Durchkomponiren des wirkungsvollen Motivs, auf Wiederung der einzelnen Gruppen ist von vernaherein verzichtet. Vergebens sucht das Auge in diesem Chaos von Gestalten und Farben die Hauptfigur, die Hauptgruppe; alles löst sich gleichmäßig in ein ungeordnetes Gewirr von einzelnen Gestalten auf, die alle in Form und Farbe gleichberechtigt neben einander wirken wollen, und deren jede für sich genommen auch in der That so wirkt, weil sie alle lebendvoll individualisirt sind. Ein großer Fehler des von der Jury mit einem der beiden ersten Preise gekrönten Bildes ist auch die durchaus mangelhafte Luftperspektive.

Neben den ebengeshilderten beiden Effehtbüden traten die Genrebilder der übrigen neapitanischen Maler, als Toma, R. Santoro, Ponticelli, Gutterboch, Steffani u. A. in den Hintergrund, obwohl sich jedenfalls nicht Schlechteres als in den anderen Schulen darunter befand.

Zum Schlusse haben wir noch eines Werkes der Genremalerei zu gedenken, das zwar — weil von einem Ausländer geschaffen — nicht eigentlich in eine Besprechung der italienischen Malerei gehört, dessen Würdigung wir uns aber doch nicht versagen wollen, weil es das einzige Bild der Ausstellung war, dessen harmonische Wirkung durch keinen Mißton gestört wurde. Es ist ein in den Dimensionen ganz bescheidenes, von der Jury mit dem Ehrenpreise gekröntes Bild des in Rom gebildeten jungen Spaniers Raymond Tusquets: „La conca dell' Avo Maria“, zwei Bauernmädchen darstellend, die ihre Wasserkrüge am Abend an einer Quelle der einsamen Campagna füllen. Die ganze Ausstellung hat kein Werk, das mit gleicher Kraft der Farbe eine so hohe Reuschheit der Stimmung verbände. Dieß ist keine jener Orgien der Palette, wie wir sie in Ghirico's und Modigli's Bildern kennen gelernt; wenige, unauffallende Farbentöne setzen den wunderbar ergreifenden und dabei so durch und durch kräftig-gefundenen Farbeneros zusammen, der die süße Trauer der Dämmerstunde in der Natur zu solch' unmittelbarem Ausdruck bringt, daß sich des Beschauers unwiderstehlich dieselbe Stimmung bemächtigt. Dabei im Physiognomischen der beiden Gestalten nichts von dem Krankhaften der Höbert'schen Schöpfungen, und doch auch hier der ganze, volle Zauber der Empfindung, der seine Gestalten so süß umfließt. Es ist eine ganze Geschichte von Lust und Schmerz, die wir aus diesem Bilde herauslesen. Die malerische Ausführung zeugt dabei von vollkommener Beherrschung der Technik. Die Farben sind in kräftigen Tönen satt aufgetragen, die Modellirung des Rocken in Gesichtern und Armen ist ganz vorzüglich, die Formgebung läßt nichts von gemachter Bierlichkeit hören und belebt doch die naturtreu gezeichneten Formen durch echt künstlerische Gestaltung; die Plastik der Gestalten läßt nichts zu wünschen, und ebenso meisterhaft ist das Vegetative in wenigen aber bedeutenden Motiven gegeben.

Wie freundliche Lichtblicke in dem schmutzigen Farbenswirre der Ausstellung erfrischten den Besucher die in großer Zahl vorhandenen Landschaften. Der Aufschwung der Landschaftsmalerei in der modernen Kunst Italiens ist ein Moment, welches sich hier zum erstenmale so deutlich geltend machte. Denn wenn man auch heute noch dem italienischen Volke nicht jenes empfindungsreiche Erfassen des Landschaftlichen zugehen will, wie es die Nationen des Nordens besitzen, so mag dieß bezüglich des Volkes noch immer seine Richtigkeit haben, gilt aber nicht mehr für den Künstler. Diesem haben die Reichthümer der modernen Kommunikation, die Aufhebung der politischen Bevormundung, die Einigung des eigenen Landes die Welt erschlossen; er ist ein moderner Mensch geworden, und als solcher fühlt er auch die landschaftliche Schönheit, die er innerhalb und außerhalb der Grenzen seines Vaterlandes aufsucht, intensiver als es seine Vorfahren im Allgemeinen thaten, als es heute noch das in seinem ganzen Charakter mehr auf das Interesse am Menschen als an der Natur gestellte italienische Volk thut. Und der italienische Landschaftler ist mit dieser seiner Empfindung auf dem richtigen Wege. Es ist in seinem Streben nichts den Uebertreibungen seiner Kollegen Analoge: nicht das Unvermögen der Historienmalerei, nicht der nackte Naturalismus des Genre. Er stillt die Land-

schaft im Allgemeinen — mit wenigen Ausnahmen — nicht; er malt sie entweder, wie sie sich seinem Künstlerauge zeigt: wahr, doch nicht mit der peinlich genauen Wirklichkeit der Bedute, — oder er legt Stimmung in ihre Formen und in Lust und Licht, das dieselben umfließt.

Hoar Gius. Falizzi's (Paris) großes, mit einem der beiden höchsten Preise gekröntes Bild: „Wald von Fontainebleau“ kann sich nicht rühmen, in vollem Maße einer oder der anderen Richtung anzugehören, und leidet ebendeshalb an der Halbheit aller Zweiterbildungen; dagegen ist Marinelli's (Neapel) „Rom im Jahre 313“ ein Stimmungsbild durch und durch, und zwar von so tief melancholischer, ergreifender Art, daß man darüber eine gewisse Härte der Formen gerne vergißt. Von gleicher Vortrefflichkeit aber ganz verschiedenem Grundtönen ist Vojacono's (Palermo) „Sonntag in Sizilien“. Ebenso geben die ausgestellten Landschaften Mancini's (Neapel), Grossi's (Turin), Carcano's und Poma's (Mailand), Carali's (Bergamo), Giambattista's, R. Santoro's, Torre's und Certese's (alle Neapel) Zeugniß von dem ernsten und thätigen Streben der italienischen Landschaftler der Gegenwart.

Bei der lebhaftesten Entwicklung, welche die Landschaftsmalerei Italiens genommen, bleibt es sonderbar, daß ihr nicht auch die Seemalerei gefolgt ist, doppelt sonderbar bei einem Volke, in dessen Leben das Meer eine so große Rolle spielt. Unter den wenigen Marinen der Ausstellung erschienen denn auch nur zwei beachtenswerth: Fergola's (Neapel) „Meeressturm mit Schiffsbrüchigen“, ein Motiv von grandioser Einfachheit, in wenigen, pastos angelegten Farbentönen zu ergreifender Wirkung gestaltet, und Alfason's (Turin) „Salvataggio“, ein Nachstück mit Monatscheinseffekt, virtuos gemalt, doch von chargirter Farbe.

Ebenso brachte die Ausstellung nichts Bedeutendes an Architekturen; es scheint, als müßten die malerischen Schätze der italienischen Städte noch immer vorzugsweise von fremden Künstlern gehoben werden. Eines der besten Bilder war Carcano's (Mailand) „Inneres des Mailänder Domes“, dann Cuereña's (Venedig) zwei „Intérieurs von S. Marco“ und Marchesi's „Chor von S. Giovanni zu Parma“.

Unter dem Aندرthalhundert angelegelter Aquarelle fand sich dagegen manches Gute: so zwei Motive aus Neapel von Gigante und Coppola Castaldo's (Neapel) zwei Gnaadbilder „Abendlandschaft“ und „S. Francisus, den Vögeln in der Wüste Futter streuend“. Aber auch im Nigistlichen war beim Aquarell manches Nützliche zu notiren, so Tosano's (Neapel) kleine, mit großer Bravour und leuchtender Farbe ausgeführte Bildchen, und zwei größere Kompositionen Gandi's (Savigliano): „Fastenpredigt“ und „Bei der Mahlzeit“, beide durch Natürlichkeit der Komposition und stimmungsvolle malerische Behandlung ansprechend.

### III. Architektur und Kunstindustrie.

Wenn auch die Nührigkeit auf architektonischem Gebiete, die zur Zeit und in Folge der Verlegung der Hauptstadt des jungen Königreichs nach Florenz in dieser Stadt, sowie seit der Einsetzung Roms in seine älteren Rechte sich an diesem Orte entwickelte, weder hinsichtlich der darangewandten Mittel noch bezüglich der erreichten künstlerischen Resultate mit der Bewegung zu vergleichen ist, die anderen Hauptstädten Europa's — Paris, Wien, Berlin — im Laufe von ein paar Decennien eine ganz neue architektonische Physiognomie gegeben hat: so wäre es doch ungerath, zu leugnen, daß auch in Italien in der jüngsten Zeit manches Beachtenswerthe geschaffen worden ist. Wir erinnern nur an die stattlichen Bauten des bis zu den Cascinen fortgeführten neuen Lungarno zu Florenz, die sich mit Geschick an die älteren Palasttypen der Stadt anschließen und dieser neuen Straßenanlage den Charakter solider Beherrschung geben; wir verweisen auf Cipolla's neue Nationalbank ebendortselbst, einen Hochrenaissancebau von kräftigen Profilierungen und guten, wenn auch etwas schweren Verhält-

nissen, auf Alvino's Neubauten zu Neapel: das Teatro Bellini, den im Entleben begriffenen Bazarbau gegenüber dem Nationalmuseum, und auf sein letztes Werk, die Adaptirung der Accademia dello belle arti, denen allen ein an die Entfaltung von großen Verhältnissen in Disposition und Aufbau gewohnter, aber in der ornamentalen Befebung des architektonischen



Spiegelrahmen.

Beispielquert von Panciera Defarel.

Gerüstedt leider nichts eigenartig Schönes schaffender Sinn inneohnt; wir führen endlich — last not least — Mengoni's wirkungsvolle und unter allen hierhergehörigen Schöpfungen der Gegenwart in Italien am meisten Originalität der Idee und Ueblichkeit in der Durchbildung des Details bekundende Prachtbauten in Mailand (Galleria Vittorio Emanuele) und Bologna (Spartassenspalais) als Beispiele für unsere Vebauptung an. Von den angeführten drei begabtesten Architekten Italiens waren übrigens, mit Ausnahme eines Restaurationsteut-

Beispiel für die Kunst. XIV.

wurde von Albino, weder Pläne von projektirten noch von ausgeführten Banten in Neapel angefertigt; auch andere wenigstens in Spezialitäten bewährte Namen, wie de Fabris, Matao, Gastellazzi glänzten durch ihre Abwesenheit, und was von den Uebrigen aufgestellt war, zeigte mit wenigen Ausnahmen in der Konzeption und oft selbst in der technischen Darstellung eine schülerhafte Unfertigkeit, daß man nicht den Eindruck von Arbeiten künstlerisch durchgebildeter Fachmänner, sondern etwa den der Jahresabschlussausstellung einer Architekturschule mit sich nahm.

Das dekorative Element war durchgehend die schwächste Seite dieser Arbeiten; es gab sich darin ein Mangel an Phantasie, eine Ungeschicktheit des Geschmades, eine Treueheit der Formbehandlung kund, die gerade bei einem Volke, dem auf Schritt und Tritt das Schöne, was die Renaissance auf diesem ihr uralten Gebiete geschaffen hat, ständlich in den mannigfaltigsten Gestaltungen vor die Augen tritt, geradezu unbegreiflich erscheint.

Einen großen und wohl den besten Theil dieser Abtheilung nahmen die Entwürfe zu Restaurationen ein. Wenn sich in denselben auch nur anknüpfungsweise jene Schulung verrieth, welche sowohl das Wesen der gestellten Aufgabe mit scharfem Blicke zu übersehen, als auch die Details derselben mit einer auf gewissenhafte Stilstudien basirten sicheren Beherrschung der Formen zu reproduziren im Stande ist, so zeigten doch viele dieser Arbeiten ein liebevolles Eingehen in die Eigenthümlichkeit und einen unvertrauensvollen Fleiß in der Gestaltung des jeweiligen Formworts, so der allem Catalano's (Neapel) Restauration der „Casa del fumo“ Albino's „Katakombenprojekt für den Dom zu Florenz“, Curri's (Neapel) ähnlicher „Entwurf für den Dom zu Neapel“ und Rega's (Neapel) sehr gelungenes Projekt für die Restauration der gotischen Kirche „S. Pietro a Majella“ zu Neapel.

In der kunstgewerblichen Abtheilung waren eigentlich blos zwei Gebiete so vertreten, daß sich aus dem Ausgestellten ein vollständiges Bild von Entwicklung und Ausdehnung derselben gewinnen ließ: die Majoliken und die zumißt an die Erzeugnisse der Kunsttischfabrikation gebundene Holzskulptur und Holzschnitzerei. Diese stehen aber so recht eigentlich auf der Grenzseide zwischen Kunst und Kunstgewerbe, und der Eindruck ihrer Leistungen war ein so vortheilhafter, daß wir es uns nicht verlagern können, nachdem wir im Vorbergehenden oft genug falsche Richtungen und subjektive Ausschreitungen scharf gerügt, nun auch einmal die Gelegenheit zum Lobe nicht verüber gehen zu lassen.

An der modernen Majoliken-Industrie Italiens ist vor allem die Ausbreitung, die sie so schnell über das ganze Land gewonnen, überraschend. Nicht nur an den altberühmten Stätten ihrer ehemaligen Produktion, in Pesaro, Faenza und Neapel, ist sie mit verjüngter Kraft wiedererstand, sondern sie hat auch in Bologna, Nov, Corneto, Florenz, ja selbst in Turin und Saluzzo neue bedeutende Stätten ihrer Entfaltung gefunden. Die alten Vorbilder bleiben im Allgemeinen bestimmend in Form- und Farbengebung, und wo man sich davon entfernt, geschieht es mit Beachtung der Stilgesetze, die für ähnliche Bildungen gelten. Höchst selten trifft man ein raffiniertes Ueberschreiten der Grenzen, die dieser Industrie gesetzt sind. Es ist das wohlthunende Bild einer auf richtiger Grundlage sich frisch und gesund entwickelnden Thätigkeit, das wir aus ihren Produkten gewinnen.

Den Preis darunter möchten wir den Fabrikanten von Minghetti in Bologna und der Società Ceramiche Farina in Faenza zuerkennen, dem ersteren wegen der reinen Formen und der schwingvollen Zeichnung des Ornamentes, der letzteren sowohl wegen der vollendeten Technik des Brandes als auch wegen der Freiheit der Zeichnung und leuchtenden Intensität der Farbentöne. Bei den Erzeugnissen des Marsese Ginori von Decia war, besonders in den Porzellanen, ein Nachgeben an den Geschmack des Tages zu bemerken, das zu den alten rühmlichen Traditionen dieser Firma schlecht genug paßt. Das Beste waren auch hier die Imitationen alter Majoliken. Guistiniani (Neapel) ist bemerkenswerth wegen der weichen Leichtigkeit, mit der er alle Formen von der campanischen Vase bis zum Rococo-Bruchstück in Majolica nachbildet. Im figürlichen hält er sich fast ausnahmslos an die frührenaissancische Art der Darstellung, wegen Vataglia (Neapel) mehr die Geschmadsrichtung der späteren Produkte von Urbino und Faenza verfolgend. Auch Venucci und Vatti (Pesaro)

imitiren zunächst den Stil der späteren Renaissance, während Torelli (Morenz) am besten ist in seinen Majestiken im frühen urbarischen Stil. Devero (Turin) gibt uns in seinen Nachbildungen die ganze historische Entwicklung dieser Kunstindustrie. Eine Reihe von Proben endlich der auf Majestiken erzielbaren malerischen Effekte geben Ardy (Saluzzo), Desleani (Turin) und Monticelli (Turin) in vorzüglichen, durch Technik und Dekorationsstil gleich hervorragenden Leistungen.

Nicht ganz so ohne Rücksicht ist das Resultat, das wir beim Studium der Holzskulptur und Holzschneiderei gewonnen. Die Ausstellung auch dieses Zweiges der Kunstindustrie war von allen Theilen des Landes besucht, und der Gesamteindruck, der sich beim Ueberblick der hierhergehörigen Werke für Entwicklung und Gesammtrichtung jener ergibt, sagte uns deutlich, daß es nicht mehr der architektonische Ausbau sondern die bildnerische Dekoration ist, worin der Künstler den Schwerpunkt seiner Leistung sucht. Nicht als ob das erstere Moment ganz und gar vernachlässigt würde; aber das dekorative Element tritt nicht nur als Ornament der architektonischen Wiederungen und Flächen auf, sondern es läßt sich auch als kräftig profilirtes Relief und noch häufiger als Reliefkultur an Ecken, Bekrönungen, Gesimsen selbstständig von der Fülle des architektonischen Grundes, tritt mehr in den Vordergrund, als es für eine barocke Gesammtheitung vortheilhaft ist. Hienit hängt es denn auch zusammen, daß für die Prachtstädte dieser Gattung unabwehrlich die Fremdsprache der reifen Hochrenaissance gewöhnt wird, daß die Intarsia vor der plastischen Ornamentation ganz in den Hintergrund tritt, und daß die sonst mit höchem Kunstgefühl zu seiner Wirkung abgemessene Verbindung beider Dekorationsweisen heutzutage fast gar nicht mehr in Anwendung kommt. Innerhalb der hier angedeuteten Schranken aber ist die Produktion dieses Industriezweiges noch immer auf ihrer alten Höhe, ja sie hat in technischer Vervollkommenheit eine Stufe erreicht, über die hinaus eine Vervollkommenung kaum mehr möglich scheint.

Als die vorzüglichsten der hierhergehörigen Arbeiten möchten wir die von Pagano (Neapel), Cheloni (Morenz), Romanelli (Morenz), Ferri und Bartolezzi, sowie Gnidi und Luceri (Siena), ferner Litajano und Mastromato (Neapel) und Pancetti (Perugia) anführen. Einer Spezialität in diesem Genre, des Venezianers Pauciera Desares, der seine Holzskulpturwerke alle mehr oder weniger aus nackten Kindergehaltnen zusammenkomponirt, wurde in diesen Wältern unlängst ausführlich gedacht (Kunst-Chronik 1875, No. 26), weshalb wir uns hier mit der Vorführung einer seiner Arbeiten in Holzschnitt begnügen, um zum Schluß nur noch der an Gabi und Bedeutung hervorragenden Ausstellung des kunstindustriellen Establishments Aranceochi (Neapel) zu erwähnen. In ihrem Stile gibt sich schon eine entschiedene Hinneigung zu den Eccentrikitäten des modernen Salenzschmades kund, sowohl was den Aufbau als auch was die Prinzipien der Dekoration betrifft. Während aber Aranceochi und andere dieser Richtung folgende Meister immerhin noch das Gepräge einer künstlerischen Stilrichtung — und mag dieselbe auch nicht die reinste sein — bewahren, so huldigt eine dritte hieher bloß in Zweckmäßig heimiße Schule in ihren zunächst polychronistisch behandelten Holzskulpturen ganz und gar der slavischen Nachbildung der höchsten Wirklichkeit und sucht durch pliante, nach Effect haschende Stoffmetive zu ersetzen, was ihr an künstlerischem Verständnis für die stilgemäße Durchbildung ihrer Aufgaben fehlt. Als ihr begabtester Vertreter sei hier Franc. Teso angeführt, mit keinem von einem höchsten Giganten gehaltenen „Candelaber“ und der nach jeder Richtung karrikirten und dabei doch bötzern freiem lebensgroßen „Teufelsgestalt“, einer widerlichen Schöpfung, die das darangerendete Talent ihres Schöpfers nur bedauern läßt.

## Kunstliteratur.

Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften, im Originallert herausgegeben, übersezt, erläutert u. s. w. von Hubert Janitschek. (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, herausgegeben von H. Eitelberger v. Edelberg, Bd. XI.) Wien, Braumüller. 1877. 8°.

In der Wiener Sammlung kunsthistorischer Quellenschriften nimmt die von H. Janitschek besorgte Ausgabe des Tractatus de pictura von Leo Battista Alberti eine hervorragende Stelle ein, sowohl wegen des Wertes des mitgetheilten Textes, als auch wegen der Tüchtigkeit der Bearbeitung. Wirkung und Erfolg liegen daher auch nicht lange auf sich warten. Denn gewiß ist es nicht auf ein bloßes Spiel des Zufalles zurückzuführen, daß während früher die Spuren Alberti's in unserer Kunstliteratur überaus selten auftauchten, seit Janitschek das Buch über die Malerei in unsere Sprache übertragen hat, Beziehungen auf dasselbe überaus beliebt sind. So finden sich z. B. in zwei Werken der jüngsten Zeit, in R. Vischer's Signorelli und in Lübke's populärer Geschichte der italienischen Malerei Alberti's Lehren und Meinungen wiederholt erwähnt. Das Verdienst Janitschek's um die Einbürgerung Alberti's in die deutsche Kunstliteratur ist um so höher anzuschlagen, als in der That Alberti's Schrift über die Malerei zu den anziehendsten literarischen Schöpfungen der Renaissance gehört, mag sie auch nicht an die Bedeutung seines Wertes über die Bankrott hinausreichen. Eine Analyse der künstlerischen Grundsätze, welche Alberti in dem Tractate über die Malerei ausspricht, habe ich bereits vor vielen Jahren in meinen „Bildern aus der neueren Kunstgeschichte“ gegeben und berufe mich, um Wiederholungen zu vermeiden, auf dieselben. Nur einzelne Bemerkungen durch das erneuerte Studium Alberti's veranlaßt, mögen hier Platz finden.

In hohem Maße überrascht, um mit dem Auffallendsten zu beginnen, die lange Dauer gewisser ästhetischer Grundstimmungen in der Renaissanceperiode. Einzelnen den Alberti ausgesprochenen Meinungen begegnen wir im sechzehnten Jahrhunderte wieder. Nicht immer kann man eine stetige Fortpflanzung der Tradition behaupten; häufig muß vielmehr eine feste Einheit von Anschauungen angenommen werden, welche sich durch die ganze Renaissanceperiode, den rasch lebenden Geschlechtern zum Troße, erhalten hat. Gar schwierig findet es z. B. Alberti, über die bloße Naturwahrheit zur Schönheit vorzudringen. „Man sieht nicht an einem Körper allein alle Schönheit vereinigt, sie ist vielmehr sparsam auf verschiedene Körper vertheilt. Deshalb erscheint es rathsam, von allen schönen Körpern die schönsten Theile auszuwählen.“ Dabei empfiehlt er aber unablässiges Naturstudium, denn die „idea dello bellezza“ wird kaum von den erfahrensten Weisern erkannt. Wem kommt da nicht Raffael's Brief an Castiglione in den Sinn und die Stelle in demselben: „per dipingere una bella, mi bisognaria veder più bello; ma essendo carentia di bello donne, io mi servo di corta idea, che mi viene nella mento“. — Alberti preist ein anderes Mal die Malerei als die Mutter und Lehrerin aller Künste. „Regel und Kunst des Malers leitet jeden Handwerker und jeden Bildhauer, jede Werkstätte und jede Kunst.“ Gerade so hat sich auch Michelangelo ausgesprochen. In den von Francesco d'Ellanda überlieferten Gesprächen nennt Michelangelo die Malerei ebenfalls die Mutter aller Künste. „Auch der Dichter läßt sie aus, in jeder

menschlichen Thätigkeit wirkt sie mit. Bei dem Schnitt des Gieobandes, bei dem Hausbau, bei der Anlage von Gärten, bei der Zeichnung der Seefarten, in Kriegs- und Friedenszeiten erscheinen die Dienste der Malerei unentbehrlich.“ Auch an die Erzählung des Pomponius Gauricus von Donatello wird man erinnert. „Sic accepimus, ut Donatellus plerumquo discipulis dicere solitus fuerit, uno se verbo sculptoriam artem eis omnem traditurum, quum dicebat: designate et profecto id est totius sculpturae caput et fundamentum.“

Eine andere Frage, welche wohl gunnere Untersuchung verdient, bezieht sich auf Alberti's Stellung zu der Kunst seiner Zeit. Im Allgemeinen wird angenommen, daß er eine geringschätzigc Meinung von derselben, insbesondere von der Malerei gehegt hat. Die Besage dafür können in seinem Tractate mühelos zusammengelesen werden. Die härteste Kennerung lautet, daß und fast zu jeder Zeit einige mittelmäßige Bildhauer begegneten, man aber fast keinen Maler findet, der nicht bis zur Lächerlichkeit ungeschickt wäre, „*non truovi quasi ninn pittore, non in tanto da riderlo et disadatto*“. Bei der Abwägung solcher Urtheile darf man freilich den literarischen Standpunkt des Autors nicht vergessen. Wie aus den Musern, die er ansieht, erhellt, hat sich Alberti vollständig dem Cultus der Antike ergeben. Da verlangt es schon der Gegenstand, daß er die Gegenwart niedrig stelle. Auch können wir die Verlebe der humanistischen Schriftsteller für starken Ironieausdruck. Ihre Lehren sollen recht einbringlich sich gehalten, die Wichtigkeit derselben Allen klar vor die Augen treten, daher müssen die herrschenden Zustände der Verlebrung und Verlebrung bedürftig gezeichnet werden. Aber schlechthin tendentiös darf man deshalb Alberti's Auffassung nicht schelten. Kein Zweifel, daß sein Tadel berechtigt war und die Ausläufer der Schule des Giotto, welche bis tief in das fünfzehnte Jahrhundert reichen, die ihnen gemachten Vorwürfe in der That verdienen. Wenn man in seinem Tractate liest, wie mangelhaft die Kunde der Perspektive bei den Malern ist, wie wenig von ihnen verstanden die Komposition, die Lehre von den Verhältnissen, so möchte man glauben, etwa ein Bucci di Lorenzo hätte ihn zum Porträt gesehen. Wichtiger als die Polemik gegen die alten Maler erscheinen Alberti's Reformvorschlüge. In denselben legt er das Programm der Florentiner Malerschule des fünfzehnten Jahrhunderts mit merkwürdigcr Treue und Schärfe nieder. Wenn er die Nothwendigkeit anatomischer Studien betont („*es wird von großem Vortheile sein, zuerst das Knochengerißt des Leibes zu zeichnen, jedann Knochen sodann die Muskeln hinzuzufügen und endlich das Ganze mit Fleisch zu bedecken*“) so denken wir unwillkürlich an die scharfen Realisten des Quattrocento; seine Empfehlung der Skulptur als der besten Schule für Maler finden wir thatächlich seit dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts befolgt. Einen weiteren Rath, man möge, um in die Gewänder Bewegung zu bringen, auf dem Bilde den Kopf des Zephyr anbringen, wie er durch Wolken hindurchbläst, wodurch dann die Gewänder bewegt werden, möchten wir glauben, habe Alberti Botticelli's Geburt der Venus abgelauscht. Er warnt vor der übermäßigen Häufung der Figuren („*ne poro laudo copia alcuna qualo sia senza dignità*“). Gerade die Verwandlung des bloßen Haufen in wohlgefügte Gruppen mannigfach bewegter, wirdevoller Männer bezeichnet am besten den Umschwung der Florentiner Malerei. Die Beispiele für seine Kompositionszregeln können durchweg aus der gleichzeitigen Malerei entlehnt werden. In den Begrif der Komposition selbst hat Alberti scheinbar aus den Werken der Meister des fünfzehnten Jahrhunderts abgeleitet. „Komposition“ nennt er das Verfahren beim Malen, durch welches die einzelnen Theile des Werkes ihre Anordnung und Zusammenstimmung erhalten. Er verlangt zunächst Rundung und amnuthige Zeichnung der Flächen, Proportionalität der Glieder, jedann Hülle des Ausdruck, je daß derselbe die ganze Gestalt durchdringt und alle Theile gleichmäßig zu demselben beitragen, ausgewählte Typen, mannigfaltige Charaktere. So wird kurzweg der Werth des „Historienbildes“ nach Alberti ausschließlich durch jene Eigenschaften bestimmt, welche die Bildwerke des fünfzehnten Jahrhunderts auszeichnen und sie von den älteren Schöpfungen grundsätzlich unterscheiden. Der Gedankentkreis Alberti's fällt mit dem Formenkreise der Renaissancekunst vollständig zusammen. Das geht so weit, daß selbst in Einzelheiten die Wechselbeziehungen nachgewiesen werden können. Man braucht nur an Alberti's Empfehlung zu erinnern, die Haare leicht wehend zu malen, eine und die andere Figur aus dem Bilde, dem



Befehamer entgegen, herausbliden zu lassen. Und auch was Alberti über die Stellung des Künstlers zu Dichtern und Gelehrten sagt, jener würde in der Wahl der Gegenstände bei Poeten und Statoren wirksame Hilfe finden, hat eine praktische Bestätigung, als Ghiberti die zweite Bronzetüre des Baptisterio schuf, erfahren.

Hat Alberti das Gesehbnd der Renaissancemalerei selbständig entworfen, in seinem Geiste den Gang der italienischen Kunst geahnt, und Offenbarungen seiner Phantasie niedergeschrieben oder lagen ihm Kunstwerke bereits vor, aus welchen er seine Gedanken und Ansichten herauslesen konnte? Ueber die Hauptquellen, aus welchen Alberti schöpfte, unterrichtet uns sein Tractat. Mit einer einzigen Ausnahme (Giotto) entlehnt er alle Belege für seine Regeln der antiken Kunst. Auch hier wieder nennt er uns ein einziges Bildwerk, das er mit eigenen Augen gesehen, ein Relief Meleager's; senft geht er auf die Beschreibungen, die wir vorzugsweise Virgins verdanken, zurück. Diefelben sind aber für ihn keine todtten Worte, er baut sie vielmehr in seiner Phantasie lebendig auf, haucht ihnen Form und Farbe ein und erblickt in ihnen die Muster, von welchen er seine Gesehe ableitet. Ein solches Durchdringen des Wortes, ein so anschaulicher Sinn, bei Renaissancechriftstellern überhaupt nicht selten, wurde Alberti noch inbesondere durch die persönliche künstlerische Begabung erleichtert. Daher erwies sich ihm auch, wie er selbst sagt, die eufische Naturbeobachtung so fruchtbar. Nachdenken über die antike Kunst und Naturstudium führte ihn den Stoff seines Buches zu. Von der Kunst der Zeitgenossen konnte er wenig lernen. Das wird schon durch das Datum des Tractates klar. Er hatte denselben am 7. September 1435 in Florenz vollendet. In den Werken der Bildhauer konnte er einzelne seiner Grundzüge bereits wirksam wahrnehmen, unter den Malern aber war die neue ihm besonderte Richtung noch nicht völlig zum Durchbruch gekommen. Einen einzigen Maler giebt es, in dessen Arbeiten sich Alberti's Lehren widerspiegeln, von dem man geradezu mithinsehen möchte, ihn habe Alberti vor Augen gehabt, als er die Aenderung würdigen Ausdrucks, maßvoller Gruppierung, naturwahrer, lebendiger und dabei anmutiger Schilderung aufwarf: *Ma facie* in seinen Fresken in der Brancacci-Kapelle; aber gerade diesen Maler soll Alberti nicht gekannt, an ihm gar nicht gedacht haben.

In der Widmung des Tractates an Filippo Brunelleschi v. J. 1436 heißt es: „Aus der Verbannung zurückgekehrt, ersuche ich es, daß in vielen, inbesondere aber in Dir, Filippo und in dem uns so eng bescheidenden Donatello, dem Bildhauer und in jenen anderen: Nencio, Luca und Masaccio ein Geist lebt, der zu jeder rühmlichen Sache fähig ist und der durchaus keinem der Alten, wie berühmt er auch in diesen Künsten gewesen sein mag, nachzusehen ist.“ Unter dem neben Donatello, Ghiberti, Kobbia genannten Künstler wurde bisher einmüthig der Schöpfer der Brancaccifresken vermutet. Milanesi aber und Janitschek stellen eine andere Meinung auf. Nicht der Maler Masaccio, sondern der Bildhauer Maso di Bartolommeo, in einem nach seinem Tode verfaßten Contracte als „Maso di Bartholomeo intagliatore detto Masuccio“, bezeichnet, ist von Alberti gemeint. Vereits Kumohr hat im Allgemeinen die Möglichkeit einer Verwechslung der beiden Männer angedeutet und genauere, später von Milanesi ergänzte Notizen über den bis dahin ganz unbekanntem, von Vasari mit keiner Silbe erwähnten Maso di Bartolommeo geliefert. Maso war 1406 geboren und in Florenz zum Goldschmid ausgebildet worden. „Un valentissimo maestro digottelli“ nennt ihn Milanesi und in der That scheint seine Wirksamkeit sich vorwiegend auf den Guß dekorativer Werke zu beschränken. Die Bronzetüre für die Zatriesei des Florentiner Demos wird ihm gemeinsam mit Luca della Robbia und Michelozzo übertragen. Die „fregi lavorati alla damoschina doro e d'ariento“ dürften wohl am ehesten auf seinen Antheil fallen, wie auch nach seinem Tode sein Bruder Giovanni mit ausschließlich technischen Operationen betraut wurde. Auch als Rameengießer war Maso thätig. Würde wohl Jemand diesen Mann in der betreffenden Stelle der Dedicatio für den Maler Masaccio eingeschoben haben, wenn nicht der Glaube, es könne der Letztere unmöglich gemeint sein, zu mächtigem Zweden und Rathen gezwungen hätte? Und die Gründe dieser Unmöglichkeit? Da die anderen von Alberti genannten Männer Bildhauer und Bildhelfer waren, so hat wohl auch Masaccio dieselben Künste betrieben. Man sollte aber meinen, gerade in einem Tractate über die Malerei erscheint der Name eines

Malers wohl am Platze. Alberti, heißt es ferner, spricht geringschätzig von der Malerei der Zeitgenossen. Das hätte er nicht gethan, wenn ihm Masaccio's Arbeiten bekannt gewesen wären. In der an den Brunellesco gerichteten Widmung verdammt er aber ausdrücklich alle Künste. „Maler, Bildhauer, Architekten, Musiker, Geometer trifft man heute nur selten und sie sind wenig zu loben“; er schränkte also den Tadel keineswegs auf die Malerei ein. Weiter: Alberti spricht von den fünf Künstlern wie von lebenden Personen. Als er aber die Dedication verfaßte, war der Maler Masaccio schon mehrere Jahre todt. Die Deutung, daß er nach der Rückkehr aus der Verbannung nicht in den Personen, sondern in den Werken den neuen Geist und mannigfache Vorzüge erblickte, darf denn doch nicht so leicht von der Hand gewiesen werden. Die Fresken Masaccio's waren ihm aber nach der Rückkehr nach Florenz wohl zugänglich. In der anderen Stelle, wo er von den „costumi gratissimi“ spricht, wird Masaccio nicht namentlich aufgeführt. Selbst wenn man die „costumi“ als persönliche Eigenschaften, im unmittelbaren Verkehr erkannt, ansieht, bleibt der Grund übrig, daß Alberti vielleicht stillschweigend Masaccio ansah. Der höchste Triumph endlich, der ausgespielt wird: Alberti konnte Masaccio gar nicht persönlich gekannt haben, da dieser 1428 starb, Alberti frühestens in demselben Jahre nach Florenz zurückkehrte, ist nur scheinbar nicht zu überbieten. Alberti hatte vorher in Rom gelebt, das geht aus seiner Bemerkung über das Meteozerrelief hervor, Masaccio aber hat nach dem Zeugnisse Antonio Manetti's außer in Florenz „a Pisa e a Roma e altrove“ gearbeitet und ist in Rom gestorben. Alberti konnte daher immerhin Masaccio auch persönlich gekannt haben. Als Resultat der Untersuchung stellt sich heraus, daß durch Milanesi's und Janitschel's Bemerkungen die ältere Ansicht im besten Falle erschüttert wurde; daß jedoch zweifellos der Maler Masaccio von Alberti nicht gemeint sei, ist entschieden zu viel behauptet.

Wir erfahren nicht, ob Janitschel die Absicht hat, auch Alberti's zehn Bücher über die Architektur zu übersetzen und zu erläutern. Er würde sich dadurch neuen Ansehens auf unsern Thaum erwerben und der Kunstbildung große Dienste leisten. Abgesehen von der Wichtigkeit des Werkes Alberti's und dem großen Reize, den es besitzt, würde die Kenntniß der Renaissance in weiteren Kreisen dadurch eine treffliche Förderung erfahren. Denn das Wollen der Renaissancearchitekten war noch viel kühner und schöner als ihre Thaten. Was sie aber wollten, sagt uns Alberti's Buch über die Baukunst am deutlichsten.

Anton Springer.



## Notizen.

\* „Verbotene Passage“, Originalradirung von Ph. Grotjohann. Der Düsseldorf'er Radireklub, von dessen vielversprechenden Anfängen wir den Lesern voriges Jahr berichteten, hat unlängst ein zweites Heft seiner Originalradirungen versandt, welches die gehegten Erwartungen in vollem Maße rechtfertigt. Man sieht es den zehn Blättern dieser Folge deutlich an, daß der Vorstand in der Wahl der Gegenstände und der künstlerischen Kräfte mit Geschmack und Selbstkritik zu Werke geht und daß eine der edlen Radirkunst kundige Hand — in der wir wohl die Ernst Forberg's vermuthen dürfen — den Künstlern, für welche die Technik noch etwas Ungeübtes ist, die Bahn ebnet. Wir sind durch die Freundlichkeit der Einleitung in den Stand gesetzt, auch aus dem neuen Hefte wieder eine Probe vorzuführen. Das hübsche Blatt von Ph. Grotjohann erklärt sich selbst. Aber über den Künstler, dessen Namen wir in der modernen Illustrationsliteratur häufig begegnen, werden einige Notizen den Lesern willkommen sein. Grotjohann ist, als Sohn eines Kaufmanns in Stettin, am 27. Juni 1841 geboren und begann, da er sich dem Maschinenbaufache zu widmen gedachte, seine Laufbahn als Schlosserlehrling und sodann als „zünftiger Geselle“ in der bekannten Fabrik „Bulkan“ bei Stettin. Der Besuch des Politechnikums in Hannover, welches Grotjohann 1861 bezog, brachte ihn der Kunst näher und Gernschin war es, dessen Vermittelung er die Erlaubniß verdankt, nach Düsseldorf gehen und sich ganz künstlerischen Studien widmen zu dürfen. Mit Ausnahme eines kurzen Aufenthaltes in Antwerpen (1867) verbrachte Grotjohann die nächsten Jahre an der Düsseldorfer Akademie und wählte nach Prof. G. Sohn's Tode vorzugsweise Prof. Pasch zu seinem Lehrer. Schon früh wurde er durch seine Lebenslage auf das Zeichnen für Illustrationszwecke hingewiesen. Goethe, Schiller, Lessing und andere Auctoren hatten der Künstler für die Klassiker-Ausgabe der Grotteschen Verlagsbuchhandlung in Berlin mit zahlreichen gelungenen kleinen Bildern aus, welche von eindrucksvollem Studium der Literatur- und Kunstgeschichte und von der Gabe glücklicher Charakterisirung Zeugniß ablegten. Seine Beschäftigung mit dem Kestümmwesen, mit der ganzen Außenwelt des geschichtlichen Lebens überhaupt, befähigte den Künstler nicht minder zu mancherlei Arbeiten kunstgewerblicher und dekorativer Art. Auch Wandmalereien, theils hässlichen, theils ornamentalen Inhalts, hat er in Düsseldorf, in Pechum und an anderen Orten mit Erfolg ausgeführt, während er uns als Maler von Tafelbildern in Oel bisher nicht begegnet ist. — Außer Grotjohann haben noch E. Vofch, G. F. Teiler, Prof. E. Düder, Th. v. Edenbrecher, Chr. Kroemer, J. Peißner, G. Reizener, M. Sellhart und J. Willreider zu dem zweiten Hefte der Radirungen beigetragen, dem hoffentlich recht bald ein drittes ebenso ansprechendes nachfolgen wird.

\* Die hh. Geminianus und Severus, von Paolo Veronese. Der in Heft 12 des vorigen Jahrganges publicirte „Abetzung der Hirten“ von Paolo Veronese lassen wir heute in der meisterhaften Reproduktion von William Unger ein zweites Werk desselben Meisters in der Wiener akademischen Galerie folgen, welches ebenfalls zu der Gedenkung des Kaisers Ferdinand gehört. Das Bild bestand ursprünglich aus zwei Theilen, welche die Orgelstühle in der Kirche des h. Geminianus schmückten, einem der denkwürdigsten alten Gemälde Venedig's, das i. J. 1806 demolirt wurde, um für den unter Napoleon I. ausgeführten Bau der neuen Procuratie Raum zu schaffen. Wir sehen den Titelheiligen der Kirche und den h. Severus, beide in reicher bischöflicher Tracht von großartigem Joltenwurf und leuchtender Farbepracht, in einer mit Sesseln verzierten Nische stehen, und zwischen ihnen einen Chorknaben, welcher ein aufgeschlagenes Buch hält. „Pittaro del carattere più grande e nobile di Paolo per quanto si può vedere“, sagt Zanetti. Das Gemälde wurde durch Graus Engert restaurirt und ist in sehr gutem Zustande. — H. 3.4, Br. 2.37 Meter. — Vergl. H. v. Citelberger, Berichte und Mitth. des Alterthums-Vereins zu Wien, I, 129.



Thomson & Co.

London

### HEMELIANI UND ST SEVERUS

Ein Bildwerk in der k. k. allgem. Gallerie in Wien.

von J. M. H. Mayer





Verbateno Vondage

Jan K. M.

Deuk. H. G. M. & Co.

1814 v. E. A. J. J. J.

## Die Gesellschaft der Dilettanti in London.

Von Adolf Michaelis.



it der Wirkung, welche Rom auf seine Besucher ausübt, hält kein Eindruck, den irgend eine andere Lokalität hinterläßt, den Vergleich aus. Will dies nach den verschiedensten Seiten hin, so zeigt es sich vielleicht am allerauffälligsten darin, daß die Gemeinsamkeit römischer Erfahrungen und Erinnerungen auch einander sonst fremde Menschen leichter zusammenführt. Erzählt Einer von London, von Paris, von Wien, so wird man ihm, wenn er gut erzählt, mit Interesse zuhören, mit um so größerem, je mehr man im Stande ist, seine Erzählungen mit eigenen Eindrücken zu vergleichen; aber ein Gefühl persönlicher Annäherung wird durch solchen Austausch beiderseitiger Erinnerungen nicht entstehen. Berichtete ein Anderer von den Heldenthaten seiner Schweizer Wanderungen, so wird auch ihm die Bewunderung seiner Zuhörer nicht fehlen, er wird vielleicht in ihrer Brust ein lautes Echo erwecken — es sei denn, sie wären derselben Ansicht wie ein geistreicher Freund, welcher Schweizerreisen und Krankheitsgeschichten aus dem Kreise gebildeter Gespräche verbannt wissen möchte; aber auch in besten Falle wird es über ein theilnehmendes Anhören nicht hinauskommen. Anders ist es mit Rom. Die Interessen, welche in dieser Stadt sich concentriren und ihren Besuchern sich unwillkürlich mittheilen, sind so mannigfaltig und dringen so tief, daß niemand, auch wer noch nicht dort war, sich ihrem Zauber entziehen kann. Wer aber gar selbst einmal von der Fontana di Trevi getrunken hat, dem öffnet sich das Herz gegen Jeden, der des gleichen Glückes theilhaftig geworden ist und die Gewalt der empfangenen Eindrücke mit begeistertem Munde verkündet. Alle einkünigen Gäste der ewigen Stadt, mögen die Zeiten ihrer Romfahrten auch noch so weit von einander entfernt sein, mögen sie selber auch in ganz verschiedenem Lebensalter stehen, ganz verschiedenen Berufsweigen angehören, sich zu ganz verschiedenen politischen oder religiösen Anschauungen bekennen, sich sonst ganz fern stehen: sie fühlen sich doch als zu einander gehörig, als Mitglieder einer stillen Gemeinde, vereint im Kultus des Großen und Schönen, dessen Erkenntniß und Empfindung ihnen allen die Roma nobilis, orbis et domina, caeterarum urbium excellentissima erschlossen hat.

Diese wunderbare Nachwirkung eines römischen Aufenthalts ist nicht erst heute und gestern erprobt worden, sie ist gewiß so alt wie empfängliche Menschen nach Rom gepilgert sind. Freilich ist diese Empfänglichkeit nicht zu allen Zeiten und bei allen Völkern in gleichem Maße vorhanden gewesen; oft hat sie sich nur auf einzelne Seiten dessen, was Rom, was Italien bot, erstreckt. So war zum Beispiel schon im sechzehnten Jahrhundert Italien

das Wanderziel zahlreicher junger Engländer, die entweder an den blühenden Unioersitäten in Padua oder Bologna ihren rechtswissenschaftlichen oder medicinischen Studien oblagen, oder in den großen Hauptstädten ihrer allgemeinen Bildung und ihren weltmännlichen Manieren den rechten Schluß zu geben suchten. Mit welchem Erfolge, darüber waren die Ansichten daheim getheilt. Achtbare Stimmen wurden laut, daß die jungen Leute selten als bessere Männer heimkehrten, daß sie im Gegentheil meistens durch die Reize jener Gärten Armbüdens sich allzu sehr hätten verführen lassen; es wird dabei wohl an das in Italien verbreitete Sprichwort erinnert: *Ingleso italianato è un diavolo incarnato*. Von den edleren Beschäftigungen waren es namentlich die Poesie und die Musik, welche Herrschaft über die britischen Gäste gewannen. Für die Herrlichkeit der bildenden Kunst dagegen, vor Allem der antiken Plastik, waren ihre Augen und Herzen noch nicht geöffnet. Wenigstens erscheint keine, nicht die leiseste Spur solchen Eindruckes in der Literatur, und allgemein ward in England der Graf von Arundel als derjenige betrachtet, welcher zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts zuerst den Sinn für die bildende Kunst, moderne und antike, Malerei und Sculptur, in Italien gewonnen und in das nördliche Inselreich verpflanzt habe. Sein Beispiel fand bald eifrige Nachfolge. Im weiteren Verlauf jenes Jahrhunderts mehrt sich die Zahl der jungen Briten aus ablicher oder begüterter Familie, welche in Italien neben andern Reisezwecken auch das Studium der Gemälde und der Statuen verfolgen; ja am Ende der Epoche der Stuarts ist es bereits so weit, daß dieses Interesse stark in den Vordergrund tritt. Die „große Tour“ durch die Länder des Continents, unter denen Frankreich und Italien in erster Reihe standen, fällt nunmehr für jeden jungen Herrn oon Stande nach der Lehrzeit zu Oxford oder Cambridge die unerlässliche Sonderjahre aus. Bald wimmelten die Hauptstädte Italiens, namentlich Rom, von reisenden *milordi*. Ihr Benehmen war nicht immer das feinste. Ihre eigene Landsmännin, die berühmte Reisende und Briefstellerin Lady Mary Wortley Montagu, führt bittere Klage über ihr todes Benehmen und ihre nobeln Passionen; Wetten, Spielen, Trinken seien ihre Hauptbeschäftigungen, wodurch sie den gravitätischen Römern natürlich argen Anstoß geben mußten. Noch später weiß Winkelman, dem als Präsidenten der Alterthümer vielfach die lästige Ehre zufließt, seine kostbare Zeit an das Verumföhren der vornehmen Fremden zu wenden, nicht genug über die Unempfindlichkeit dieser „Steinkohleneelen“ zu seufzen und zu klagen. Dem Einen genügte eine halbe Viertelstunde, um an Winkelman's Seite die ganze, damals noch so reiche Villa Borgese zu durchwandern; ein Anderer sah unbeweglich wie ein Stock im Wagen, während neben ihm der Kunstapostel in heißer Begeisterung sein Coangelium der Schönheit verkündete. Letzterer war unhöflich genug zu meinen, daß die heimischen Rebel auch unter Italiens lachendem Himmel nicht ganz von den Häuptern der nordischen Gäste wichen.

Zum Glück können wir noch nachweisen, daß auch diese Regel ihre Ausnahmen hatte. Lord Burlington z. B., welcher im zweiten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts Italien bereiste, widmete sich dem Studium der Baukunst mit solchem Eifer und Erfolge, daß er nach seiner Heimkehr als höchstes Orakel in Sachen der Architektur verehrt ward. Der Herzog von Devonshire, die Großen von Pembroke und Carlisle, der Honourable W. Ponsonby (bekannt unter seinem späteren Titel Graf von Bessborough), vor Allen Mr. Thomas Cole, der nachmalige Graf oon Leicester, gingen neben manchen Gleichgesinnten den Antiken mit Liebe, ja mit Leidenschaft nach. Ihr Mentor war gewöhnlich der brave Francesco de' Nicotoni, ein armer ehelicher Mann, das rechte Muster eines



italienischen Vokalantiquars zweiter Klasse, der unermüdet einem Fremden nach dem andern die Wunder der ewigen Stadt erklärte und dafür ein bescheidenes Honorar bezog, welches gelegentlich mit Hilfe des nebenbei betriebenen Antikenhandels ein wenig aufgebessert ward. Denn natürlich wünschten die Herren auch einige Andenken mit nach Hause zu bringen. Die Sammlungen in Castle Howard und in Holkham Hall bewahren noch heute die Zeugnisse solchen Strebens von Seiten Lord Carlisle's und Mr. Coke's. Jenen rühmte Ficoroni als seinen Schüler in der Münzkunde, welcher den Lehrer übertrifft; dieser brachte von einer vierjährigen Reise eine reiche Ausbeute an Statuen, Handszeichnungen, Handschriften und Büchern nach der damals noch so öden Nordküste von Norfolk heim, darunter ein Buch mit Zeichnungen Raffael's, das er für den Spottpreis von fünfzig Kronen erworben hatte. Die Ausgabe ist in einem Rechnungsbuche, das ein Diener Mr. Coke's zu führen hatte, sorglich gebucht mitten unter den Posten für den Schneider, für die Küche — denn die vornehmen Herren fügten damals an, selbst ihren Haushalt zu führen —, für Reisen, für Trinkgelber bei Besichtigung der Galerien, kurz für alle möglichen Vorkommnisse des Reiselebens. Ganz charakteristisch ist es auch, daß um diese Zeit, im Jahre 1722, der erste englische Fremdenführer zu den Kunstwerken Italiens erschien, von Richardson dem Sohn, welcher den Stoff, und Richardson dem Vater, welcher den Stil lieferte. Noch zu Windelmann's Zeit galt das Buch, wenn auch nicht für gut, so doch für das Beste seiner Art.

So waren in den ersten Decennien des vorigen Jahrhunderts die Verhältnisse, aus denen sich eine Gesellschaft entwickelte, welche für die Ausbildung des Kunstsinnes in England und für die Förderung der Archäologie, von der größten Bedeutung werden sollte. Jenes im Eingang geschilderte Gefühl näherer Zusammengehörigkeit, welches alle Romfahrer mit einander verbindet, führte gegen Ende des Jahres 1733 zur Stiftung eines Vereines, welcher sich den Namen Society of Dilettanti gab. Natürlich sind die Ausdrücke Dilettanti und Dilettantismus hier nicht mit jener Nebenbedeutung gemeint, welche heutzutage ihnen beigelegt zu werden pflegt und ihnen den Makel eines dem Wunschen und Wollen nicht entsprechenden Könnens oder Veruchens anheftet. Vielmehr ist es der ursprüngliche Sinn der Liebhaberei für die Kunst, in welchem jene Männer die Ausdrücke verstanden, und welche auch wir hier durchweg festhalten müssen. Als die Gesellschaft mehrere Jahrzehnte später zum erstenmale vor die Öffentlichkeit trat, sprach sie selbst es als ihren hauptsächlichsten Zweck aus, dasheim den Geschmack für diejenigen Gegenstände zu beleben, welche im Auslande so viel zur Unterhaltung ihrer Mitglieder beigetragen hätten. Eine italienische Reise galt daher als die unerläßliche Vorbedingung zum Eintritt.

Mehr als einmal ist es ausgesprochen worden, daß mit der Stiftung dieser Gesellschaft eine neue Epoche der Archäologie beginne. Nichtsdestoweniger ist über die Entwicklung der Gesellschaft, die Thätigkeit ihrer Mitglieder, ihre Bedeutung für das eigene Vaterland wie für die gesammte Wissenschaft nur wenig bekannt. Dies ist ganz natürlich, da es im Wesen einer geschlossenen, stark aristokratischen Gesellschaft liegt, Fremden nur wenig Einblick in ihr Inneres zu gestatten. Es dürfte daher der Mühe lohnen, die Art und das Wirken des Vereines etwas eingehender zu schildern, und zwar durchweg an der Hand authentischer Aktenstücke<sup>1)</sup> oder zuverlässiger Notizen. Dabei empfehl ich es sich

1) Sie sind mitgeteilt in einem nur für Mitglieder der Gesellschaft bestimmten Quartbändchen: Historical Notices of the Society of Dilettanti, London 1855, welches der damalige Sekretär der

aber, nicht einfach den Faden der Geschichte zu verfolgen, sondern die verschiedenen Seiten der Gesellschaftsthätigkeit gesondert zu betrachten.

## I.

## Die Organisation der Gesellschaft.

„Hier ist vor einigen Jahren ein Club entstanden, die Dilettanti genannt. Die nominelle Qualifikation dazu besteht darin, in Italien gewesen zu sein, die wirkliche, be-  
trunken zu sein. Die beiden Hauptleute sind Lord Middlesex (später Herzog von Dorset)  
und Sir Francis Dashwood, welche, so lange sie sich in Italien aufhielten, selten nüch-  
tern waren.“ So schreibt 1743 der zu scharfer Kritik sehr geneigte Horatio Walpole  
an seinen Freund Mann in Florenz. Die Gesellschaft selbst machte kein Hehl daraus,  
daß neben dem Wunsche, zur Beförderung der Kunst etwas beizutragen, ja vielleicht in  
noch höherem Grade, die Herbeiführung eines freundschaftlichen, geselligen Verkehrs ein  
Hauptzweck bei Gründung ihres Vereins gewesen sei. Wenn sie nun nach mehr als  
dreißig Jahren sich das Zeugniß ausstellt, in dieser Beziehung ihren ursprünglichen Ab-  
sichten auf das Gewissenhafteste treu geblieben zu sein, so entfernt sich das vielleicht den  
Wesen nach nicht so gar weit von Walpole's liebhofer Charakteristik. Denn die gesell-  
schaftlichen Sitten der höheren Stände waren damals oon schlimmer Art. Das Trinken  
und Lärmen war so arg, daß eine königliche Proklamation alles Zutrinken während der  
Mahlzeiten verbieten mußte; der König selbst war freilich der Erste, welcher dawider han-  
delte. In der Gesellschaft der Dilettanti stammte wohl daher die seltsame Bestimmung,  
daß jedes Zutrinken und jedes Erwidern desselben mit einer Buße von 2½ Schilling belegt  
ward. Die Mahlzeiten spielten überhaupt eine große Rolle, obchon ihr Preis, wenigstens  
in der früheren Zeit, die Summe von 5 Sch. nicht überstieg. Jedes Mitglied, welches  
sich im Königreich aufhielt und, ohne sich entschuldigt zu haben, bei den Zusammenkünften  
fehlte, mußte Strafe zahlen; wer die Gesellschaft ohne Erlaubniß des Präsidenten oerließ,  
ehe die Mahlzeit beendet war, hatte eine Guinee verwirrt. Ebenso hoch belief sich die  
Buße für jede Portion Thee oder Kaffee, welche auf dem Tisch erschien. Bald fand man  
es vorthellhaft, die Beiträge für die Mahlzeiten zu Anfang des Jahres von allen Mit-  
gliedern im Voraus zu erheben, wobei Jeder eine Guinee zahlen mußte; der etwaige  
Ueberschuß ward am Ende des Jahres zum Reseruesonds geschlagen. Besonders charak-  
teristisch ist die Bestimmung, daß das Diner allen Geschäften vortrang, vorher nichts  
verhandelt werden durfte. Also „erst das Vergnügen, dann das Geschäft“, oder, wie das  
Siegel der Gesellschaft es gewählt ausdrückt: *seria ludo*; man mochte wohl denken, daß  
nach einer guten Mahlzeit die Geschäftsbehandlung mit mehr Behaglichkeit vor sich  
gehen könne. Uebrigens konnten die Sitzungen um 7, mußten sie um 8 Uhr mit Einfor-  
derung der Rechnung vom Wirtze geschlossen werden.

Zu den frühesten Sorgen der Gesellschaft gehörte die Beschaffung einiger nothwen-  
digen oder wünschenswerthen Inoentarsstücke. Zu allererst ward eine Kassenbüchse, dann  
ein Kugellasten für die Ballotements angeschafft, beide schon geschmizt, so daß bald ein

Gesellschaft, W. R. Hamilton zusammengestellt hat. Die Mittheilungen waren hauptsächlich für meinen  
ersten und dritten Abschnitt verwerthbar. Eine Besprechung des Bändchens von Lord Haughton (Edin-  
burgh Review 1857, Bd. CV, S. 493—517) ist ohne allen selbständigen Werth.

Behälter nöthig ward, um die beiden kostbaren Stücke zu schützen. Noch reicher verziert war der Altentafel, das „Bacchusgrab“ genannt, mit einem Elfenbeinbild dieses Schutzpatrons der heiteren Gelage auf dem Deckel. Noch außen hin hielt man es allerdings für passender, Apollo und Minerva als Präsidenten des Vereins auftreten zu lassen; ihr Bild schmückte das große Siegel mit dem vorhin genannten Motto. Ein Mahagonithron für den Präsidenten, mit prachtvollem Purpursammt gepolstert, und ein silbernes Schreibzeug oervollständigten den Apparat.

Natürlich bedurfte die Gesellschaft auch einer kleinen Beamtenhierarchie, und diese wiederum war mit den nöthigen Abzeichen ihrer Würden auszustatten. Der Präsident in seinem Mahagonisessel prangte in „römischer“ Tracht, und zwar nach Committeebeschluß von Scharlachfarbe. Dem Sekretär, welcher in späterer Zeit auch das Amt eines Oberhof- und Schatzmeisters bekleidete, ward ein Gewand à la Machiavelli für den beschriebenen Preis von 1 Pfd. 7 Sh. 9 Pf. angeschafft. Bald stellte sich die Nothwendigkeit heraus, auch einen Oberceremonienmeister zu bestellen, befaßt würdigerer Einführung neuer Mitglieder, sowie zur Repräsentation bei sonstigen Staatsgelegenheiten. Die Bekleidung dieses Würdenträgers bestand aus einem langen, faltenreichen, kirchrothen Gewande mit goldener Borte und scharlachnem Gürtel, einer scharlachnen Inzarenmütze und einem goldbezogenen, langen, spanischen Degen. Dazu dann die übrigen Herren in der bunten, mannigfaltigen Tracht jener Zeit — das Ganze mag sich malerisch und seltsam genug ausgenommen haben!

Schwieriger als die Regelung dieser Etikettefragen erwies sich die Beschaffung eines angemessenen Lokals für die Gesellschaft. Schon 1742 ward unter den Mitgliedern eine Subscription eröffnet, um einen Baufonds zu bilden, in welchen auch sämtliche Ueberschüsse der Jahreseinnahmen abgeführt werden sollten. Wirklich kaufte man fünf Jahre später einen Bauplatz an der Nordseite von Casendish Square, und verwandte eine erkleckliche Summe darauf, ihn einheinen und mit einer Mauer umziehen, sowie eine Anzahl Bäume pflanzen zu lassen. Für den Bau selbst ward eine neue Subscription nöthig; auch ward jedes Mitglied, welches den Vorschlag machen würde, einen Theil des Baufonds anderweitig zu verwenden, für einen Feind der Gesellschaft erklärt. Letztere drakonische Bestimmung ward später dahin abgemindert, daß jeder solche Vorschlag mit zwei Guineen, im Falle seiner Verwerfung mit dreien gebüßt werden sollte. Als es nun an die Ausführung ging, wählte man den eleganten, seit Palladio's Zeiten viel nachgeahmten Tempel der Roma und des Augustus in Pola zum Muster. Die Steine waren bereits gekauft, die Fundamente gegraben; da ward mit einemmale — man sieht nicht, weshalb — der Plan aufgegeben und bald darauf (1760) der Bauplatz selbst verkauft, immerhin mit dem ansehnlichen Profit von mehr als tausend Guineen. Auch ein zweiter Versuch, am westlichen Ende von Piccadilly einen Bauplatz im Green Park zu erhalten und hier jenen Tempel zu errichten, schlug fehl; desgleichen der Plan, ein Haus in Pall Mall anzukaufen. Der Gesellschaft blieb nichts übrig, als sich mit einem, anscheinend nicht einmal zu ihrer ausschließlichen Verfügung stehenden, Zimmer zu begnügen, das sie im Laufe der Zeiten in verschiedenen Wirthschaftslokalen mietete. Dies Romabenteuer hat bis in die neueste Zeit fortgedauert; meines Wissens besißt die Gesellschaft noch immer kein eigenes festes Domicil.

Schon bald nach Stiftung der Gesellschaft stellte sich noch ein anderes Bedürfniß heraus. Bekanntlich ist in England keine Gattung von Kunstwerten beliebter und ver-

breiteter als Porträts. Halbein, Rubens und Vandyck, Lely und Kneller waren die populärsten Künstler, indem sie die Schösser und Landsitze des Hofes und des Adels mit jenen langen Reihen von Porträts versehen, welche den Stolz der Familie oermachen und das Ernouen des Besuchers erwecken. So regte sich denn auch bereits 1740 in der jungen Gesellschaft der Dilettanti der Wunsch, ihre eigene Porträtgalerie zu besitzen. Es ward also die Bestimmung getroffen, daß jedes Mitglied sich von George Knopion, einem besseren Theoretiker als Praktiker in der edlen Malerkunst, der ober der Gesellschaft von Anfang her angehörte, in Oel odronterfeien lassen und dies Bildniß der Gesellschaft schenken solle. Es scheint, daß diese Bestimmung nicht sofort gebührende Hochachtung fand; wenigstens ward vier Jahre später festgesetzt, daß, wer binnen Jahresfrist sein Bild nicht abgeliefert hätte, fortan eine Guinee jöhlich zahlen solle, bis die Pflicht erfüllt sei. Das wirkte. Nur wenige der Mitglieder, welche der Gesellschaft in den ersten zwölf Jahren ihres Bestehens angehörten, kamen in die Loge. Strophe zahlteu zu müssen, und binnen weniger Jahre war der Verein im Besitz von dreiundzwanzig Bildnissen seiner Gründer, welche den Sitzungstool schmückten. Allein um die Mitte des Jahrhunderts trat ein Stillstand ein, und das „Gesichtsgeld“ (saco-money) ward fortan eine bedeutende Einnahmequelle für die Gesellschaftskasse. Im Jahre 1763 verzichtete Knopion auf seine Stelle, und an seiner Statt ward James Stuart, der berühmte Erforscher der Alterthümer Athens, von dessen Werke soeben der erste Band erschienen und von dem Verfasser der Gesellschaft geschenkt worden war, zum Gesellschaftsmaler ernannt. Dieser oder, ob schon damals erst fünfzig Jahre alt, war bequem, und liebte es, auf seinen othenischen Lorbern auszuruhen. Der schwerfällige Herr war ein regelmäßiger Gast der Wirthschaft „zu den Federn“, und seinem Gesicht wollte man die Vorliebe für die Freuden einer heikteren Geselligkeit ansehen. Betrieb Stuart schon seine Hauptaufgabe, die Fortsetzung des großen Werkes über Athen, sehr lässig, so veräuante er seine Pflicht als Hofporträtmaler der Dilettanti so vollständig, daß er zuerst vermahnt und, da dies nichts half, genöthigt werden mußte, sein Amt niederzulegen; ja schließlich ward er sogar in Strafe genommen. An seine Stelle trat 1769 kein Geringerer als Joshuo Reynolds. Von ihm erhielt die Gesellschaft außer einem Selbstporträt zwei stollliche Gruppenbilder von je sieben Figuren, die freilich auch erst infolge mehrfacher Rohnungen beendet wurden. Auf dem einen war unter Anderen der bekannte englische Gesandte in Neapel, Sir William Hamilton, auf dem andern waren einige der vornehmsten damaligen Kunstmäcene dargestellt, wie Lord Dundee, Lord Mulgrove und Sir Joseph Banks, der Präsident der kgl. Gesellschaft der Wissenschaften. Die beiden großen Gemälde bilden noch heute einen höchst werthvollen Besitz des Vereins. Von dem Rollen jedes Gesellschaftsmitgliedes war dagegen nicht mehr die Rede, und das „Gesichtsgeld“ lief nach wie vor reichlich ein; ein Vorschlag, es aufzuheben, da die Schuld offenbar weniger an den Mitgliedern als an den bestellten Malern lag, fiel durch, vermuthlich aus höflichen Rücksichten auf die Vereinskasse. Als Sir Joshuo 1792 gestorben war, ging das Amt des Gesellschaftsmalers an Thomas Lawrence über, jedoch kam es nur zu drei Bildern von seiner Hand, da er mit andern wichtigeren Arbeiten überhäuft war. Das eine dieser Gemälde stellte Sir Henry Englefield dar, welcher durch folgenden Gesellschaftsbeschuß zum Sitzen aufgefördert ward: „Dem Sekretär wird hierdurch aufgegeben, in thunlichster Eile sein Gesicht in die möglichst malerische Verfassung zu bringen, und sobald ihm diese große und schwierige Aufgabe gegliakt ist, sich dem Maler der Gesellschaft Herru Lawrence vorzustellen, damit dieser schleunigst ein Bildniß oben-

genannten Sekretärs zum Schmach für die Gesellschaft male.“ Ein Selbstporträt des alten Benjamin West und ein von Sir Martin Archer Shee gemaltes Bildniß John Norritt's waren die letzten Stücke der Gesellschaftsgalerie; seit bald fünfzig Jahren ist kein neues Porträt hinzugekommen. Das „Gesichtsgeld“ ward im Jahre 1816 aufgehoben.

Die Zwecke allgemeineren Interesse's, welche die Gesellschaft neben ihrer eigenen Gefelligkeit verfolgte oder förderte, waren während der ersten Jahrzehnte ihres Bestehens ohne erhebliche Bedeutung. Wenn man sich an der Lotterie zum Bau der Westminsterbrücke betheiligte, so kamen dabei sicherlich auch fiskalische Interessen in's Spiel, indem die Gewinne in die Gesellschaftskasse flossen. Die Subscription zu Gunsten einer Opernunternehmung im Jahre 1743 (Händel hatte sich kurz zuvor von der Oper zurückgezogen) läßt sich kaum als ein Unternehmen von allgemeinerem Charakter betrachten. Ernsthafter waren die Versuche, im Verein mit der Künstlergesellschaft, zu welcher namentlich die bedeutendsten damaligen Maler Englands gehörten, einen Plan zur Gründung einer Kunstakademie zu entwerfen. 1749 tauchen diese Gedanken zuerst auf; besonders im Jahre 1755 ward eifrig darüber in Schriftstücken und in Sitzungen verhandelt. Allein es kam zu keinem Resultate. Nachdem dann 1768 die königliche Kunstakademie gegründet worden war, suchten die Dilettanti deren Zwecke wenigstens dadurch zu fördern, daß sie zwei junge Künstler auf drei Jahre mit einem Stipendium von jährlich 60 L. St. nach Italien entsandten. Der talentvolle Maler Pars und Jeffries wurden 1775 so ausgestattet; von weiteren Stipendiaten ist aber nicht die Rede. — Schon vorher, im Jahre 1761, war der Plan einer umfassenden Sammlung von Abgüssen nach den besten Statuen, Büsten und Reliefs in England und im Auslande angeregt worden, „damit die Gesellschaft ihrem ursprünglichen Zwecke gemäß auch etwas zur allgemeinen Kunstbildung beitrüge“. Allein der Plan, welcher in unserem Jahrhunderte im Stadtpalast zu Sydenham und im South-Kensington-Museum in großartigem Maßstabe wieder aufgenommen worden ist, mußte den damals noch bestehenden Wünschen nach einem eigenen Gesellschaftsgebäude weichen. Was die Dilettanti nicht zu Stande brachten, das führte in jener Zeit, wenn auch in nur bescheidenem Umfang, ein einzelner Mann aus, welcher erst später der Gesellschaft beitrug, der Herzog von Richmond. In seinem Palaste stellte er lediglich zum Studium junger Künstler eine Sammlung von etwa dreißig Abgüssen auf, die er zuerst der Leitung Giambatt. Cipriani's, später der Obhut jener „Gesellschaft der Künstler Großbritanniens“ übergab, bis die Kunstakademie an die Stelle trat. Noch einmal, im Jahre 1785, ward den Dilettanti der Entwurf eines allgemeinen Kunstmuseums unterbreitet, aber sofort als mit den Mitteln der Gesellschaft nicht ausführbar verworfen.

Von den hohen Zielen, welche bei Gründung der Gesellschaft mit vorschwebten, ist in denjenigen Unternehmungen, von welchen bisher die Rede war, nichts oder gar wenig zum Vorschein gekommen. Die öffentliche Thätigkeit des Vereins trat erst verhältnismäßig spät hervor. Einstweilen müssen wir die einzelnen Mitglieder ein wenig bei ihren privaten Kunstbestrebungen verfolgen.

(Fortsetzung folgt.)

## Anton Raffael Mengs.

Von Friedrich Pecht.

(Schluß.)



er Einfluß Winkelmann's auf Mengs zeigt sich zum ersten Male in dem großen Deckenbilde der Villa Albani, Apoll unter den Musen. Die letzteren offenbaren die Anehnung an Raffael fast durchaus, während der Apoll zum Nachtheil des Ganzen der Antike entlehnt ist; so ist eine kolorirte Gipsfigur entstanden, deren völlige Nacktheit überdies sich sonderbar genug in der sonst fast ganz bekleideten Damengesellschaft ausnimmt. In hohem Grade korrekt gezeichnet und ganz vortreflich frisch und blühend kolorirt, macht das Bild heute doch nur einen gemischten Eindruck, da ihm gerade jene naive Frische, die Naturwüchsigkeit fehlt, welche das Raffael'sche so bezaubernd macht, und nicht nur diese, sondern noch mehr jene eigenthümlich passende, sich unauslöschlich in's Gedächtniß eingrabende Gestalt im Großen und Ganzen, welche die Werke des ächten, großen Historienmalers immer auszeichnet.

Noch vor der Presse in der Villa Albani hatte Mengs das große Deckenbild von S. Eusebio in dieser Technik gemalt, die er in Rom erst wieder eingeführt und zu seltener Vollkommenheit gebracht hat. Ihm folgte ein Altarblatt für Sulmona, dazwischen ein Porträt des Kardinals Archinto und zwei besonders meisterhafte des neu gewählten Papstes Clemens XIII. Ein großes Altarbild für die königliche Kapelle in Caserta ward dann im Auftrage der Königin von Neapel gefertigt, einer Tochter seines so gütigen sächsischen Protektors August III. Bei dessen Ueberbringung war sie im Begriffe, mit dem König nach Spanien, dessen Thron er gerbt, abzureisen, und Mengs wurde veranlaßt, den neuen Monarchen sowie einige Hofdamen zu malen. Es geschah zu solcher Zufriedenheit des Bestellers, daß er sofort zum spanischen Hofmaler mit dem für jene Zeit wahrhaft glänzenden Gehalt von 6000 Scudi — 25,000 Mk. und besonderer Bezahlung aller von ihm zu malenden Bilder ernannt ward.

Nachdem er in Rom noch eine Anzahl anderer Arbeiten beendigt, reiste Mengs denn auch mit seiner ganzen Familie im August 1761 nach Madrid ab, wo er mit Ungebuld erwartet wurde, alsbald eine Masse von Aufträgen aller Art erhielt und viele königliche Gemächer *al fresco* ausmalte. Auch das Treddener Altarbild wurde hier endlich fertig und eine große Zahl von Porträts und sonstigen Staffeleibildern. Unter den letzteren möchte noch einer Aretzabnahme besonders zu gedenken sein, deren schöne Komposition, einfache und natürliche Empfindung besonders angenehm auffällt, sowie eines hl. Josephs,

der im Traum zur Flucht ermahnt wird, jetzt im Belvedere zu Wien. Der Kopf, sonst unbedeutend, giebt einen Schlafenden natürlich wieder, der Engel dagegen ist süßlich fab.

Wie gut aber die zahlreichen Fresken sein müssen, zeigt sich daraus, daß Mengs sie in Konkurrenz mit dem ebenfals am Hofe beschäftigten Tiepolo, diesem so geistreichen venetianischen Frescomaler ausführte und doch die Palme bei seiner Aufnahme des Hercules in den Olymp, der Aurora und den vier Jahreszeiten davontrug, die er neben vielen anderen dort malte. Ohne Zweifel verdankte er das nicht nur seiner durchaus originellen, höchst blühenden Färbung im Fresco, sondern zum guten Theil seiner natürlicheren Empfindung, wenn er auch an specifisch malerischem Talent dem manierirt aufgebauchten Venetianer nicht gemachsen war. Als er vom König auch mit der Reorganisation der Akademie betraut ward, scheint sich der spanische Stolz gegen diese Bevorzugung des Fremden empört zu haben, und es erwuchsen ihm daraus wie aus den Intriguen der italienischen Nebenbuhler eine solche Masse von Verdrießlichkeiten, daß ihm trotz des Wohlwollens des Königs der Aufenthalt in Madrid sehr verleidet wurde. — Auch das Klima bekam ihm immer schlechter, bis er überarbeitet und krank sich Urlaub erbat und 1769 abreiste. In Monaco hergestellt und auch dort wie vorher in Genua unermüßlich malend, setzte er nun dieselbe Thätigkeit in Genua und Florenz fort, wo er die gesammte erzhertzogliche Familie für den König von Spanien sowie auch andere Bilder schuf, darunter ein Porträt der Großherzogin von Toskana, der nachmaligen Kaiserin und Gemahlin Kaiser Leopold's II., das jetzt ebenfalls im Belvedere hängt. Gläsern und süßlich, gehört es zu seinen mittelmäßigsten Bildern und zeigt den verflachenden Einfluß, den diese Gaskollenmalerei fast immer auf die Künstler ausübt.

Noch in Florenz empfing Mengs die Ernennung zum Präsidenten der Akademie von S. Luca zu Rom, wo er endlich nach zweijähriger triumphartiger Reise im Februar 1771 wieder ankam. Er malte nun unter Anderem ein „Noli me tangere“ und für den König von Spanien jene berühmte heil. Nacht, bei welcher er in direkte Konkurrenz mit Correggio tritt, d. h. eine starke Anlehnung an dessen Wunderwerk zeigt. Natürlich ist nichts weniger vorthellhaft, als an ein solches Bild durch das eigene zu erinnern. Eine Wiederholung in der Galerie Liechtenstein gleicht auffallend Maratti, nur sind die Köpfe fast noch leerer und matter; die Färbung hat manches Hübsche, das Ganze ist wohlthuend, wenn auch keineswegs von irgend wie hervorleuchtender Eigenthümlichkeit. Wie ungleich Mengs in seinen Arbeiten ist und besonders wie schädlich die Reflexion auf ihn wirkte, zeigt sich am schlagendsten in jener herrlichen Freske, mit welcher er in dieser Zeit das Pappirus-Zimmer der vatikanischen Bibliothek geschmückt hat. Hier, wo er zu raschem Arbeiten genöthigt war, wirkt die künstlerische Persönlichkeit des Mannes weitaus anziehender und erquicklicher. Sie ist auch für die reflektirnde Denkart des Malers sehr bezeichnend. Wir sehen in der friesartigen Komposition die schöne Figur der Geschichte auf, dem Rücken der demüthig zu ihren Füßen liegenden Zeit schreibend und dabei auf einen zweilippigen, weil in die Vergangenheit und Zukunft blickenden Janus sehend, der ihr diktiert; ihr gegenüber ein Genius, der die Bücher und Manuscripte bewacht, in der Luft die Fama, die, sich in alle Welt begebend, auf die Schönheit des ganzen Museums aufmerksam macht. Ueber der einen Thür erscheint Moses als der erste Geschichtschreiber, über der andern Petrus als Wächter über die Bücher des neuen Testaments, das Ganze durch Putten, die mit Ibis und Onocrotalus spielen, jenen Sumpfvögeln, die sich in der Pappirushaude aushalten, sowie durch sonstige reiche Arabesken aufs Reizendste verbunden und von einer

blühenden Frische der Farbe, einer ebenso feinen wie prächtvollen dekorativen Wirkung. Dieser trotz ihrer Spitzfindigkeit vortrefflichen Leistung gegenüber begreift man die Bewunderung, die Mengs bei seinen Zeitgenossen gefunden und die lange Dauer seines hohen Ansehens. Jand doch noch Goethe, der bekanntlich kurze Zeit nach des Künstlers Tode Rom besuchte, Alles dort voll von seinem Ruhme und ist mir kein Andenken doch selbst in Dresden bei meinem ersten Aufenthalt in den dreißiger Jahren noch auf Schritt und Tritt begegnet! Die lachende Schönheit jenes Werkes soll sich auch in den Deckengemälden finden, die er in Madrid ausführte und von denen mir leider keine auch nur in Stichen bekannt geworden sind. Während hier die Nachahmung der Antike viel weniger hervortritt, kann man in anderen Kompositionen allerdings starke Spuren des Japses finden, mit welchem zuerst gebrochen zu haben Mengs' unvergängliches Verdienst bleibt. Schon im Jahre 1773 finden wir Mengs wieder in Neapel, um König und Königin für den König von Spanien zu malen; nach Rom zurückgekehrt, malt er dann den Cardinal Zelada und seine Freunde, den spanischen Gesandten Azara und den Baron von Coelshcim. Letzteres ist ein vortreffliches Werk, ebenso sein eigenes, für einen Dritten, den Grafen Firmian, gemaltes, jetzt in der Münchener Pinakothek hängendes Bild. Ein zweites Mal hat er sich für die Sammlung von Künstlerporträts der Usizien in Florenz gemalt, wohn er sich jetzt begab. Es ist auch dort eines der besten, „ein kluges, verständiges Gesicht von scharfem Blick und feiner Auffassung, aber ohne alle Gefühlstiefe und Begeisterung.“ So urtheilte ich nämlich, als ich es vor einem Vierteljahrhundert zuerst sah, aber von des Mengs Lebensgeschichte noch wenig wußte, sonst würde ich den Nachsatz schwerlich geschrieben haben, da er einen Vorwurf enthält, den man vorherrschend verständigen Naturen nur zu leicht macht.

In Florenz traf Mengs den Befehl des Königs von Spanien, endlich wieder nach Madrid zur Vollendung seiner vielen erst angefangenen Arbeiten zu kommen. Seine Familie diesmal nach Rom zurückziehend, reiste der bereits kränkliche Mann ungern und langsam hin, die Trennung von den ihm sehr am Herzen liegenden Seinen schwer empfindend. Um sich zu vergeßen, stürzte er sich in Madrid in ein übertriebenes Arbeiten, Tags malend und Abends schreibend oder seine Entwürfe für den andern Tag herrichtend. Denn förmliche Kartons für seine vielen Frescogemälde scheint er gar nicht gemacht zu haben, sondern nur Skizzen, was jedenfalls von einer ungewöhnlichen Bravour zeugt. Er malte diesmal unter Andern eine Apotheose Trajan's, einen Tempel des Ruhmes und eine „erzürnte Zeit, das Vergnügen entführend.“

Drei Jahre vergingen ihm so in fieberhafter Anstrengung, richteten ihn aber auch derart zu Grunde, daß ihn der König zuletzt, um ihn zu retten, selder wieder nach Italien zurückschickte und ihm seinen vollen Gehalt ließ. Ebenso gab er ihm noch eine Menge von Bestellungen mit auf den Weg und ernannte ihn zum Direktor der spanischen Akademie in Rom. Mitten im Winter von Madrid abreisend, kam Mengs im Frühjahr 1775 ganz erschöpft nach Rom zurück, doch nur um bald von Neuem die grenzenloseste Schaffenslust zu entfalten.

Leider war diese ungeheure Anspannung zu groß, als daß ihr sein Körper hätte lange widerstehen können. Um so mehr, als er sich keineswegs auf die Malerei beschränkte, sondern in hohem Grade gesellschaftlich in Anspruch genommen war, sowohl durch den beständigen Verkehr mit den unzähligen hohen Personen, die ihm ihre Gunst geschenkt, durch den Fremdenstrom, der sich Jahr aus Jahr ein unaufhörlich neugierig durch



Rom wählte, als durch seinen Umgang mit den gelehrten Freunden und die große Liebhaberei für die Musik, in der er ebenso wie in der Aneignung fremder Sprachen eine große Virtuosität entwickelte. So sprach er außer seiner Muttersprache noch Italienisch, Französisch, Spanisch mit Geläufigkeit und verstand vollkommen Englisch und Latein. Die Aufrechterhaltung seiner glänzenden Stellung und seines Rufes ward ihm mit zunehmendem Alter immer schwerer, wie so vielen Akademie-Direktoren nach ihm. Dazu kam dann noch viel häßlicher Verdruss durch beständige Familienstreitigkeiten, erst mit dem Vater, dann nach dessen Tode mit der Stiefmutter, unaufhörlicher Reibungen der Rivalen mit dem glücklichen „Ausländer“ nicht zu gedenken.

Man begreift diese Anfeindungen zahlreicher Neider um so eher, als der mit Königen beständig verkehrende Mann auch selber wie ein Fürst zu reisen und zu leben pflegte. Wird doch berichtet, daß er in den letzten 25 Jahren seines Lebens, seine großen Pensionen ungerchnet, bloß durch seine Arbeiten durchschnittlich etwa 25,000 Gulden einnahm, was nach dem jetzigen Geldwerthe mindestens einem Jahreseinkommen von 100,000 Mark gleichkommt. Wohlthätig und freigebig, wie er es war, hinterließ er nicht viel. Besonders theuer kam ihm seine Liebhaberei für Antiken und Abgüsse, der wir ja auch das herrliche, seinen Namen tragende Museum in Dresden verdanken.

Noch nicht lange von Madrid zurück, hatte Mengs das Unglück, seine Frau zu verlieren, die ihn im Laufe ihrer langen und, wie es scheint, sehr glücklichen Ehe mit nicht weniger als zwanzig Kindern beschenkt hatte. Ihr Tod erschütterte den durch das übermäßige Arbeiten ohnehin sehr reizbar und aufgeregten Mann so tief, daß er sich einem wahren Ercess von Schmerz überließ und sich von da an nicht mehr erholte. Seine letzte Arbeit ist die Verkündigung im Wiener Belvedere. Den Einfluß Correggio's nirgends verläugnend, zeigt das Bild doch auch starke Einwirkungen des Murillo, vor Allem aber viel süße, kindliche Lieblichkeit in den die Madonna wie den von der Höhe herabsehenden Gott Vater fröhlich umfalternden Putten. Die Madonna und die Engel sind gut erfunden, in der Ausführung aber lassen sie etwas von der Leblosigkeit sehen, die so oft den Werken antikisirender Richtung anklebt.

Nachdem der Meister fast bis zum letzten Augenblicke an dem Bilde gearbeitet, raffte ihn am 29. Januar 1779 der Tod hinweg, ehe das Werk ganz vollendet war.

Sein Verlust ward in ganz Europa als ein Unglück empfunden und betrauert, wie denn Mengs in der That immer einer der bedeutendsten Maler seiner Zeit und einer der vornehmsten Begründer unserer modernen deutschen Malerei genannt werden muß. Denn seine Wirkung kann eine geradezu unermeßliche genannt werden. Sie beschränkte sich keineswegs auf die deutsche Kunst allein, welche von da an die von ihm zuerst wieder zum Leben erweckte künstlerische Sprache und Methode während eines halben Jahrhunderts fast völlig beherrschte, die man an allen Akademien lehrte, die alles durchbringt, was von malerischer Technik und Kunstübung bei uns die Wuth der Revolution noch halbwegs überdauert und die daher auch bald der akademische Stil par excellence genannt ward. Immerhin war ihr Gewinn ein mächtiger Fortschritt zur Natur von dem bis zum Gespensterhaften manierirt gewordenen Rococo.

Darum hat denn auch der im höchsten Grade anregende, ja begeisterte Mann eine große Zahl Schüler aus allen Nationen während seines Lebens gehabt, unter denen ich von seinen früheren nur Casanova, Maron, Quibal, Anoller, Jgn. und Chr. Unterberger aufführe, die zum Theil sehr bedeutende Techniker waren. Entfernter von ihm berührt

sind Angelica Kauffmann, J. G. Füssli u. A. Ebenso hat er dann auf den Dänen Adilgaard, auf Jüger und Caucig in Wien, Bergler und Schöpf in Prag, Hartmann und Matthai in Dresden, Hetsch in Stuttgart, Kahl in Cassel, Direktor J. P. Langer in Düsseldorf und Münch, so wie auf den sogenannten Teufelsmüller gewirkt, welche Alle, obwohl nicht seine direkten Schüler, doch die von ihm zuerst eingeführten Stilprinzipien sich noch entschiedener aneigneten, als jene. Ebenso hat David neben ihm und unter seinem Einfluß in Rom die ersten Eindrücke empfangen und ist in Folge dessen zu jener antikisirenden Richtung gekommen, die ihn freilich mehr zu den Römern als zu den Griechen zog.

So viel sieht fest, daß fast Alles, was sich von technischer Tradition in Deutschland noch in unsere Zeit herüber gerettet hat, auf seinen Einfluß zurückzuführen ist.

Unstreitig kommt davon nur ein kleiner Theil auf die eigenen Werke, viel mehr offenbar auf seine große persönliche Einwirkung. Kaum weniger thaten seine vielgelesenen Schriften. Obwohl im spekulativen Theil unklar und verschwommen, zeugen sie doch von einer gewissen Schärfe der Beobachtung, und das Zutreffende vieler Bemerkungen bei allem Positiven erklärt ihre Popularität.

Mengs selber war mit den meisten Kunstschriststellern, speziell mit Vasari und Reynolds sehr unzufrieden und rügte namentlich den Leichtsinns des Ersteren. Gollig und leidenschaftlich von Natur, zeigte er selbst in seinem Urtheil über Kunstwerke und Menschen oft eine Offenheit, die an Härte strengste und verletzste, was er dann bei seiner sonstigen Herzengüte immer später wieder gutzumachen suchte. Die persönliche Achtung und Liebe, die er seines edeln Charakters halber genoß, zeigten sich denn auch in einem Sturzbaue von Wohlthaten, das sich bei seinem Tode über seine Familie ergoß. Der König von Spanien stattete die fünf Töchter aus und gab den beiden Söhnen Pensionen. Andere Potentaten, die Kaiserin Katharina, die Könige von Polen und Neapel, der Papst, ließen es ebenfalls an Beweisen höchsten Wohlwollens nicht fehlen.

Diesen in einer künstlerisch fein gebildeten Zeit so weitgehenden Enthusiasmus nun ohne Weiteres für unmotivirt erklären, lediglich auf eine faszinirende Persönlichkeit zurückzuführen zu wollen, wie man oft gethan, ist ganz ungerechtfertigt. Allerdings hat des Künstlers Aufenthalt in aller Herren Ländern, seine kosmopolitische Bildung nicht minder als die Leidenschaft für die Antike in seinen Historienbildern fast immer das Individuelle und das wahrhaft Anziehende der Empfindung beeinträchtigt. Betrachten wir die Werke Raffael's oder Tizian's, so sehen wir ihre Zeit und ihre Umgebung, ihre Anschauungsweise mit einer Schärfe abgespiegelt, die ihnen allein schon ein ewiges Interesse sichern würde. Wir lernen die herrlichen römischen Frauen, die klugen venetianischen Männer, die Sitten und Ideale jener Zeit nicht minder genau kennen, als die eigene Anschauung des Künstlers. In Michelangelo und Correggio begegnet uns eine gewaltig erhabene oder hinreißend lebenswürdige Subjektivität, bei Allen mit einem unendlichen Reize hoher künstlerischer Vollendung gepaart. Mengs' Werken fehlt nun zwar dieser keineswegs, um so mehr aber der nationale Charakter und die Macht der Subjektivität, wie sie selbst ein David besitzt. Deshalb besriedigt uns Mengs auch in den Porträts am meisten, weil wir hier sofort den tiefen Menschenkenner herausfühlen. Unvergänglichem Werth haben neben diesen herrlichen Bildnissen jedenfalls auch die Fresken, weil sie gegen die unmittelbar vorhergehende Zeit einen mächtigen Fortschritt zu größerer Reinheit und Gesundheit des künstlerischen Ausdrucks offenbaren.

## Das Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung.

Mit Illustrationen.

### II.

England (Schluß). — Oesterreichische Möbel- und Teppichfabrikation.



Teigt. Glasirter Uben, sogenannte Eggenitz-Waare.  
Von Kautz u. Co. in Steyr am Trent.



icht minder imposant als die englischen Porzellane und Fayencen tritt die englische Glasindustrie auf den Plan. Sie huldigt denselben Prinzipien, indem sie alles Erreichbare in den Kreis ihrer Nachbildung zieht und jede Technik, je schwieriger und penibler, desto besser, zu imitiren sucht. Obwohl die englischen Glasfabrikanten sich nicht wenig auf ihre Originalität zu Gute thun, leben sie der größeren Mehrzahl nach auch heute noch ebenso von Fremdem, wie in den Anfangszeiten der englischen Glasindustrie, deren Erstling nicht über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinausreicht. Wie sie sich damals auf die Initiative venetianischen Glases

beschränken mußte, so spielt dasselbe auch heute noch in ihr eine Hauptrolle. Aber statt sich an die präziösen Formen der alten und neuen Glasfabriken in Murano zu halten, beschränken sich die Engländer darauf, die Farben in allen erdenklichen Variationen und das krause Blätter- und Rankenwerk, die Schlangen und Drachen zu imitiren, die sich um die schlanken Pokale der Italiener winden. Nicht zufrieden mit smaragdgrünen und rubinrothen Schalen, die wie Edelsteine leuchteten, suchten sie in einem Pokale alle sieben Farben des Spectrums zu einer Gesamtwirkung zu vereinigen. Wenn die „Aurora-Glas-Company“ mit Emphase verkündet, daß sie „die seit drei Jahrtausenden verloren gegangene Kunst, Edelmetalle in Glas zu incrustiren“, wiedergefunden habe, so ist das entweder eine grobe Reklame oder eine starke Selbsttäuschung. Denn in Venedig wurde die

Kunst, farbige Schalen, welche halbedle Steine und Steinforten, wie Achat, Lapislazuli, Porphyr, Malachit imitiren, mit Gold und Silber zu incrustiren, seit langen Jahren betrieben. Die Ausstellung von Cambiani aus Venedig lieferte mit ihren präziösen Sächelchen den handgreiflichsten Beweis gegen die ostentative Behauptung der Engländer. Das Neue, was die letzteren auf dem fraglichen Gebiete geschaffen, ist nur der Preiskourant solcher Gefäße, der bis zur schwindelnden Höhe von 25,000 Frchs. emporsteigt.

Eine wirkliche Novität innerhalb der englischen Glasindustrie war nur die Cameen-schleiferei aus Glas und Kryshall, aber eine wenig erfreuliche und im Grunde wenig zwecklose. Hodggett, Richardson u. Co. in Stonebridge und Daniell u. Sons hatten eine Sammlung solcher Vasen ausgestellt, die aus dunkelblauem Glase bestanden. Darüber war eine dicke bläulich-weiße Schicht gelegt, aus welcher der Arbeiter die figurlichen Darstellungen herauszuschleifen mußte. Es ist dies die Technik, welche zur Herstellung der Portlandboje gebietet hat, und zwei Portlandbojen waren auch die Prachtstücke der Ausstellungen jener beiden Firmen. Wenn man hört, daß eine dieser Vasen den Schleifer ein volles Jahr beschäftigt hat, so nöthigt uns diese Nachricht zwar allen Respekt vor der englischen Zähigkeit ab; wenn wir uns aber erinnern, daß derselbe Effekt und ein noch besserer durch einfaches Auflegen der Reliefs auf dem dunklen Grunde erzielt wird, was andere Firmen genugsam bewiesen haben, so haben wir für die Caprice, welche jene schwierige und ihren Zweck oft versagende Technik wieder belebt hat, nur noch ein Achselzucken übrig. Es ist keine geheißliche Bereicherung des Kunsthandwerks, sondern neues Futter für Karitätenjammeler, welchen die formidablen Preise — eine Vase mit dem Triumph der Salata kostete 62,000 Frchs. — nicht wenig imponirten. In dieselbe Rudrik gehören die auf ähnliche Weise hergestellten reinen Kryshallvasen, mit denen besonders Webb u. Sons parobirten und die natürlich ebenso theuer waren. Auch hier steht der Preis in gar keinem Verhältniß zu der erzielten Wirkung. Webb u. Sons haben viel schönern Effekt innerhalb ihrer alten Domäne, der Gravirungen in Kryshall, erzielt. Hier lehren auch in den künstlerischen Vorlagen jene keusche Grazie, jene elegante Formengebung, jene leichte federnde Ornamentik wieder, die wir auf den besten Porzellanen und Fayencen bewundern. Der frasse Naturalismus, der namentlich die Goldschmiedekunst und die Teppich- und Spitzenweberei beherrscht, ist hier weniger störend, weil er weniger brutal auftritt.

Die weltberühmten Gold- und Silberschniede Elkington u. Co. in Birmingham hulbigen diesem Naturalismus, welcher, wie schon bemerkt, den Grundzug der Ornamentik im englischen Kunstgewerbe bildet, mehr als billig. Während sie Schalen aufgestellt haben, deren Grund mit elegant und geschmackvoll stilisirtem Rankenwerk bedeckt ist, in welchem sich naturalistisch gebildete Thiere bewegen, haben sie auf der andern Seite als Füllstücke der Schalen ganze Gemälde, wie die Färbung Moses, in Silber getrieben. Ein so zweckwidriges und verständnißloses Dekorationsverfahren wird durch die Subtilität einer Technik, die an einer Schale Silber, Stahl und Golbbamasirungen zu vereinigen weiß, nicht beßönigt. Ein solches Kunststück steht nicht viel höher als der Armessel von Kryshallglas, dessen Polster aus demselben zerbrechlichen Material hergestellt ist.

Die Firma Marshall u. Co. in Ebinburg hat den rühmlichen Versuch gemacht, nationale Motive in die Goldschmiedekunst einzuführen, indem sie silberne Schmucksachen mit schwarzem Email, Kreuze, Broden und Halsketten mit Ornamenten verfab, welche am nächsten mit den Initialoerzierungen der irischen oder angelsächsischen Manuscripte

und der Decoration normannischer Bauten verwandt sind: seltsam verschlungene Bänder und Kreise, Drachen und in Knoten geschürzte Schlangen, die sich in den Schwanz beißen.

Ebensowohl durch Originalität wie durch Schönheit zeichnen sich die durch Verbindung von Emueiern mit Silber hergestellten Gefäße aus, welche die englische Kolonie Viktoria in Australien, namentlich durch die Firma Steiner u. Wendt in Adelaide, ausgestellt hat. Während das genärbte Emuei mit seiner satten dunkelgrünen oder schwarzen Farbe selbstverständlich den Bauch des Gefäßes bildet, wird die tektonische Form durch äußerst fein ciselirtes Silber geschaffen, dessen Ornamentik sich in einem maßvollen Naturalismus bewegt, der gerade hier am Platze ist, wo es sich um die organische Ver-



Emuei glatte Chalisse von James Jones & Co.

bindung eines Naturproductes mit einem Gebilde der Kunstindustrie handelt. Der matte Ton des Silbers giebt mit dem Dunklen des Eis eine brillante Farbenharmonie.

Den dritten Glanzpunkt der englischen Arbeit bildete die Möbelfabrikation. Allerdings drängt sich auch hier die Technik, die alle vorhandenen Prozeduren mit spielender Leichtigkeit behandelt, stark in den Vordergrund. In eingelagten Arbeiten, besonders in Ebenholz mit Eisenbeinintarsien, wetzern die Engländer mit den Italienern. In der Bearbeitung der Hölzer nach der rein technischen Seite übertreffen sie alle übrigen Völker. Ihre Maschinen haben hier den Sieg über die mühsamste und sauberste Handarbeit davongetragen. In der Möbelindustrie entfalten sie auch insofern die größte Originalität, als sie am meisten nationale Stile, oft bis zur geschmacklosten Einseitigkeit, kultiviren. Der Stil der Königin Anna, dessen tektonische Formen sich weder durch Grazie noch durch Bequemlichkeit für den Gebrauch auszeichnen, scheint sich besonderer Beliebtheit zu erfreuen. Indessen finden wir auch treffliche Renaissancearbeiten, geblagene und

geschmackvoll ornamentirte Tüfelungen und sehr harmonisch zusammengestellte Zimmereinrichtungen. Freilich ward der Haupteindruck der englischen Möbelausstellung durch das Absonderliche bestimmt. Man sah Uhrgehäuse, die zugleich den Dienst einer Credenz versehen sollen, indem sie neben dem Platz für die Uhr noch Fächer für Schaugefäße enthalten. Als eine Novität dürften die zierlichen, schlanken Möbel zu verzeichnen sein, die



Bett, angeführt in den Lehrweisen zu Königsberg und Lötzen (Pömmen).  
Die Tischfüße aus der Schloßsteinquart zu Potsdam, der Behälter aus der Landwehrkirche zu Berlin.

auf jede ornamentale Zutat verzichten und nur durch den konstruktiven Aufbau wirken. Ob dieser eigenthümliche, seinem Grundgedanken nach mit der Gotik verwandte Stil noch einer weiteren Ausbildung fähig ist, darf man um so mehr bezweifeln, als bereits die schlimmsten Ausartungen vorhanden sind. Gerade die wichtigsten konstruktiven Glieder, wie Tisch- und Stuhlbeine, werden dünn wie Bleistifte gemacht, als wären sie für den Gebrauch körperloser Wesen bestimmt. Röhrenartige Tische, die nicht selten vorkommen, sprechen vollends dem gerühmten englischen Comfort Loyn.

Während Englands Kunstindustrie den Ruhm beanspruchen darf, sich durch die Aufnahme aller in Uebung befindlichen Zweige des Kunsthandwerks anderer Völker nicht bloß erweitert, sondern auch vertieft zu haben, spricht Oesterreich in Sachen des Geschmacks das erste Wort. Die edle italienische Frührenaissance und die Muster guter deutscher Renaissance ziehen sich wie ein goldener Faden durch das ganze österreichische Kunstgewerbe. In keinem Lande wird so bewußt nach künstlerischen Prinzipien gearbeitet, in der Kunstindustrie keines andern Landes herrscht ein so reiner geläuterter Geschmack, wie in jenen Oesterreichs. Die Ursache dieser Erscheinung wird uns klar, wenn wir aus der vornehmen Loggia in der internationalen Joabensstraße, einem Lichtpunkte in diesem wunderlichen Jahrmarktsausbau, in die österreichische Ausstellung treten. Die Arbeiten der österreichischen Kunstgewerbeschulen und Fachschulen und die reichen Publikationen und Modelle des österreichischen Museums bilden mit Recht die Duvertüre



Selbstgefertigt, mit Porzellan aus Wien eingeklebt, numeriert und ausgeführt von Kästl Witzel.

der Ausstellung. Das letztere Institut hat den Anstoß zu der mit überraschender Schnelligkeit vollzogenen und von den schönsten Erfolgen begleiteten Reform des Kunstgewerbes gegeben, von ihm aus hat sich ein förmliches Netz von kunstgewerblichen Fachschulen über den ganzen vielgliedrigen Kaiserstaat gedreht. Der Ton, der in Wien anlingt, hallt in den entferntesten Gebirgsstätten der Monarchie wieder.

Es sind das altbekannte Thatsachen, die ich hier hervorhebe; aber sie müssen immer und immer wieder mit Nachdruck betont werden, so lange sich noch andere Länder — wir denken dabei vornehmlich an Deutschland — hartnäckig gegen die Uebernahme dieser als trefflich erprobten Organisation zur Hebung des Kunstgewerbes verschließen.

Wir legen unseren Lesern Abbildungen einiger musterwürdigen Erzeugnisse der österreichischen Kunstindustrie vor, die von neuem einen Beweis für die systematische, von jeder Pedanterie und jedem Schablonenzwang freie Vereblung des Geschmacks in Oesterreich ablegen. Wenn unter ihnen die Produkte des Kunstschreiners prävaliren, so ist das einerseits in der bedeutenden Stellung begründet, welche die Möbelindustrie in dem Kunstgewerbe des hochreichsten Landes in Europa einnimmt, andererseits in der Thatsache, daß die außerhalb des Einflusses des Museums stehende Möbelindustrie numerisch nicht so zahlreich

vertreten war, wie die Fachschulen. Da sich lange Zeit die Strömungen für und wider die Beförderung der Ausstellung in Oesterreich bekämpften, ist die Theilnehmung von Seiten der maßgebenden kunstgewerblichen Firmen bei weitem nicht groß genug gewesen, um den Besuchern der Weltausstellung ein entsprechendes Bild von dem gegenwärtigen Stande der österreichischen Kunstindustrie zu gewähren. Nur die Teppichausstellung von Haas zeigte trotz ihrer geringen Ausdehnung, daß dieses Haus an der Beförderung seines einmal errungenen Weltrufs weiter fortarbeitet. Ein arabischer Teppich, wie der von Stord entworfene, oder ein persischer, dessen Zeichnung Hayinger ausgeführt hatte, waren ebenso einzig in ihrer Art wie die Spitzengarnitur der Kaiserin von Oesterreich, deren



Lift and Stuhl, ausgeführt in der Fachschule zu Grulich (Störck).  
Krug, ausgeführt von J. A. Schallers Bertha Geigel in Wien.

Entwürfe ebenfalls von Stord herrühren. So hübsche und graziöse Muster fanden sich weder in dem Epitaphempel der Stadt Brüssel noch in der Ausstellung von St. Gallen, wo der wildeste Naturalismus herrschte.

Die von uns reproducirten Möbel geben zugleich einen Begriff von dem präcisen Zueinandergreifen der Fachschulen, namentlich das Bettgestell, dessen Holzarbeit in Königsberg und Tachau in Böhmen angefertigt ist, während die Beschläge aus der Schlosserschule in Hohenbrunn stammen und die Bettdecke und der Himmel in der Kunststickerschule in Wien ornamentirt worden sind, welche unter der Leitung der Frau Emilie Bach steht. Die Verzierungen sind mit rothen Fäden in Kreuz- und Doppelschächel ausgeführt. Das energische Frontmachen gegen die Farblosigkeit des Leinwandzeuges gehört nicht zu den geringsten Verdiensten, welche sich die Reformatoren des österreichischen Kunstgewerbes beimesseu dürfen. Diese farbigen Leinwandereien fangen auch bereits an, sich in Deutsch-





**Schmuckkasten.**

Entworfen vom Architekten K. v. Dieleman, ausgeführt von K. Hbert,  
Kunststicker in Wien.

land einzubürgern und dort Freunde zu finden. Die mit Verklutter und Metall eingelegte Holztafel ist die Arbeit eines Schülers der Kunstgewerbeschule in Wien. Der große Schrank nach dem Entwürfe des Architekten A. v. Viellemans zeigt, daß der Einfluß des Museums sich auch auf Kreise erstreckt, die sich sonst im Allgemeinen derartigen Reformbestrebungen gegenüber ablehnend verhalten und es vorziehen, eigene Bahnen zu wandeln.

Wolff Rosenberg.

## Ostia.



Die topographischen Verhältnisse der Lage Roms sind wiederholt als Erstlingsgrund der weltbürgerlichen Stellung, welche sich die Stadt im Alterthume errang, geltend gemacht worden. War die abnorme, weit vulkanische Gliederung des Terrains, auf welchem Rom erbaut, von einer gewissen secundären Bedeutung in der Kriegsgeschichte der republikanischen Stadt, so war auch ohne Zweifel die Lage an dem seiner Ründung zuwendenden größten Flusse Mittelitaliens von nicht geringerem Belange seit den Tagen der punischen Kriege, deren Ausgang die Oberherrschaft Roms in der westlichen Hälfte des mittelländischen Meeres besiegelte. Nur die kurze Periode der höchsten Kaiserermacht ließ die relative Entfernung vom Meer — die Tibermündung liegt an fünf Stunden unterhalb der Stadt — als einen Mangel empfinden, aber nur, um sofort wieder und im hereinbrechenden Mittelalter zu wiederholten Malen der Stadt als Bollwerk zu dienen, dem sie ihren gänzlichen Untergang zu verdanken hat. Mehr noch als der Peiraeus für Athen war Ostia der Berrett Roms. Den kostbaren Stämmen der Völkerwanderung, denen es nun desswillen preisgegeben war, muß die Zerstörung und theilweise Verwüstung ganzer Stadttheile zugeschrieben werden. Nicht minder rubmvoll als diese geschichtliche Bedeutung Ostia's hat sich der Abbruch seiner Beziehungen zur Hauptstadt gehalten. Der hier über die Saragenen errungene Seesieg, von Kossael in den vatikanischen Stenzen verewigt, zählt unbedingt in der Reihe der Thatfachen, welche für den Auf der Höhe Ostia's entscheidend gewesen sind. Zeit jener Zeit lagert über der Stadt selbst völlige Geschichtelosigkeit. Schon vorher war von Gregor IV. landeinwärts ein neuer Ort, Gregoriopolis, gegründet, doch erhielt sich dieser Name nicht, wurde vielmehr mit dem Ostia's vertauscht. Dies ist das moderne Ostia, ein elender bedeutungsloser Häuflein, auf den nur zu sehr jenes Wort paßt, welches in dem Itinerar Gregor's IX. den Ort charakterisiren soll: „Civitas venerabilis nullius existentie“ — eine ehrenrührige Stadt, der nur die Existenz fehlt!

Erst am Ende des vorigen Jahrhunderts ist Hand an die Ausgrabung der antiken Stadt gelegt worden. Der erste Unternehmer war der portugiesische Gesandte Korogoa. Das Schönste, was er von Mosais und plinischen Schmuck fand (1753), wanderte nach Vissaken. Die englischen Künstler Gavin Hamilton und Robert Logan ließen in der Folgezeit die Arbeiten wieder aufnehmen. Von 1803—1806 ließ Pius VII. Ausgrabungen in größerem Maßstabe betreiben. Von größerer Wichtigkeit, als die hierbei gefundenen Statuen mittelaltlicher Arbeit, waren die der Topographie Ostia's zu gute kommenden Resultate. Auf diesen basiren die Aufnahmen Canina's und die Beschreibungen Lea's und Kibby's. Doch ist leider ein guter Theil des damals Mehrgelagten wieder zugeschüttet worden, so daß, als 1855 unter Visconti's Leitung die Ausgrabung planmäßig wieder begonnen wurde, die früheren Resultate noch einer Befestigung bedurften. Da, als Comm. Rosa im Auftrage der italienischen Regierung die Ausgrabung Ostia's in die Hand nahm, war es wiederum die Zäuberung der kurz vorher freigelegten Momente, was zunächst nöthig erschien, und leider machen auch

jezt noch die jährlichen Tiberüberschwemmungen, in Folge deren wertvolle Mosaikböden mit Schlamm überdeckt werden, das Betreten der am Fluß gelegenen Theile auf geranne Zeit unmöglich.

Die Entstehung Ostia's wird von den Schriftstellern in die mythische Zeit zurückverlegt: Aeneas soll hier gelandet sein, Ancus Marcius aber die Stadt „in dem an das Meer und den Fluß angrenzenden Gebiete“ gegründet haben, und in dieser Eigenthümlichkeit der Lokalität („in oro Tiberis“) soll nach Livius und Dionysius auch die Etymologie der Stadtbenennung ihren Erklärungsgrund finden. Erst aus der Zeit des zweiten punischen Krieges datirt indessen die historische Bedeutung des Hafenerstes Ostia und das naheliegende Antium, heute Porto d'Anzio, waren bis zur Zeit des Kaisers Augustus die einzigen Flottenstationen Roms. Letztere Stadt, der Geburtsort der Kaiser Claudius und Nero, ist nur noch in äußerst dürftigen Resten von Unterbauten erkennbar und in kunsthistorischer Beziehung auf den Ruf eingeschränkt, die Fundstätte des Apollon vom Belvedere und des bergheischen Hockers gewesen zu sein. Schätze, wie sie freilich die Ostiensischen Ausgrabungen nicht erwarten lassen; denn Antium war in der Zeit des höchsten Vorrus der Kaiserzeit die Villégiatur der Großen, während Ostia, seiner natürlichen Lage entsprechend, eben in jener Zeit vom bewegtesten Handelsbasen des Mittelmeeres sich erhob. Man erwäge, daß hier die bedeutendsten, Jahrhunderte hindurch die einzigen Bersten der römischen Kriegs- und Handelsflotte sich befanden; man nehme dazu den Umfang des Waarenumsatzes, der doch im Verhältnis zu den unsrerer Begriffe noch überlegenen Vorrusbedürfnissen zu denken ist. Dionysius erzählt, die größten Transportschiffe konnten den Fluß aufwärts bis Rom gebracht werden. Im Gegensatz zu den Schwierigkeiten des Einlaufens, welche derselbe Schriftsteller bei anderen Flüssen hervorhebt, litt die Mündung nicht an Verlandung: Ruderer schifften tiefen ohne Gefahr ein, schwerfälligere wurden an Tauen flußaufwärts gezogen, wenn sie nicht auf hohem Meere der Anker legten und die Ladung in kleineren Flußschiffen direkt nach Rom oder in die Magazine von Ostia bringen ließen. Freilich wird die Glaubwürdigkeit dieser Aussagen, wenigstens was die nachaugustische Zeit anlangt, durch die Thatsache ziemlich in Zweifel gestellt, daß Kaiser Claudius wegen Verlandung der Mündung die letzte Krümmung des Anflusses durch einen Kanal abschneiden und an dessen Ende einen neuen Hafen, Portus Augusti, einrichten ließ, welcher durch die Anlage eines sechsseitigen Binnenhafens unter Trajan eine erhöhte Bedeutung gewann. Doch war damit die werthvolle Bedeutung Ostia's keineswegs untergraben. Was Trajan aus der Zeit des Augustus berichtet, daß hier die Waaren auf eine Menge von Hilfsbooten verpackt wurden, muß auch von der Folgezeit gelten. Nach dem nerenischen Brande Roms wurden nach Tacitus aus der „sehr bevölkerten und reichen“ Stadt, um den dringendsten Bedürfnissen abzuhelfen, „Mtenfilien“ herbeigezogen, und unter den Nachfolgern Trajan's bis Septimius Severus geschieht Ostia's öfter Erwähnung, als einer Stadt, die Dank der Protection der Kaiser hinter der nahe gelegenen Rivalin nicht zurücktrat und außerdem auch für eine gesunde und angenehme Stadt galt. Besar wird von Constant in Ventsicalsbuche noch berichtet, er habe hier zu Ehren der Apostel Petrus und Paulus und Johannes des Täufers eine Basilika errichten lassen; aber es ist gleichwohl sicher, daß die Stadt damals schon ihrem Verfall entgegenging; denn hundert Jahre später schreibt bereits der Dichter Rutilius, man meide wegen Verlandung die linke Tibermündung, ja

„Nur des Aeneas Besuch bleibt allein noch als Ruhm,“

eine Ausage, zu der freilich eine andere nur wenig spätere in Widerspruch tritt.

Wenig später nennt Ostia auch Ptolep in der Geschichte des Oethyentregos eine „einst herrliche“ Stadt und beschreibt hierbei den zur Hauptstadt führenden Weg genau in der gleichen Weise, wie derselbe noch heute seine Richtung innehält, ja durch das stellenweise Auftreten des antiken Maaßes als identisch erscheint: „der Weg von Ostia nach Rom ist mit Waldung bedeckt, im übrigen Theil vernachlässigt und führt gleichwohl nahe am Tiber hin.“ Die Funde von Inschriften — und die Ausgrabungen sind an solchen verhältnismäßig recht ergiebig gewesen — haben noch keine über das dritte Jahrhundert unserer Zeitrechnung hinausliegenden Daten ergeben, wodurch die Angaben der Schriftsteller über den schnellen Verfall des Ortes

eine wesentliche Befestigung erhalten. Der Zustand der Monumente, in welchem diese bei der Ausgrabung erschienen, ist damit, so viel man wenigstens aus den gegenwärtigen Resultaten schließen kann, übereinstimmend.

Die bedeutenden Schlammmassen, welche der Tiber mit sich führt, haben im Laufe der Jahrhunderte das Meeresschloß um fast drei Kilometer hinausgerückt. Die dem Meere entfernteste Stelle nimmt das moderne Ostia ein, ein verkleinertes Burgschloß, an dem nur das von Giuliano da San Gallo dem Älteren in der Nähe erbaute stolze Castell bemerkenswerth ist. Ursprünglich dicht am Flusse gelegen, steht dasselbe jetzt, nachdem sich das Bett verändert hat, in freier Feste. Hierben einen Kilometer meereswärts entfernt finden sich die Ruinen des antiken Ostia, während man in die Mitte zwischen beiden das Ostia der vorchristlichen republikanischen Zeit verlegt, einmal auf Grund des Charakters dort spärlich gefundenen Mauerwerks und dann der Gewisheit, daß schon damals das Herausretren des Landes nach dem Meere zu ein bedeutendes war. Wollte man auch noch die Stätte der ersten Stadtgründung bestimmen, des Ostia der Königszeit, so würde man dieselbe nur da suchen können, wo sich auf unseren Karten des Königreichs Italien der moderne Ort verzeichnet findet. Näher man sich den Ruinen der Stadt von der Flussseite, so hat man einen ziemlich freien Ueberblick über den langgestreckten Haupttheil der ausgegrabenen Monumente. Von der Landseite indessen ist erst bei unmittelbarer Annäherung etwas mehr wahrzunehmen, als ein weites, größtentheils brachliegendes, mit Ziegelsherben und kleinen Mauerwerkstücken reich besätes Feld, dessen Umgebungen nur einen Rückschlag auf die bedeutendere oder mindere Höhe begrabener Monumente erlauben. In seltenen Fällen ragen aus den Spitzen der Terrainerhebungen Reste von Mauerwerk in's Freie. Ähnlich war wohl auch der Anblick der Stätte Pompeji's während des Mittelalters; doch that man gewiß Unrecht, wenn man in Ostia ein „zweites Pompeji“ zu finden wähnt. Der Ruin war hier im Vergleich zu dem der campanischen Stadt doch ein viel zu allmählicher und um deswillen um so gründlicher. Von dekorativem Schmuck der Bauteileiten, wie er dort den Hauptreiz auf den Besucher ausübt, kann hier im Ganzen kaum mehr die Rede sein, als von der Erhaltung jener mannigfaltigen auf die innere Einrichtung der Häuser Bezug habenden Gegenstände. Daß trotzdem ein großer Theil der dem Fluß zugewendeten Bauteileiten in einer Höhe erhalten ist, welche der pompejanischer Monumente ziemlich gleichkommt, ist einmal der Solidität der Konstruktion — es sind vorwiegend Bauten der hadrianischen Epoche — zuzuschreiben, dann aber auch dem Umstande, daß dieser den Ueberschwemmungen zunächst ausgelegte Stadttheil am ehesten verlassen wurde. Und in der That ist die Strömung in der Nähe der größten Monumente so bedeutend, daß die damit parallel laufende antike Straße von derselben eine ziemliche Strecke lang durchbrochen und eine nicht unbedeutende Einkuchtung an die Stelle ihrer Fortsetzung getreten ist. Einem Weitererdringen des Flussbettes ist hier nur durch die tiefgehenden Fundamentmauern zurückstehender, aber verschwundener Gebäude ein Damm entgegengekehrt.

Unter allen Monumenten der Stadt erhebt sich der unten näher zu besprechende Tempel zu der bedeutendsten Höhe. Derselbe bildet den Abschluß einer Straße, welche senkrecht zu der Linie des Flussbettes in gerader Richtung bei einer Länge von 150 Metern auf denselben mündet und vermittelst einer breiten Treppe, deren Substruktionen noch erhalten sind, mit dem Tiber unmittelbar in Verbindung stand. Diese mit polygonalen Granitblöcken gepflasterte Straße ist die breiteste aller in den Ruinen antiker Städte erhaltenen. Sie übertrifft in ihrem Breitenmaße von 15 Meter sogar die das Forum und den Palatin Komö durchziehenden in augensichtiger Weise: ein Umstand, der uns hier nicht Wunder nehmen kann, weil er sich aus der traditionellen Beibehaltung frühere einflussreicher Verhältnisse erklären läßt, dort aber als ein bezeichnendes Merkmal der Lebhaftigkeit des Verkehrs in der ersten Kaiserzeit gelten muß. Das Trottoir ist hier wie in den anderen Straßen der Stadt von geringerer Erhebung als in Pompeji. In bedeutender Höhe sind auf beiden Seiten desselben Arkadengalerien erhalten, aus Ziegelwerk aufgemauert und oben mit Corniche und Zahnschnitt aus Terracotta versehen, auf welche die dahinterliegenden geschlossenen Räume sich öffnen. Diese Räumlichkeiten stehen keineswegs mit den das antike Haus charakterisirenden weiteren

Baucomplexen in Zusammenhang und werden sich darum am einfachsten als Magazine oder Geschäftskotale erklären lassen. Sie haben durchschnittlich eine Tiefe von 6 Metern und sind in sogenanntem Netzwere (opus reticulatum) aufgemauert, welches schmale Schichten platter Ziegel zur Verstärkung unterbrechen. Dies ist, beiläufig bemerkt, fast durchgängig der Charakter der ostiensischen Bauten, besonders die Bauweise der Zeit Hadrian's. Auch wurde hier das Fragment einer auf diesen Kaiser bezüglichen Inschrift gefunden, und damit ist ein ziemlich sicherer Anhalt für die Entstehungszeit der Monumente gegeben. Die Decke der Magazinräume bildete eine Wölbung, von der meist nur der Ansatze erhalten ist; bisweilen ist sie aber auch noch vollständig da und über ihr der Mosaikboden des oberen Stockwerkes.

Die gleichen Verhältnisse weist eine zweite, mit der eben beschriebenen parallel laufende, sowie eine dritte beide durchschneidende Straße auf, welche in ihrem Mauerwerk nicht weniger gut erhalten sind. Außerdem sind gegenwärtig nur noch drei Straßen völlig oder theilweise ausgegraben, doch sind die ihnen zur Seite stehenden Häuser in weit geringerer Höhe conservirt. Die Pflasterung ist die gleiche, wie in jenen, nur sind hier die einzelnen Granitblöcke vielfach zerfallen und das Terrain von beträchtlicher Unebenheit, was auf einen weit längeren Gebrauch derselben schließen läßt. Die eine dieser Straßen hat eine Breite von 6 Metern; sie nimmt ihren Lauf aus dem Innern der Stadt nach dem Fluusse zu und ist besonders bemerkenswerth durch ein anliegendes Haus, in welchem vor mehreren Jahren eine große Anzahl von in die Erde eingelassenen Terracottatrüben gefunden wurde. Bedeutender ist die ungefähr 10 Meter Breite messende, in ihrer ganzen Länge mit dem Flusse parallel laufende Straße, welche ganz den Charakter einer großen Handelsstraße hat. Beide Seiten derselben sind mit Resten von Magazinengebäuden besetzt, wenn auch den kleineren Verhältnissen, als die oben beschriebenen. Uebrigens sind hier bis auf eine einzige Ausnahme nur die unmittelbar anliegenden Baualtheiten freigelegt. Dagegen gehört das am Südwestende der Straße gelegene ausgedehnte, eine ganze insula (Straßenbreite) einnehmende Haus zu den in der Plananlage hervorragendsten und umfangreichsten Monumenten des antiken Privatbaues, die uns bekannt sind. Der der genannten Straße zugewandte Eingang war mit zwei hohen Eipfeilstützen decorirt, deren Basen sich noch an Ort und Stelle fanden. Erstere, umverkehrt am Boden liegend gefunden, sind wieder aufgerichtet worden. Ausgrabungen auf der entgegengesetzten Seite des Hauses hatten die Auffindung eines zweiten, des Haupteinganges, zur Folge, von welchem aus man zunächst in das Vestibulum, das wie Isteris in Pompeji von Verkaufsläden flankirt wird, gelangt, von da in das Atrium und weiterhin in das Peristyl, dessen Nordostseite in Thermenanlagen sich erweitert. Da diese allein früher bekannt waren, glaubte man bisher in diesem Monumente eine öffentliche Thermenanlage gefunden zu haben; aber dieser Annahme widerspricht einmal der römischen Privatbauten entsprechende Grundriß und dann das Vorhandensein eines mit dem Atrium in Verbindung stehenden Nistraums.

Die große Verbreitung des persischen Sonnenkultus ist weniger aus literarischen als aus inschriftlichen und plastischen Monumenten ersichtlich. Die stereotype Darstellung des dem Gotte Mithras dargebrachten Stieropfers gehört zu denjenigen Sujets der antiken plastischen Kunst, die wiewohl zu den häufigsten, so doch bei dem Mangel auffälliger Motiven auch zu den räthselhaftesten zählen. Hiermit contrastirt auffällig die Seltenheit noch nachweisbarer Kultotale. Unter den weniger bekannten nehmen die wichtigsten Stellen das an der Unterkirche von S. Clemente in Rom gelegene und das ostiensische ein; doch sind beide im Plane grundverschieden. Letzteres ist ein schmaler, etwa 5 Meter breiter und 20 Meter langer Raum mit zwei engen Eingängen, für dessen innere Disposition nur der nordöstliche Abschluß Vermuthungen möglich macht. Es führen hier sechs Stufen zu einem kleinen erhöhten Platz mit zwei mäßigen Vorsprüngen an den Seiten, vielleicht den Sitzplätzen der Priester oder der Vorsteher der Genossenschaft. Daß der Mithraiskult schon im dritten Jahrhundert, beiläufig der Entstehungszeit des Baues, nicht allein von Privaten, sondern auch in der Form eines engeren Gemeinwesens gepflegt wurde, ist erst kürzlich durch einen Inschriftenfund in Rom erwiesen worden. Auf der zweiten Stufe des gedachten Aufganges im ostiensischen Mithraeum ist noch ein schmaler Altar von einem Meter Höhe erhalten, der die Aufschrift

trägt: „Caius Cilius Hermaetos, Aufseher dieses Ortes, machte die Stiftung von seinem Gelde“. In das einfache Mosaik des Fußbodens ist zweimal an den Langseiten des Raumes hinziehend die Inschrift eingelassen: „Dem unbefiegten Gotte Mithras gewidmet von Agrinus Galendio“.

Von höherem künstlerischen Werth sind die schwarzweißen Mosaiken des anliegenden Atrium und Peristilium, wie die der Thermenräume. Erstere sind mit schlichtem, aber geschmackvollem Ornament geometrischen Stiles verziert, in letzteren kommen Figurendarstellungen, z. B. auf Delphinen reitende Amorinen vor.

Zurückgekehrt zu den großen Magazinbauten, führt uns die Verlängerung der letzt-erwähnten Hofenstraße in einen Complex von Bauten, der in rechtem Winkel zu dem erstgedachten steht und ihm in Charakter ziemlich entspricht. Zu wiederholten Malen führen hier neben den weiten Verkaufsstellen (eines derselben trägt noch Reste von Treppen) breite Treppen unmittelbar von der Straße aus in die oberen Stockwerke, von denen aber nur ausnahmsweise ein Mosaikboden erhalten ist. Ähnliches ist neuerdings in Pompeji näher gefunden worden und verdient darum besonders hervorgehoben zu werden, weil sich daraus mit Sicherheit auf eine noch größere Geräumigkeit des antiken Hauses, als bisher angenommen wurde, schließen läßt.

In öffentlichen Bauten ist sicher Ostia nicht ärmer gewesen, als es Landstädte wie Pompeji waren. Die Ausgrabungen haben davon freilich nur wenig sichtbar werden lassen, doch darf hierbei nicht vergessen werden, daß ihr Umfang noch in keinem Verhältnisse zu dem mythologischen der Stadt steht. Von der Lage des Forum hat man noch keine Ahnung. Die Reste eines früher gefundenen Theaters ist unentbehrlich, als daß sich eine nähere Beschreibung derselben lohnte. Nur der oben bereits erwähnte Tempel verdient eine nähere Betrachtung. Seine Benennung ist bei dem Mangel eines genügenden Anhaltes dafür noch schwankend. Umgeben von einem vieredigen Porphyrtisch, dessen Marmoraus schmückung in Trümmern liegt, erhebt sich der quadratische, durch auseinander schiebende Konstruktionsbogen geflügelte Ziegelbau zu bedeutender Höhe. Auf den Gewölben eines Untergeschosses ruht die nach Süden orientirte Tempelkella, zu welcher breite, ehemals marmorbesetzte Stufen hinaufführen. Von der inneren Einrichtung sind je drei Nischen auf beiden Seiten und das breite Basament für das Götterbild noch erhalten. Da die Seitenwände bis zu einer bedeutenden Höhe, ohne Spuren eines Wölbungsansatzes zu zeigen, erhalten sind, muß eine Holzbedeckung mit einer oder mehreren Nischenöffnungen angenommen werden.

Vermittelt Durchschnitten ist dieses Monnment mit der am längsten bekannten Straße Ostia's, der nach Rom führenden Via Ostiense, in Verbindung gebracht. Außerhalb des noch deutlich erkennbaren Stadttheres reihen sich an beiden Seiten dieser Straße dichtgedrängt Columbarien oder Gräberanlagen auf, die trotz neuerer Berührungen immer noch eine allgemeine Vorstellung ihrer Einrichtung ermöglichen. Deuten auf der rechten Seite, auf etwas erhöhtem Terrain gelegen, schreibt Visconti aus verschiedenen Gründen ein höheres Alter zu. Sie sollen der ersten Kaiserzeit angehören.

So oft man auch in Ostia Nachgrabungen veranstaltet hat nur zu dem Zwecke, Schätze der plastischen Kunst zu heben, so numerisch bedeutend auch die Ergebnisse waren, die man hierbei erreichte, so auffällig unbefriedigend sind dennoch die Ergebnisse gewesen, wenn man dieselben nach ihrem ästhetisch-künstlerischen Werthe in Betracht zieht. Die Resultate der ersten Ausgrabungen sind auf eine Anzahl steifer, schematisch behandelter Kaiserstatuen beschränkt, die gegenwärtig in der Sala a croce groca im vatikanischen Museum aufgestellt sind. An Zahl wie an innerem Werthe hervorragender sind die im lateranischen Museum aufgestellten plastischen Denkmale, Funde von neueren Ausgrabungen. Doch ist es mehr die meisterhafte Behandlung der Formen als das Ideale der Auffassung, was hier bei einigen Köpfen, z. B. eines Antoninus Pius, einer Nymphe mit Venuskypus und eines Attis hervorzuheben ist. In diesem Museum befinden sich auch zwei Cippen mit pnygisch beschrifteten Raaben in Relief, die in dem beschriebenen Mithräum gefunden wurden. In den daraus befindlichen identischen Aufschriften sind die Consuln des Jahres 161 nach Christus namhaft gemacht.

Eine Erwähnung verdienen auch die kleinen Frescobilder, welche man an verschiedenen Stellen zu finden das Glück hatte und in den beiden päpstlichen Museen Rom untergebracht hat. Unter den fünf im lateranischen Museum aufbewahrten stellt das eine ein Gastmahl dar, während die Motive von drei anderen der Mythologie entnommen sind, doch ist die Erklärung derselben noch schwankend. Es haftet denselben, was die Auffassung betrifft, eine gewisse Nüchternheit und Kälte an, in der sie sich wesentlich von pompejanischen, nicht minder flüchtig ausgeführten Wandbildern unterscheiden. Bedeutend höher stehen die etwas früher gefundenen Fresken, mit welchen die Sammlung der vatikanischen Bibliothek bereichert worden ist. Hier sind es besonders die Darstellungen eines Wettfahrens und eines Opferzuges von Knaben, welche durch Originalität und Feinheit der Charakteristik hervorleuchten.

An Belegen dafür, daß das Christenthum in Ostia schon sehr früh Ausbreitung fand, fehlt es keineswegs. Eine dem dritten oder vierten Jahrhundert angehörende Grabinschrift macht einen Marcus Annianus Paulus Petrus namhaft, was vielleicht von Gewicht in der Frage der zu Hieronymus' Zeit schon legendären, neuerdings wieder von A. von Neumann erörterten Beziehungen des Apostels Paulus zu dem Philosophen Annianus Seneca sein dürfte. Hierzu kommen andere, wie jene an der nach Laurentium führenden Straße gefundenen und dem dritten Jahrhundert angehörenden Inschriften, in denen spezifisch frühchristliche Redewendungen auffallen. Auch ist es nachgewiesen, daß der Bischofssitz von Ostia unter den Suburbanen der älteste war — der Beziehungen Augustin's und seiner Mutter Monika zu der Stadt nicht zu gedenken.

Joan Paul Richter.

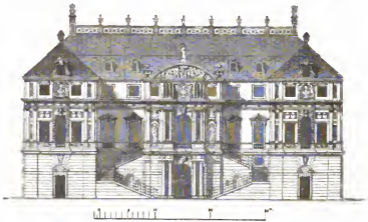
## Kunstliteratur.

Die Bauten, technischen und industriellen Anlagen von Dresden. Herausgegeben von dem sächs. Ingenieur- und Architekten-Verein und dem Dresdener Architekten-Verein. Mit 358 Text-Illustrationen und 16 lithographischen Beilagen. Dresden, Druck und Verlag von C. C. Reinhold & Söhne, I. Hofbuchdruckerei, 1878. 8.

Die künstlerische Ausschmückung der Albrechtsburg zu Meissen, von Dr. Wilhelm Hofmann, I. f. Geh. Hofrath und vortragendem Rath in der Generaldirektion d. k. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft. Mit 2 Grundrissen. Dresden, Wilhelm Vaisch, Verlagshandlung, 1878. 1.

Bei dem Verbands der deutschen Ingenieur- und Architekten-Vereine hat sich seit Jahren der Brauch eingebürgert, den Theilnehmern an den Generalversammlungen einen gedruckten Führer durch die Versammlungsorte einzuhändigen. Diese Führer, als eine Aufmerksamkeitsgegenstände gegen die Gäste von den betheiligenden Volontariats' besorgt, bekehrten sich anfänglich darauf, in knapper Form das Sehenswerthe zu verzeichnen. Mit der Zeit haben aber die Techniker-Büchler ihr Taschenformat geprengt und sich zu stattlichen Octavbänden entwickelt, welche eingehend über die Werke der Architektur und Ingenieurwissenschaft berichten. Der Berliner Architektenverein widmete unter dem Titel: „Berlin und seine Bauten“ den Fachgenossen ein Werk, wie es bis dahin bei ähnlichen Gelegenheiten noch nicht geboten worden war. Der Vorgang eiferte zur Nachfolge an, und es ist neuerdings ein zweites derartiges, opulent ausgestattetes Buch erschienen, welches den oben verzeichneten Titel führt. Dasselbe wurde von den genannten beiden Vereinen als Festschrift der 3. Generalversammlung des Verbandes dargebracht. Nicht nur in seiner glänzenden äußeren Ausstattung, sondern auch in seiner Darstellungsweise schießt sich das Werk eng an die Berliner Publikation an.

Nach einer allgemeinen Einleitung über Lage, Bodenbeschaffenheit, Witterungsverhältnisse u. s. w. wird die Baugeschichte von Dresden bis Ende des 18. Jahrhunderts gegeben, woran sich als weitere Abschnitte des Werkes die Schilderungen der Hochbauten des 19. Jahrhunderts, wie der Wasser-, Straßen- und Eisenbahnbauten und der technisch-industriellen Anlagen reihen. Mit großem Fleiß ist das umfangreiche Material zusammengetrogen, und in regster Weise war man bemüht, alles irgendwie in die behandelten Fächer einschlagende zu berücksichtigen. Werthvoll und willkommen insbesondere sind die zahlreichen und vorzest ausgeführten Holzschnitte: Grundrisse, Durchschnitte, Aufrisse u. s. w., welche der fröhlichen Beurteilung zu Hilfe kommen. Wir sind in den Stand gesetzt, den Lesern davon einige Proben vorzuführen. Das Urtheil findet in den Illustrationen stellenweise den einzigen Anhalt, insofern der Text, von verschiedenen, geübteren und ungerübteren Federen bearbeitet, eine sehr ungleiche Behandlung zeigt und öfters nur ein trodenes Aggregat von allerdings immer-



Darschnitt des Palaß im Hl. Otthein Garten bei Dresden.

hin werthvollen Notizen giebt. Unbeschadet der sachmännischen Darstellung hätten namentlich die Hochbauten des 19. Jahrhunderts noch mehr unter resümirenden, kunsthistorischen Gesichtspunkten besprochen werden können, wodurch das Interesse an dem Buche ein weit größeres und allgemeineres geworden wäre. Doch abgesehen von diesen und anderen Ausstellungen, die man vielleicht noch machen könnte, bleibt das Unternehmen höchst dankenswerth und verdienstlich. Es ist die erste Sammlung von zuverlässigen Materialien zu einer Baugeschichte Dresdens und wird sich jeder Zeit als Nachschlagewerk und Quellenwert nützlich erweisen.

Eine der besten Partien, in welcher sich das Werk über den Charakter des hohen Repertoriums erhebt und welche auch für weitere Kreise als nur sachmännische von Interesse sein dürfte, ist die von dem Architekten Dr. R. Steche bearbeitete kurze Baugeschichte von Dresden. Vertraut mit den Denkmälern und ihrer Geschichte, giebt derselbe in eleganter und lebendiger Darstellung ein anschauliches und belehrendes Bild von der baulichen Entwicklung der Stadt bis an das Ende des 18. Jahrhunderts. Die erste der vier Perioden, in welche der Autor die Entwicklung getheilt hat, hebt mit dem 11. Jahrhundert an, in dessen Dunkel die Entstehung des Ortes zu suchen ist; in das folgende Jahrhundert fällt der Bau eines Schlosses wie einer Elbebrücke; aber erst aus dem 14. und 15. Jahrhundert sind sichtbare Spuren der Bauthätigkeit jener Frühzeit auf uns gekommen. Mit dem 16. Jahrhundert beginnt ein regeres Bauleben, indem Herzog Georg der Bärtige die Befestigungen



erweitert und somit die Stadt vergrößert, wie auch zugleich auf deren Verschönerung bedacht ist. Ein dem Werke beigegebener Plan zeigt die damalige Gestalt Dresdens. Eine Hauptschöpfung des genannten Fürsten war das Georgenschloß, ein reich verzierter Thronbau, welcher unter Leitung des Amtshauptmanns und Oberrüchmeisters Hans von Tsch-Neßlhofer in den Jahren 1530—1535 ausgeführt wurde. Neben diesem Bau, dessen äußere Architektur fast ganz vernichtet ist, finden als Frührenaissance-Arbeiten noch verschiedene Gebäudetheile der Stadt, wie Portale und Erker, Besehung. Völlig unverfälschte Bauten jener Periode sind und nicht erhalten. Die Stellung des obengenannten Hans von Tsch ist, nach Steche, vorwiegend die eines Intendanten der fürstlichen Bauten; von den künstlerischen und technischen Kräften, welche während seiner Anführung arbeiteten oder zu arbeiten begannen, werden in erster Reihe Caspar von Bierandt-Boigt, Hans Kramer, Paul Pachner, Andreas Hesse, Hans Irmsich, Christoph Wölher, ferner die Italiener Agania, de Thola u. A. genannt. In die Regierungszeit des Herzogs Moriz (1541—1553) fällt die zweite Bauperiode Dresdens von Bedeutung. Auch dieser kriegerische Fürst begann seine bauliche Thätigkeit mit neuen Befestigungen und schritt hierauf zur Vergrößerung des Residenzschlosses. Umfang und Eintheilung, Architektur, innerer und äußerer Schmuck des unter Moriz ausgeführten Baues werden beschrieben und namentlich findet auch das gegenwärtig am Johanneum angebrachte schöne Schloßpellenportal unter Beigabe einer guten Abbildung gebührende Würdigung. Außer dem Portale geben jetzt von dem reichen, meist von Italienern ausgeführten Schmuck jenes Schloßbaues nur noch die Treppentürme, die Thurmloggia und einige Giebel Zeugniß. Weitere Bauten, welche unter Kurfürst August und seinem Sohn Christian I., also von 1553—91, entstanden, sind das Zeughaus, das Kanzleihaus, das Stallgebäude u. s. w.; von den Künstlern, durch welche sich am Schlusse des 16. Jahrhunderts auch in Sachsen der Umschwung früherer Anschauungen im Sinne der Renaissance vollzieht, wird insbesondere der vielseitig gebildete Architekt und Bildhauer Johann Maria Rossi (1544—1628) aus Puzano gefeiert. In der folgenden, das 17. Jahrhundert umfassenden Periode treten größere Bauten erst gegen Mitte des Jahrhunderts wieder auf; gegen Ende desselben wurde ein neuer Stadttheil, Neu-Oliva, die jetzige Friedrichstadt und der Große Garten mit seinem Palais angelegt. Letzteres, dessen Facaden-Architektur den Charakter der italienischen Villenrenaissance zeigt, ist das einzige Gebäude aus jener Zeit, welches uns im Aeußeren ganz und im Inneren fast unversehrt erhalten ist. Den ausführlichen Mittheilungen über die Entstehung des Gartens und über das Palais sind Grundpläne und Ansichten beigegeben. Wie die Privat-Architektur Dresdens innerhalb der früheren Bauperioden, so wird auch jene der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erweitert und dabei eine Anzahl von Häusern aufgeführt, deren Facaden oder Erker jene Zeit kennzeichnen. Zugleich wird der Fortschritt betont, der sich damals in der Grundrißdisposition der Wohnhäuser entwickelte. Tagegen kamen gegen das Ende des Jahrhunderts die Giebel allmählich in Wegfall, und die in den früheren Perioden einfach gehaltenen Flächen der einzelnen Etagen schmückten sich mit Quadern, Plasterstellungen und Cartouchenwerk. Die Formen und Bindungen wurden aber träger und schlechter, statt der früheren zierlichen Massen erschienen Trapen. Neben den entarteten Renaissanceformen trat jedoch am Ende des 17. Jahrhunderts vereinzelt auch eine Strömung im Stile italienischer Klassicität ein, vielleicht angeregt durch die Architektur des Palais im Großen Garten und dessen Erbauers Kargor, wie durch Oberlandbaumeister Michael Plante (1657—1703). Der folgende, vierte und letzte Abschnitt der Stedischen Arbeit ist den Bauten des 18. Jahrhunderts gewidmet. Auf Grund fleißiger und gewissenhafter Studien werden in eingehender Weise alle von König Friedrich August I. (dem Starcken) und seinem Sohne Friedrich August II. geschaffenen Bauwerke besprochen: Werke, welche der Stadt ihren Charakter gaben und dieselbe zu einer der glänzendsten Residenzen des Jahrhunderts machten. Von großem Interesse sind die Mittheilungen über den Zwinger und die Frauentirche; vornehmlich zunächst die Mittheilungen über die verschiedenen Zwingerprojekte, von denen sieben auf uns gekommen sind, die, wohl zum ersten Male, von Steche zusammengestellt und beschrieben werden. Von diesen Projekten, welche als selbständige Arbeiten zu bezeichnen sind, fallen vier in die Regierungszeit August's des Starcken und drei in die seines

Sohnes. Der älteste der erhaltenen Pläne, von dem Architekten Dieze, datirt vom Jahre 1703. Der großartigste von allen sieben Plänen war der letzte, nach der Belagerung der Stadt im Jahre 1759 von dem Oberhofbaumeister Cavillier in München entworfen. Dem vorliegenden Werke ist eine Kopie dieses im Hauptstaatsarchiv aufbewahrten Planes beigegeben. In demselben ist der ganze Complex des alten Schlosses als abgebrochen angenommen, an seiner Stelle ein Ehrenhof errichtet, vor dem Zwinger ein zweiter kolossaler Hof, den ganzen jetzigen Theaterplatz in seiner Längenausdehnung bis zum Hotel Bellevue umfassend, und hinter diesem und dem Zwinger (westlich) ein großes, neues Schloß mit zwei Höfen von der Ost-Allée bis zur Elbe reichend. Die Fläche des jetzigen Zwingers würde nach diesem Plane kaum den vierten



Opernhaus im neuen Hof, Festtheater in Dresden.

Theil der großartigen Anlagen ausgemacht haben. Von dem Schlosse ab westlich, beginnend mit einer großen Terrasse, sollte sich eine ungeheuer große Gartenanlage hinaus nach Meibitzau ziehen, wo der von Berlin nach Dresden berufene Freiherr v. Cosander 1723 das freundliche Schloßchen erbaut hatte. Die Gartenanlage sollte südlich flankirt werden von einer vierreihigen Baumallee, welche als Boulevarde an Stelle der alten Festungsgräben die ganze Stadt umwinden und am jetzigen sogenannten Venetianischen Hause am Elbberg endigen sollte. Von allen diesen während eines halben Jahrhunderts entstandenen Projekten ist nur der kleinste Theil, der jetzige Zwinger, zur Ausführung gekommen: ein Bau, der jedoch groß genug ist, um seinen Schöpfer, Mathias Daniel Pöppelmann, als einen der bedeutendsten Architekten seiner Zeit erscheinen zu lassen. Selbstverständlich findet auch das originale Werk ausführliche Beschreibung. Als das zweitgrößartige Baudenkmal jener Periode wird die Frauenkirche, das Werk des genialen Rathszimmermeisters George Bähr, aufgeführt und dabei an der Hand attemwässiger Belege der Kampf geschildert, den der Meister gegen Beschränkung und Mißgunst zu bestehen hatte. Wie weiter das japanische Palais, die katholische Hofkirche und alle anderen im Laufe

des Jahrhunderts entstandenen öffentlichen Gebäude durch Wert und Bild charakterisirt und veranschaulicht werden, so findet auch die gleichzeitige Privatarchitektur ihre Berücksichtigung. War doch auf letztere die Bauhütigkeit und das eifrige, auf Verschönerung der Stadt gerichtete Streben der beiden sächsisch-polnischen Fürsten vom ausgereichsten Einfluß. Eine große Anzahl Häuser, welche damals entstanden und sich durch reiche Facaden auszeichneten, wird uns vorgeführt. In der Behandlung der Facaden weist der Verfasser zunächst zwei Perioden nach: die üppige, sich der Zwingerarchitektur anschließende und eine einfachere, welche gegen Ende der Regierungszeit August des Starken unter den Architekten de Vedt und Longuetme, sowie unter Vöhr hervortrat. Zu diesen beiden Richtungen gesellte sich im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts eine dritte, zwischen den beiden ersteren stehende Architekturweise, die das Bizarre, Malerische der ersten Periode mit dem ruhig großartigen Massenabwurf vereinigte. Nach 1730 läßt die lebendige Strömung der Pracht, welche im Allgemeinen die Zeit August's des Starken kennzeichnet, nach und wendet sich in die feinerere und zierlichere Annuth um. Als eigentlicher Vertreter des Rococo, das gegen Mitte des Jahrhunderts in vollster Blüthe steht, wird Knöffel, der Erbauer des Brühl'schen und Rosel'schen Palais, bezeichnet. Mit dem gelehrten Architekten Krubschius, dem Erbauer des Landhauses, geht das Rococo in den Boff über. Er war der letzte namhafte sächsische Baukünstler. Mit ihm und nach ihm wird die Architektur immer nüchternere, und allmählich erlischt alles künstlerische Schaffen. Erst in den dreißiger Jahren unsers Säculums lebt die Kunst auch in Dresden wieder auf, und es entwickelt sich wieder ein frisches Bauleben, aus welchem epochemachende Werke hervorgehen. Möge dieser neuen Epoche recht bald eine Darstellung zu Theil werden, wie sie die früheren Zeiten der Dresdener Baugeschichte in der vorliegenden Czeche'schen Arbeit gesunden haben! —

Die zweite obengenannte, aus gleichem Anlaß entstandene Schrift: „Die künstlerische Ausschmückung der Albrechtsburg zu Meißen, von Dr. Wilhelm Rohmann,“ erweist sich nicht nur als ein treffliches Orientierungsmittel bei der Besichtigung des Bauwerkes, sondern kommt auch einem tieferen, aus der Kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung der Burg entspringenden Interesse in dualwerther Weise entgegen. Die Albrechtsburg, durch Meister Arnold aus Westphalen für die Gebrüder Kurfürst Ernst und Herzog Albrecht erbaut, gehört bekanntlich zu den größten und kunstvollsten Schlössern spätgothischen Stils. Unbewohnt und lange Zeit nur den Zwecken der I. Porzellanmanufaktur dienend, verfiel der Bau, und die ursprüngliche Architektur würde untergegangen sein, wenn nicht die sächsische Regierung zu einer Evacuation der Fabrik und zur sorgmäßigen Wiederherstellung der Burg sich entschlossen hätte. Man ließ bei der baulichen Erneuerung der Räume nicht stehen, sondern beschloß auch deren künstlerische Ausstattung, wozu der auf Sachsen entfallene Antheil an der französischen Kriegskostenentschädigung die Mittel bot. In welcher Art diese Ausstattung zu erfolgen habe, darüber gingen seiner Zeit die Ansichten sehr auseinander. Schwärmer schlugen vor, das Schloß im spätgothischen Stile zu decoriren und zu möbliren und dasselbe zu einer Art von kunstgewerblichem Museum für Geseß zu machen. Glücklicher Weise ging man darauf nicht ein. Wohl aber beauftragte die Regierung den Geh. Hofrath Dr. Rohmann, einen Entwurf für die künstlerische Ausschmückung der Burg auszuarbeiten, welcher, als zweckentsprechend anerkannt, maßgebenden Ortes Annahme fand, und unter unmittelbarer Leitung des Autors gegenwärtig zur Ausführung gelangt. Mit welcher Liebe und Einsicht Rohmann an die ihm gewordenen Aufgabe ging, davon zeugt die vorliegende Schrift, in der zunächst die aus der Geschichte der Burg, den vorhandenen Mitteln und anderen Umständen sich ergebenden Bedingungen für den Ausschmückungsplan erörtert werden und sodann der Plan selbst dargelegt wird. In dem ersten Theile finden wir mannigfache, auf die Burg und ihre Erbauer oder Bewohner bezügliche Irrthümer auf Grund gewissenhafter archivalischer Forschungen berichtigt und ergänzt; ebenso sollen, bei Schilderung der Disposition und alten Bestimmung der Räume, interessante Streiflichter auf die Kulturgeschichte früherer Jahrhunderte, und namentlich ist das wahrheitsgetreue und anschauliche Bild von dem Innern landesfürstlicher Wohngebäude des 15. Jahr-

hundertß von Interesse und Werth. Was übrigens die Albrechtsburg betrifft, so kommt der Verfasser in seinen gründlichen Untersuchungen zu dem Ergebnis: daß das Schloß zu keiner Zeit in einer der reichen Architektur wirkigen und derselben entsprechenden Weise geschmückt und ausgestattet gewesen ist, und daß die verhältnißmäßig vollständigste Dekoration, welche dasselbe erfahren hat, dem Geschmack des aufgehenden 17. Jahrhunderts angehört. Seinen Ausschmückungsplan sodann klar entwickelnd, sagt Hofmann: „Der leitende Gedanke des von mir aufgestellten Entwurfs war: die Geschichte der Burg und die Geschichte des fürstlichen Hauses, soweit dieselbe zu der ersteren in Beziehung tritt, in historischen Gemälden, Landschaften und Architekturbildern, sowie in plastischen und gemalten Einzelfiguren zur Darstellung zu bringen. Inschriften aus Chroniken gezogen, beziehungsweise Sinsprüche, ja historische oder doch für die Burg bedeutsame Lieder sollten dabei ergänzend zur Verwendung kommen und dazu dienen, die den Räumen anhaftende geschichtliche Reminiscenz für Jedermann zur Wirkung zu bringen. Dabei war die Eintheilung des Gebäudes zu berücksichtigen und womöglich an die einstmalige Bestimmung der einzelnen Räume anzuknüpfen. Die Vorhalle des ersten Stocks, der große Saal, wurde am schicklichsten der Vorgeschichte der Burg gewidmet, die ein keineswegs bloß lokales oder territoriales Interesse beansprucht. Die jetzige Albrechtsburg nimmt nämlich den Platz eines alten, von dem König Heinrich I., dem Städtebauer, im J. 930 angelegten Markgrafensitzes ein, welches als Stützpunkt deutscher Kultur und als Bollwerk gegen die in der Nähe gefessenen Slaven von hoher Bedeutung gewesen ist. Die übrigen Räume dieses Geschosses dürften der Geschichte jenes mannhaften und ruhmwürdigen Fürsten zugeheilt werden, dessen Name die Burg trägt, sowie dem Andenken derjenigen, welche ihr Haus und diesen Bau besetzt und geschmückt haben. Die Räume der 2. Etage wurden den folgenden Zeiten, bis zum Beginn des Fabrikbetriebes, gewidmet: diejenigen auf der Herrenseite einigen Ereignissen und Episoden aus dem Leben der Kurfürsten Moriz und Friedrich August I., welche sich auf die Geschichte der Burg und der Stadt beziehen; diejenigen des Mittelbaues, wo sich die Geschloßräume befinden, gewissen wichtigen Verhandlungen, die hier zum Abschluß gediehen sind; diejenigen auf der Frauenseite endlich den fürstlichen Frauen, die hier gewohnt haben. Für die 3. Etage, welche als Wohnung für gelegentliche Residenzen dienen soll, sind Gemälde nicht bestimmt worden.“ Die Bilder werden mit Wappenschilden auf die Wand gemalt. Mit der Ausführung sind die namhaftesten Dreißiger Künstler betraut, wie J. Schell, E. Lehme, J. Preller, H. Hoffmann, P. Kießling, Th. Choulant, A. Dietrich u. A.; ebenso einige ansehnliche Künstler, wie A. Spieß aus München, und für den ornamentalen Theil Dekorationsmaler Händel aus Weimar. Ohne dem Urtheil weiter vorgreifen zu wollen, welches sich erst nach Vollendung des Ganzen geben läßt, glauben wir doch nach dem bis jetzt Vollenbaten die Malereien als recht gelungen bezeichnen zu dürfen. C. C.

**Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze, disegnatte e descritte dagli architetti Riccardo ed Enrica Mazzanti e Torquato del Lunga, con illustrazioni storiche di Jadaco del Badia. Firenze, Guiseppe Ferroni editore. 1876 sqq. Disp. 1—7. Fol.**

Eine planmäßige Illustration der hervorragenden Profanbauten von Florenz, in welcher uns die gesammte Entwicklung der Architektur auf diesem neuklassischen Boden vor das Auge geführt würde, fehlt bis jetzt noch. Selbstverständlich würden das Quattrocento und Cinquecento darin den meisten Raum einnehmen, aber auch in den folgenden Jahrhunderten bis in die jüngste Gegenwart hinein ließe sich eine Nachlese aufstellen, und es wäre schon in hohem Grade interessant zu constatiren, bis zu welchem Grade eine künstlerisch ruhmreiche Vergangenheit sich der allgemeinen Zeitwandlung hier kräftiger entgegensetzte, als dies anderswo möglich gewesen ist. So wird man dem Verleger des oben angeführten Werkes und den Mitarbeitern an demselben zu Dank verpflichtet sein, daß sie mit einer solchen Illustration be-

genommen; zweifeln darf man freilich, ob diese mit einer so geringen Anzahl artistischer Kräfte im ganzen Umfange durchzuführen sein wird.

Die ersten sieben Lieferungen bringen die Illustration von vier Palästen (Rucellai, Cecchi, Giugni, Capponi) und der Poggia dei Rucellai. Es sollte kein Prachtwerk hergestellt werden, sondern ein für den praktischen Architekten und den Historiker brauchbares Werk, — das mag uns mit der Nüchternheit der Aufnahmen und der artistischen Armuth der Reproduktion verzeihen. Aber auch damit einverstanden und voll Anerkennung dafür, daß dem Detail so große Aufmerksamkeit zugewendet ward, vermißt man doch recht schmerzlich die Herstellung sorgfamer Ansätze und Grundrisse. Der artistischen Illustration gesellt sich stets ein artistischer und ein historischer Commentar. Letzterer, von Dedeco del Babia, einem jüngeren Beamten des Central-Archivs in Florenz besorgt, ist für den Kunsthistoriker von großem Werthe, da die Baugeschichte jedes einzelnen Palastes darin auf Grundlage archiva-lischer Quellen dargestellt wird. In dem Commentar zum Palaste Rucellai bringt del Babia ein nicht zu unterschätzendes historisches Material bei, welches gegen die Anschauung des L. B. Alberti spricht. Vasari ist die einzige Autorität dafür; eine noch ältere Quelle (das kürzlich in dieser Zeitschrift von mir erwähnte No. XVII. 17) nennt für den Palast den Bernardo Rossellino, für die Poggia den Antonio del Migliorino Guidotti als Baumeister. Der Banherr Giovanni Rucellai erwähnt in seinen Memorien (Zibaldone, ein Theil „per nozzo della Sig. Cleofa de' Leoni col Sig. Conto Gir. Arnaldi“ von Temple Veader publicirt) nichts über den Architekten, auch Filarete nennt denselben nicht bei Erwähnung des Baues. Del Babia ist geneigt, Vasari's Aussage auf einige Rathschläge zurückzuführen, die Alberti dem Giovanni Rucellai gegeben hätte. Ich bin anderer Meinung. Die Baugeschichte von S. Francesco in Rimini hat mich belehrt, daß Alberti nicht bloß Rathschläge gab, sondern um jedes Detail sich bekümmerte, darüber verhandelte und die Durchführung seiner Pläne und Detailzeichnungen auf das Genaueste überwachte. Und so wie in Rimini sein alter ego der ansehende Baumeister Matteo de' Pasti war, so war es in Rom hauptsächlich Antonio di Francesco, in Florenz Bernardo Rossellino, später Guidotti u. s. w. Es ist auch nicht unwesentlich, daß nach Vollendung des Baues des Palastes (1451) Bernardo sofort in Rom erscheint — wahrscheinlich auf Vermittelung des Alberti hin; eine bedeutende Stellung als Architekt gewann er aber erst von 1459—60 an als Baumeister Pius II. in Venz. Auch für die Poggia — erbaut zwischen 1456—1459 — und für die Fassade von Sta. Maria Novella nehme ich noch weiterhin L. B. Alberti als Architekten in Anspruch. Schließlic sei noch eines bemerkt: Alberti, der Verfasser der zehn Bücher über Architektur, ist gründlich zu Rathe zu ziehen, wenn man bei Bestimmung seiner Werke den dürftigen historischen Daten mit mehr als willkürlichen Suppositionen zu Hülfe kommen will.

Der Palazzo Cecchi, heute Agostino della Seta (Piazza Sta. Croce) ist zwischen 1469 und 1474 erbaut worden; damit wird die Annahme hinlänglich, Paccio d'Agnolo sei der Erbauer desselben gewesen, da dieser zu jener Zeit noch kaum den Knabenjahren entwachsen war. Ein Name wird in älteren Quellen nirgends genannt; man wird in dem Baumeister dieses Palastes auch kein Talent ersten Ranges zu finden haben — viele Unzulänglichkeiten in den Details beweisen dies — aber immerhin einen Künstler, der von dem, was um ihn her voring, hart angeregt ward und das Wahrgenommene zur Erzielung einer edlen Gesamtwirkung auch zu vertwerthen verstand.

Den Palazzo Giugni, heute Della Porta (in der Via Degli Alfani) ließ Simono di ser Alessandra di ser Carlo di ser Piero da Firenzuola, ein Vetter des berühmten Agnolo Firenzuola, durch Bartolommeo Ammanati errichten. Der Bau war 1577 beendet. 1871 wurde er durch Emilio de Fabris in trefflicher Weise restaurirt. Er ist ein Meisterwerk Ammanati's, und der praktische Architekt wird es gerne sehen, daß gerade der Illustration dieses Palastes eine besondere Aufmerksamkeit zugewendet ward (nicht weniger als 3 Hefte mit 11 Tafeln, darunter das Portal in Lichtdruck).

Der Palazzo Capponi (eigentlich Vetteri) heute Venetti am linken Lungarno hat 1659 nur eine gründliche Restauration und eine neue Fassade erhalten. Sie ist noch ein harter

Rachklang der goldenen Zeit; der Architekt ist unbekannt, auf Bernardo Buontalenti dürfte kaum gerathen werden.

Man darf hoffen, daß das begonnene Werk keine Stockung erfährt; an sympathischem Entgegenkommen soll es demsetben nicht mangeln. Hubert Janitschek.

## Notizen.

\* Reiter vor einer Schenke, von P. Molyn. Dieses anmuthige kleine Bild der Wiener akademischen Galerie wurde vom Grafen Lamberg, zu dessen Schenkung es gehört, als Tilberg gekauft und trug noch in der ersten Auflage von Schweuninger's Katalog diesen Namen, bis man endlich auf dem sink am Boden liegenden Fasse die Signatur des wahren Urhebers

*P. Molyn.*

entdeckte. Es ist der ältere, in London geborene Pieter Molyn, der 1661 in Haarlem verstarb und über dessen Leben und Wirken als Mitglieds der dortigen Kunschkilde Dr. van der Willigen und E. J. Conuel neuerdings einiges Licht verbreitet haben. Unser Bild darf zu den trefflichsten Werken des in den Galerien selten anzutreffenden Meisters gezählt werden. Es führt uns, wie die Radirung Unger's zeigt, vor eine unter Bäumen gelegene Dorfschenke, vor welcher eben mehrere Reiter Rast halten. Einer derselben, mit Federhut und gelbem Mantel, sitzt auf einem Schimmel und hinter ihm, auf rother Schabracke, eine blonde Dame mit weißem Tuch um den Hals. Mit ihnen im Gespräch ist ein anderer Reiter auf einem Falken, mit einem Glas in der Hand. Neben diesem steht die Wirthin mit dem Krage. Ein dritter Reiter mit rothblondem Haar, im Kürass, zieht den Sattelgurt seines braunen Pferdes an. Rechts im Hintergrunde dehnt sich die weite holländische Ebene in sonniger Beleuchtung aus. Das Bild ist flüchtig und leicht, mit ungemein gestreicher Louche gemalt, die Polirfarbe jedoch noch nicht völlig dem Gesamttone geepfert, sondern vornehmlich in den Figuren frisch und kräftig festgehalten. Die klare, helle Luft bildet mit den in warmbraunen Tönen angeführten Baumgruppen, von denen sich die Staffage abhebt, einen wirkungsvollen Gegensatz. Das Bild ist vortreflich erhalten. — Auf Holz. — Höhe 43, Breite 58 Cent.

\* Haidemühle in der Mark bei Coepenick. Das hübsche Bild der Haidemühle mit dem zarten, durchsichtigen Erlengebüsch am Fuchstrand, welches die Leser diesem Hefte beigegeben finden, ist dem Sammelwerke von Originalradirungen B. Mannfeld's entnommen, das unter dem Titel: „Durch's deutsche Land“ seit einigen Jahren im Verlage von Alex. Duncker in Berlin erscheint und wiederholt von uns angezeigt wurde. Das vorgeführte Blatt ist gerade wegen seines anspruchlosen Gegenstandes recht dazu geeignet, die sinnige Auffassung und das malerische Geschick des Künstlers in volles Licht zu setzen, der den einfachen Apparat der Natur nicht nur im Einzelnen treu wiedergeben, sondern durch die Abflusung der Mäue, durch das Widerspiel von Schatten und Licht, durch den Reiz, mit dem die Unterschiede der Stoffe hervorgekehrt und umkleidet sind, einen eigenen Zauber idyllischer Poesie über das Bildchen auszugießen wußte. Das Mannfeld'sche Werk, auf welches wir demnächst in eingehenderer Besprechung zurückkommen werden, ist mit der unlängst erschienenen Doppellieferung (5 und 6), welcher unser Blatt entnommen ist, bis zur Vollenzung des zweiten Bandes vorgeschritten. Es bildet eine Herde unserer illustrierten Literatur.



THE ELEPHANT AND THE SHEPHERD







1901. Prof. Dr. H. H. Knecht

Waldmühle in der Gegend  
des Waldes  
Knecht





Butte des Hauts de la Roche. XIV.

Ивановский (le parc aux boeufs) non fini.

Église. Vue des fontaines à gauche.

Église des V. B. Grouse.



## Narciso Virgilio Diaz.

Ein Lebensbild von Hermann Wittang.

Mit Illustrationen.



Am Morgenrauten des 18. Noember 1876 wehte ein Hauch der Trauer durch die Wipfel des alten Reichsforstes zu Fontainebleau. Diaz, der Kaiser des Matthes in Frühlingsdunst und Wolke, hatte fern im Süden, inmitten des ewigen Lenzes der mittelländischen Küste, in Mentone die dunkeln leuchtenden Augen für immer geschlossen. Wenige haben gleich ihm dem Walde seine Schönheit in Sonnengold und Blättergrün abzutauschen gewußt; er war einer der Fröhlichsten in jenem Kreise übermüthiger junger Künstler gewesen, welche im Walde von Fontainebleau auf Entdeckungswandern ausgezogen waren und bald da bald dort umherstreiften, ehe sie sich niederließen und das Echo mit ihren Jubelrufen erweckten. Wo sind die Zeiten hin! Entschwunden und vergessen! Reis liegt auf den letzten Zweigen, Nebel schwebt darüber; in den Lichtungen, wo so manches geistprühende Wigwort ein homerisches Gelächter der Genossen hervorrief, sammelt sich das schæne Rothwild, und die Jagd drauß durch die traurig verbreiterten Wege dahin. Im Sommer lust-

wandeln ganze Karawanen von Parifern unter den Silberpappeln des Thales der Seine und den Buchen von Bas-Breuil, klettern Hunderte auf den Granitblöcken der Schluchten von Opremont umher; doch die alte Poesie floh vor dem Schwallbe der Menge. Die stolze Plejade französischer Maler, deren Wiege der Forst von Fontainebleau gewesen, — Theobore Rouffeau, Millet, Corot, Decamps, François, Daubigny und Jacque — sie neigt sich mit dem Tode unferes Diaz mehr und mehr zum Untergange und Erlöschen; Jules Dupré und Cabat sind die einzigen Ueberlebenden von jenem ganzen genialen Kreise. Der Wald war ihr Stubensaal, er hatte zu ihrer Entwickelung in gleicher Weise mitgewirkt, wie einst die Salons der aristokratischen Damen die Blüthe der französischen Literatur beförderten. Die ganze Serie von Gemälden, deren Skizzen unter jenem Laubdache entstanden waren, möchte man eine Auferstehung der bekannten „guirlands de Julie“ nennen, zu deren Blüthen jeder Dichter der Zeit seinen Krutheil durch ein zart galantes Wort in poetischem Gewande beigetragen hatte; hier waren es Bilder, und die Fudigung galt der gaislichen Dryade von Fontainebleau.

Vater Diaz, wie der Senior der Pariser Maler im gemüthlichen Kreise hieß, war von edler spanischer Herkunft, obgleich auf französischem Boden geboren. Seine Eltern hatten die Heimat in Salamanca trauernden Herzens, als politische Verbannte König Joseph Bonaparte's, fliehen müssen, und die Geburt ihres Söhnchens, Narciso Virgilio Diaz de la Peña — so lautete sein vollständiger Name — am 20. August 1807 war der erste Sonnenstrahl in dem trüben sorgenvollen Leben der Emigrirten. Der glückliche Vater fühlte sich aber im Bereiche Napoleon's nicht sicher — er war in eine Verschwörung verwickelt gewesen — und siedelte bald nach England über, wo er nach drei Jahren starb. Die muthige junge Mutter hatte für ihr geliebtes Kind die Schrednisse der Ueberfahrt gefürchtet und folgte dem Gatten, der sie mittellos zurückließ, auch später nicht. Ohne Klage erwählte die einst verwöhnte schöne Kastilianerin den schweren Beruf, spanischen Unterricht zu erteilen, und wechselte mehrmals zu diesem Zwecke den Aufenthaltssort. In Bordeaux, Montpellier, Lyon, endlich sogar in Paris kämpfte sie für sich und ihren Sohn um das tägliche Brod, bis 1817 ihre Kräfte ausgingen und ihr sanftes Auge im Tode brach.

Ein protestantischer Prediger, Herr Pairo, welcher zurückgezogen in Bellevue lebte, nahm sich des verlassenen Knaben an. Unter der Obhut des wohlwollenden Gelehrten verlebte der kleine Spanier fröhliche Jahre, fessellos und doch in treuer fester Hand. Halbe Tage lang streifte er einsam umher, sein Genius erwachte und begann leise und zagend die Schwingen zu regen, denn die Zeit der Entfaltung lag noch im Weiten; seine angeborne Gabe war der Farbensinn, und der werdende Künstler machte unbewußt auf seinen Wanderungen durch Wald und Feld seine ersten Studien.

Leider sollten jene wunnigen Streifereien einen jähen traurigen Abschluß finden. Als Diaz einst, wie häufig, im Freien schlummerte, biß eine Biper ihn in den Fuß, und lange Leidensmonate im „hospicio de l'Enfant-Jesus“ folgten auf die Jahre der ungebundenen Freiheit. Zweimal mußte das vom Brande ergriffene Glied amputirt werden, aber die kräftige Konstitution des jungen Kastilianers überwand die Qual, und der Künstler selbst pflegte später gern scherzend zu erzählen, „quelques mois après j'étais sur pied, c'est le cas de le dire.“ Fortan ging er mit einem hölzernen Beine, das er „son pilon“ nannte, durch das Leben, ohne sich dadurch etwas von seiner Neigung zu Ederz und Trohsinn rauben zu lassen.

Als er das Hospiz verlassen, suchte der heranwachsende Knabe zuerst Arbeit bei einem Buchdrucker; aber die angeknüpfte Bekanntschaft mit Cabat, Jules Dupré und Raffet, die gleich ihm damals arm und unbekannt waren, veranlaßte ihn, sich, wie sie, der Porzellanmalerei als Erwerbzweig zuzuwenden. Aus weiter Ferne schlugen die Kämpfe der alten klassischen Schule unter der Leitung des Barons Gros, und der neuen farbenglühenden Richtung von Eugen Delacroix an sein Ohr, allein noch hatten die Pforten der Kunst sich dem Jünglinge nicht erschlossen. Zwei allzu kühn und ohne Vorlage dekorirte Vasen, in denen sich der erste Funke seines Genius leuchtend Bahn brach, erfüllten den Arbeitgeber mit Entsetzen: Diaz wurde entlassen.

Der Eintritt in das Atelier des trefflichen Ailer Meisters Soupon, dessen Gypsfiguren er abzeichnete, war ein weiterer Schritt auf seiner aufwärts strebenden Bahn. Er schloß dort mit Sigalon, dem spätern Maler der sogenannten „Lacuse“, innige Freundschaft, und dieser vermittelte auch den Verkauf von Diaz' ersten, in seinen Ruhestunden entstandenen Oelgemälden. Na besonders glücklichen Tagen brachten diese Versuche dem jugendlichen Meister 16—25 Franken ein! Damals schon schlug Diaz die erste Accorde seiner spätern Farbenharmonik an: bald waren es mondseinhelle Landschaften mit anmuthigen Gruppen tanzender Nymphen, bald schuf er Haremscenen mit schmachtenden Ovaleisten, deren weiße Glieder und volle üppige Formen sich, vom langen wallenden Haare und Bajschleiern umweht, von dem farbenglühenden Hintergrunde abhoben. Victor Hugo's „Orientalen“ verleiteten ihn oft zu den seltsamsten Darstellungen von türkischem Sein und Wesen, Ebdamen und Pagen mischten sich dazwischen, doch die wahre Entfaltung seines Talentos verdankte Diaz erst dem eifrigsten leidenschaftlichsten Studium der Meisterwerke Correggio's im Louvre. Die „Antiope“ enthüllte ihm das Geheimniß der goldblonden Töne, der geschmeidigen Bewegungen, der Lichtstrahlen und ihres Widerscheines im Schatten. Eine Zeitlang hatte er sich auch an Delacroix angelehnt, jetzt aber kam er in das für ihn einzig richtige Jahrwasser. Das warme südlüche Kolorit, die Kühnheit des Entwurfs und die Sicherheit des Striches wurden ihm leicht wie Wenigen. Sein offener Sinn für landschaftliche Schönheit stellt ihn in eine Linie mit Theodor Rousseau, der als Meister über ihm steht, und J. J. Millet, seinem Jugendgenossen und langjährigen Freunde.

1831 wagte er es zum ersten Male, im „Salon“ mit einigen Skizzen und Studien nach der Natur vor die Oeffentlichkeit zu treten. Die Anfänge seiner künstlerischen Laufbahn waren, gleich denen seiner Freunde Rousseau und Millet, eine fortgesetzte Kette von Entbehrungen, ein langes Märtyrertum, dessen einzige Lichtblicke die Ausflüge in's Freie bildeten. Nicht selten pochte die Noth bei ihnen an, und der geniale frühvermählte Millet mußte es erleben, daß Rousseau ihm ein Brod für seine hungernde Familie brachte. Trost und Muth ging der Uebermuth dem Kreise nicht aus. Jules Dupré, der einzige noch Ueberlebende, hatte den Muth, einem Händler, der bei ihm für 15,000 Franken Bilder, unter der einzigen Bedingung, Verschiedenes nach seiner Angabe zu arrangiren, bestellte, zu erwiedern: „Behalten Sie Ihr Geld, ich gehe lieber nach Elisy!“ Diaz, das enfant terrible von Allen, durchschläerte die Leinwand eines verschmähten Bildes mit seinem hölzernen Beine und rief lachend: „Zu was hilft der Reichthum? Kann ich mir einen Diamanten in meinen „pilon“ setzen lassen?“ Rousseau, dessen Bilder der Kenner heute mit Gold aufwiegt, der auf der Ausstellung von 1867 die erste Medaille davontrug, gab seine Werte damals ohne Feilschen für 5 oder 10 Louisd'or hin, je nachdem der Zufall ihm wohl-

wollte, denn das Brod des Tages war ihm nur gleichbedeutend mit der fesselreichen Eingabe an die Kunst.

Diaz verfolgte ruhig die eingeschlagene Bahn und versuchte sich auf mancherlei Gebieten. Das Museum des Louvre erwarb keine seiner schlummernden Nymphen, seiner



Die Jaganntin, von Diaz.

rosig drapirten Liebesgöttinnen, seiner mit Amoretten tänzelnden Kalypso's oder seiner Dianen, welche den Halbmond über der Stirn, den goldenen Köcher zur Seite und den Bogen in der Hand zur Jagd eilen; jedes Bild besitzt einen andern landschaftlichen Hintergrund von ungleichem Werthe, — einzelne köstliche Perlen wechseln mit flüchtig hingeworfenen Skizzen ab. Eine Zeitlang besaß Prud'hon sein ganzes Herz, das heißt seine ganze Palette, und venetianische Sonnenuntergänge bildeten, abwechselnd mit bleichem romantischem Mondenscheine, die Umgebung seiner Zauberinnen, „Magiciennes“, Verlassenen,

„Délaisées“ und einsamen verzweifelnden Gretchengestalten, „Folles amoureuses“ inmitten der Waldeseinsamkeit.

Cabat hatte mit seinem köstlichen Landschaftsgemälde, „Étang de la Ville d'Avray“ längst die Aufmerksamkeit auf die junge Schule hingelenkt, doch der Erfolg lächelte ihr erst nach geraumem Jögern.

1835 versuchte sich Diaz in einem Schlachtgemälde, das im „Salon“ unbemerkt vorüberging; 1837 stellte er eine „Andeutung der Hirten“, 1840 eine „Kalypso“, 1841 einen „Traum“ aus. Aber der Ausstellung von 1844 sollte es vorbehalten bleiben, mit „Le Bas Bréau“, „l'Oriental“, und den „Bohémiens se rendant à la fête“ das originelle und zugleich brillante Talent des Meisters, den wir kennen und hochschätzen, in seinem



Bohémiens se rendant, von Diaz.

vollen Glanze zu entschleiern; von diesem Tage an nahm er eine seiner würdige hervorragende Stellung in der Kunstwelt ein. Wohl gab es noch eine unablässige Ebbe und Fluth in seinen Produktionen, die bis zu seinem letzten Pinselstrich von seltener Ungleichheit blieben, allein seine großen Vorzüge verleugneten sich nicht mehr; das bisherige Herumtollen, nicht nach den Gegenständen, welche er noch mehrmals wechselte, aber nach der Auffassung und Malart, hörte fortan auf. Ein mißlungenes Bild war für den fröhlichen Kastilianer ebensowenig epochemachend in seinem Sinne wie ein hochgerühmtes, beide dächten ihm nur Zufälle seines Pinsels zu sein, dessen Improvisationen nicht immer gleichmäßig gelungen ausfielen.

Dem Oriente entsagte er bald und wendete sich wieder dem Walde von Fontainebleau, dem Asyl seiner ersten Probejahre zu, um sein Terrain mit Jägern, Viqueurs und ungebulbigen Reuten, Heerden und Hirtinnen und malerischen Zigeunergruppen zu bevölkern; für ihn waren die Gestalten nur Staffage der Landschaft im Herbst- und Winterkleid, bei Lenzeedust und Sommerhitze; ihr Studium war die Liebe seines Lebens; der Lichteffect,



dem er tausend neue Seiten abzugewinnen mußte, blieb das Alpha und Omega seines Schaffens. Die Meisterschaft der Ausführung blieb bei ihm die Einfachheit der sich oft nahe verwandten Sujets aus.

In der Blüte des Mannesalters entschloß sich Diaz 1855 zu einer Reise in den Orient, den er zwar selbst oft gemalt hatte, aber nur aus den Gemälden von Decamps und Marilhat kannte. Die Niederlage, welche sein großes, nachlässig ausgeführtes Bild „Dernières larmes“ im „Salon“ desselben Jahres erlitten hatte, mochte mit zu seiner raschen Entscheidung beigetragen haben. Die frischen Eindrücke thaten ihm wohl, und er vergaß die bitter empfundenen, obgleich oft verdienten Nabelstiche der Kritik daheim. Zwar war das Land grundverschieden von dem, was er erwartet hatte, doch der Blick in diese neue Welt und das lebhafteste Treiben um ihn her erfrischten seinen schöpferischen Genius und gaben ihm neue Spannkraft. Beinahe zwei Jahre blieb er aus und malte bald nach seiner Rückkehr „la mare aux vipères“, eins seiner schönsten und vollendetsten Werke. Fortan strebte er nach mehr Ernst und sorgfältigerer Ausführung der Gestalten, was den Effekt seines leuchtenden Kolorits wesentlich hob.

Während des Krieges 1870 hatte sich der alternde Maler nach Brüssel geflüchtet und fand bei seiner Rückkehr die französische Kunst mehr als zuvor gesunken. Von allen Seiten flogen ihm Bestellungen zu, die Händler schmeichelten ihm die Reste seines Ateliers zu hohen Preisen ab, und der freigebige Künstler, dessen Familie von seiner stets offenen Hand zu berichten wußte, ließ sich, mehr als für seinen Nachruhm gut war, zu raschloser überfüllter Produktion verleiten. Er fühlte es selbst, wenn er am Strande von Etretat wo er seine Villa hatte, sah und träumerisch über die wogende Fläche in's Weite blickte oder bald in der lachenden Normandie, bald im alldenkanten Forste von Fontainebleau einen letzten Funken des fliehenden Jugendfeuers zu ergreifen suchte. Das Alter nahte, doch dem Maler des Senes konnte der Tod erst Pinsel und Palette aus der Hand nehmen. Es ging ihm wie Corot, der auch seinen ganzen Auf durch rasches verpödetes Schaffen zu begraben drohte. Die Nachwelt wird nicht nach seinen letzten Arbeiten urtheilen, sondern die Werke des Mannes neben die des Greises stellen.

Wahrhaft während war seine Vorliebe für Alles, was an seine frohe Jugend und den Kreis der entschlafenen Genossen mahnte. Mit vollen Händen warf er das leichtgewonnene Geld hin, wenn er eine Erinnerung an jene Zeiten dafür zurückkaufen konnte. Jeden Morgen ging er, „um Lust zu schöpfen“, aus und kehrte schwerbeladen mit leerembeutel heim. Eine Skizze aus seiner ersten Studienzeit, für die er einst mit Mühe 25 Franken erhalten hatte, erwarb er sich bei einem Trödler für 3000 Franken und trug sie triumphirend nach Hause, um sie mit eigener Hand über seinem Bette aufzuhängen, damit ein Strahl der entflohenen Jugend ihm täglich beim Erwachen zulächle. Ebenso hoch hielt er eine höchst gelungene Baumskizze aus dem Walde von Fontainebleau; mit raschen glücklichen Strichen hatte er das kleine Meisterwerk in einem gesegneten Momente hingeworfen, und man bot ihm bis zu 12,000 und 15,000 Franken dafür. Vergebliche Mühe! Seine Antwort blieb dieselbe. Theodor Rousseau hatte jenem Kusluge beigeohnt und Diaz beifällig nickend gesagt „qu'il ne la dépasserait jamais“. Sie sollte daher ein Vermächtniß für seine Kinder bleiben. Reiblos blickte er bis zum letzten Tage zu dem überlegenen Meister empor, ohne zu ahnen, daß die Nachwelt ihm seinen Platz in unmittelbarer Nähe desselben anweisen und ihn zwischen Rousseau und Millet stellen würde. Millet's und Diaz' verschiedenartige Auffassung charakterisirt ein schlagendes Wort des Kastilianers.

Es war zu der Zeit, als sie noch gemeinsam habende Nymphen und mythologische Gestalten malten: Millet gab ihnen strenge korrekte Linien, Diaz schwebten sie ganz in Duft und Poesie vor. Schon drohte diese Ungleichheit die Genossen zu trennen, als Diaz die Situation mit dem entscheidenden scharfen Ausrufe löste: Du malst Reflexen, ich ziehe die Rosen vor!

Ein Brustleiden hatte den ewig jungen Senior des Pariser Künstlerkreises nach Mentone geführt. Seine treue Gattin begleitete ihn und pflegte den theuern Kranken mit unermüdblicher Liebe. Keine Stunde war ihr zu früh, keine zu spät, wenn es ihm galt, und sie selbst drückte ihm am 18. November 1876 das brechende Auge zu. Im Blüthengarten des Südens ging der Maler des Lenzes zur letzten Ruhe ein, Däfte umschwebten sein Haupt, Blumen bedeckten sein Sterbelager.

Die Wittwe befaß, trotz ihres Schmerzes, Kraft und Muth genug, um die geliebte Leiche nach Paris zurückzuführen, wo auf dem Kirchhofe Montmartre eine Familiengruft schon den Sarg eines Sohnes umschloß, dessen Verlust die Eltern vor Jahren tief gebeugt hatte. Auch er hatte ein bedeutender Maler zu werden versprochen.

Um die Mittagshunde des 21. November begann die Feierlichkeit in der schwarz ausge schlagenen Kirche Saint Augustin; der majestätische Katafalk nahm inmitten eines strahlenden Lichtermeeres geweihter Kerzen den Ehrer ein. Die hervorragendsten Namen der französischen Hauptstadt hatten sich eingehunden, um dem Künstler die letzte Ehre zu erweisen. Der Sänger Villaret von der Oper trug eine von Eugen Diaz, dem Sohne des Entschlafenen, komponirte Motette vor. Ein anderer Künstler vom „Théâtre Lyrique“ sang das „Pie Jésus“ von Niedermeyer.

Reissonnier, der Baron Taylor, Jules Dupré und Viollet-Le-Duc hielten die Cordons des Leichentuches; das Detachement eines Linientregiments war bereit, dem Ritter der Ehrenlegion den militärischen Abschiedsgruß zu spenden. Auf dem Friedhofe hielten Reissonnier und Viollet-Le-Duc sowie der Marquis de Chennevières die Nachrufe an den Todten, die hier aus Aller Herzen kamen. Jules Dupré schwieg; in seinem tiefen Schmerze hatte er, hingerissen von den Erinnerungen an die Vergangenheit, zu lange für die Gelegenheit zu reden geführt.



## Die Gesellschaft der Dilettanti in London.

Von Adolf Michaelis.

### II.

#### Die Dilettanti als Sammler.



Die Gesellschaft der Dilettanti trug sofort bei ihrer Gründung einen hoch-aristokratischen Charakter. Zählte sie auch noch nicht gleich einen Herzog unter den Ihrigen, so lag dies doch nur an der Jugend ihrer Mitglieder; die Erben dreier Herzogskronen, dexter von Dorset, Manchester und Northumberland, befanden sich unter den Genossen. Zahlreicher waren die Mitglieder gräflicher und baronaler Familien, darunter die bekanntesten Namen. Die hohe Gesellschaft war durch zwei spätere Erzbischöfe, von York und von Dublin, vertreten. Auch das Militär ging nicht leer aus; namentlich verjah der spätere Generalleutenant George Gray dreihundrdreißig Jahre lang das Amt eines Sekretärs. Das bürgerliche Element trat zunächst, wenn nicht an Zahl, so doch an Bedeutung seiner Vertreter zurück. Von Künstlern finde ich unter den Gründern dieser Kunstgesellschaft nur den bereits genannten Maler George Knapton.

Deutlich kann man verfolgen, daß es bald zum guten Ton der vornehmen Gesellschaft Londons gehörte, dem Verein beizutreten. Bis zur Mitte des Jahrhunderts ist die Zahl der neuen Mitglieder sehr rasch gestiegen; 1736 waren es 47 Namen, von da bis zum Ende des Jahres 1750 wurden gerade hundert Mitglieder neu aufgenommen. In den fünfziger Jahren bemerkt man einen starken Nachlaß, dann aber kommt die Gesellschaft von Neuem in Aufnahme, und bis zum Anfang der neunziger Jahre ist die Zahl der neu Eintretenden mit geringen Schwankungen durchweg sehr bedeutend. Ihrem politischen Glaubensbekenntnis nach gehörten die Meisten den verschiedenen Schattirungen der Whigs an, welche ja seit der Thronbesteigung des Hauses Hannover lange Zeit das Ruder führten. Namentlich die Parteien des Herzogs von Bedford und des Marquis von Rockingham, auch Fog mit den Seinen, überwogen unter den Dilettanti, während Walpole, Shelburne und ihre Freunde sich fern hielten. Reisens erfolgte der Eintritt bald nach der Rückkehr von der „großen Tour“, die sich keineswegs immer auf Italien und die übrigen Länder des europäischen Continents beschränkte; Lord Charlemont z. B. hatte auch Griechenland und Aegypten besucht, Lord Anson sogar die ganze Erde umsegelt. Auch ein so abenteuerlicher Reisender wie Edward Wortley Montagu gehörte der Gesellschaft an, ein Mann, welcher fast keine Lebensstellung innerprobi gelassen hatte, vom Kammerjäger und Postillon bis zum Parlamentsmitgliede, vom Maulthierreiter in Spanien

bis zum Abbate in Rom und zum lutherischen Prediger in Hamburg, bis er sich endlich zum Islam bekannte und mit seinem Harem durch Europa zog, überall Scandal erregend; zuletzt starb er in Padua, im Begriff, ein gefallenes Mädchen zu heiraten, nur damit sein Vermögen nicht an seine Schwester Lady Vute fiel. Im Allgemeinen waren es jedoch die Reisen nach Italien, welche der Gesellschaft ihr Hauptcontingent zuführten. Von Italien aus durften Angehörige des Vereins Vorschläge neuer Mitglieder schriftlich einbringen, während es sonst nur persönlich in den Sitzungen anwesenden gestattet war, dergleichen Vorschläge zu machen; Sir James Gray, britischer Gesandtschaftssekretär und später Ministerresident in Venedig, ward wiederholt ersucht, in solcher Weise für die Interessen des Vereins thätig zu sein.

Von jenen Männern, welche bereits in den ersten Decennien des Jahrhunderts aus Italien die größeren oder geringeren Ansätze einer Antikensammlung mitgebracht hatten, gehörte Lord Bessborough — ich nenne der Kürze halber gleich die späteren, bekannteren Titel, wenn sie es Trägern auch damals noch nicht zuzamen — zu den Gründern der Gesellschaft; Lord Leicester und ein paar andere begeisterte Sammler, wie die Lords Egremont, Mendip, Temple und ein Mitglied der kunstsinigen herzoglichen Familie von Devonshire, traten ihr schon in den drei nächsten Jahren bei. Der Eine hatte Sculpturen, der Andere Gemmen, ein Dritter Münzen gesammelt. Während anderswo, namentlich in Frankreich, die Sammlerteidenschaft fast ausschließlich auf kleinere Stücke, Bronzen, Gemmen, Münzen, gerichtet war, herrschte bei den Briten die Neigung für die Marmorwerke vor, welche geeigneter schienen, eine passende Decoration ihrer stattlichen Landsitze abzugeben; obgleich beispielsweise die Gemmenansammlungen der Herzöge von Devonshire und von Marlborough oder das Münzkabinet Lord Northwicks beweisen können, daß den englischen Sammlern keineswegs der Sinn für die Anticaglien fehlte. Die Verhältnisse zur Erwerbung von antiken Marmoren waren damals in Italien ungemein günstig. Was das sechzehnte und das siebzehnte Jahrhundert dem Boden der Erde abgewonnen und den prächtigen Sammlungen der Fürsten und Cardinäle zugeführt hatten, das begann sich jetzt zu zerstreuen, wo die römischen Familien mehr und mehr verarmten und an den Antiken den Geldwerth höher als den Kunstwerth zu schätzen lernten. Den Anfang machten die Sammlungen Giustiniani, Odescalchi, Chigi, Albani; die Residenzen Spaniens und Sachsens hatten den größten Vortheil davon. Die Gründung des capitulinschen Museums durch kunstsinige Päpste suchte dem Uebel zu steuern und den Antiken innerhalb der ewigen Stadt einen Zufluchtsort, den ersten öffentlichen, zu bieten. Während dies noch im Werden war, begann sodann Cardinal Alessandro Albani mit erneuertem Eifer zu sammeln; bis 1766 hatte er die wunderbare Villa Albani fix und fertig gebaut und mit ihren Sculpturen ausgestattet. Wenige Jahre später bestieg der Cardinal Ganganelli den Stuhl Petri, und bald entstand im Vatikan das Pio-Clementinische Musäum. Diese drei großen Gründungen römischer Museen ziehen sich durch das ganze vorige Jahrhundert. Ohne sie wäre Rom ohne Frage um seine meisten, ja fast um alle Antiken gebracht worden. Denn daneben sieht die endlose Reihe von Verkäufen und Zersplitterungen anderer Sammlungen. Der Kunsthandel blühte üppig empor, und um ihn herum wucherten die Fälschung und die Restaurationswuth. Ohne Ergänzung galt nach damaligen Begriffen kein Marmor für präsentabel; weil Cavocceppi am geschicktesten ergänzte, hatte er den meisten Anspruch. Wie es dabei zugienge, das mag uns ein Augenzeuge erzählen. „Ost sieht man in Rom,“ schreibt Casanova, „daß man aus zerbrochenen

Statuen bloße Büsten oder Köpfe macht; Ich habe es mit angesehen, daß man sie halb durchsägte und als Reliefs auf Marmorplatten befestigte, oder umgekehrt daß man aus einem Relief die wohlerhaltenen Figuren heraussägte und so gar oft aus einer Nebenfigur eine Hauptfigur machte. Hieraus mag man erkennen, welche Falsen den Gelehrten gestellt werden. Ich sage das nur, um darauf aufmerksam zu machen, daß in einigen Jahrhunderten die Antiquare Noth genug haben werden mit den Antiken unserer Rache.“ Welchem Besucher unserer Museen, welchem Kenner der archäologischen Literatur böten sich nicht sogleich Belege in Menge dar?

Zu den ersten Dilettanti, welche die Günst der römischen Verhältnisse In größerem Maßstabe ausbeuteten, gehörten der bereits genannte Lord Leicester und Lord Egremont. Die schönen Säle des mittlerweile von Jenem gebauten Schlosses Holtkam Hall, und die grandiosen Räume des einst von den Percy's bewohnten, dann von einem Herzog von Somerset umgebauten fürstlichen Schlosses zu Petworth bergen bis auf den heutigen Tag die reichen Schätze, welche jene Grafen von Leicester und von Egremont erworben haben. Sie bedienen sich dabei der Hilfe eines jungen Architekten, Mattheu Brettingham, welcher sich seiner Studien halber längere Zeit in Rom aufhielt. Er hat sich seiner Ausrüchte glänzend entledigt. Wie hoch stehen doch die Sammlungen in Holtkam und in Petworth ihrem Gesamtcharakter nach über der weit größeren Antikenmasse in der älteren Sammlung Pembroke zu Wiltonhouse, welche neben wenigen ausgezeichneten Stücken einen wirren Wuß falscher oder willkürlich benannter Büsten aufzuweisen hat! In jenen beiden Sammlungen tritt das Geringe zurück, der Durchschnitt ist gut, wohl über dem Mittelmaß, und eine kleine Anzahl trefflicher Skulpturen sind von hervorragendem Werth. Unter letzteren sind wohl nicht einmal diejenigen, welche am meisten Ruhm geerntet haben, die aller vorzüglichsten; ersten Ranges sind vielmehr ein paar griechische Stücke edlerer Art, welche noch nicht die gehörige Beachtung gefunden haben. Was für seltenen Schicksalen damals noch die Antiken in England ausgesetzt sein konnten, mag der Umstand zeigen, daß die Marmore in Petworth Jahre lang unausgepackt in den Kisten blieben (es ist nicht das einzige Beispiel der Art). Als sie dann endlich zum Vorschein kamen, spottete der umwohnende Landadel über das neueröffnete „Hospital für invalide Statuen.“

Brettingham stand in Rom in eifrigem Verkehr mit mehreren Landskuten, unter denen hier zunächst der schottische Maler Gavin Hamilton in Betracht kommt. Seine Gemälde, meistens homerische oder sonstige heroische Gegenstände behandelnd, waren hochgeschätzt und wurden theuer bezahlt, sowohl von römischen Kunstfreunden, z. B. dem Fürsten Borghese, wie von den reisenden Engländern. Neben der Malerei betrieb er, wie noch mancher Künstler neben und nach ihm, den Antikenhandel, indem er theils schon bekannte Werke erwarb, theils eigene Nachgrabungen anstellte. An Abnehmern konnte es ihm um so weniger fehlen, als er überall den besten Ruf eines ehrlichen und zuverlässigen Mannes genoß. Dies galt nicht in gleichem Grade von seinem Genossen Thomas Jenkins, einem englischen Maler, welcher sich der besondern Günst des reichen Kunstfreundes Thomas Hollis zu erfreuen hatte. In früherer Zeit stand er in gleicher Achtung wie Hamilton (Winkelmann z. B. erwähnt ihn nur mit Anerkennung), und eine häßliche Anekdote kann diese gute Meinung bestätigen. Ein armer Lohndiener hatte einen Cameo billig gekauft und wandte sich an den ihm bekannten Jenkins, um zu erfahren, wie viel er werth sei. Dieser habe ihn, so heißt es dann, die Summe von 1000 Scubi (über 17,000 Mark)

dafür gezahlt, damit der Andere sein Vertrauen belohnt sehe, ohne daß doch er, der Käufer, zu Schaden komme. Der erfreute Diener habe sich nun ein Haus gebaut und dies mit der Inschrift versehen: „Dies Haus ist von einem einzigen Stein gebaut worden“ (*questa casa è fatta d'una sola pietra*). Leider hielt sich Jenkins nicht frei von den schlechten Praktiken des römischen Kunsthandels, welcher in der Wahl seiner Mittel durch- aus ohne Scheu verfuhr. Selbst die besten Kunden trug Jenkins kein Bedenken vor- kommenden Falls zu hintergehen. Im Colosseum hatte er eine eigene Werkstat, in welcher seine Leute antike Gemmen schnitten: „Du liebe Zeit! Er verkaufte sie so schnell wie jene sie machten“ berichtet der originelle Kauz, der Bildhauer Rollekens, der damals in Rom lebte und für Hamilton und Jenkins zerbrochene Marmorwerke restaurirte, wobei er den ergänzten Theilen vermittelt Tabaksaft eine antike Patina verlieh. Einmal hatte Jenkins einen schönen Athenakopf erworben. Rollekens besaß einen ungefähr dazu passenden Torso, für den er fünfzig L. St. bezahlt hatte; beide Stücke wurden zusammen- gesetzt, und das Ganze demnächst für tausend L. St. an einen Landsmann verkauft. Ein andermal kaufte Jenkins von Hamilton einen schönen Torso der Aphrodite, den dieser im Palast Barberini aufgefunden hatte. Cavaceppi verfab den Körper mit einem Kopf, welchem zu diesem Behufe erst ein Schleier abgemeißelt werden mußte. Nun ward ausgepresst, man habe eine völlig unverletzte Venusstatue aufgefunden; wo, das ward nicht verrathen. Auch Windelmann ging zuerst in die Falle. Als sich dann ein Diebhaber fand, betonte Jenkins die Schwierigkeit, für einen solchen Schatz die Ausfuhrerlaubnis zu erlangen, und stellte demgemäß seinen Preis. Nachdem der Handel endlich abgeschlossen war, gab Jenkins der Behörde gegenüber an, der König von England selbst sei der Käufer, und erlangte dadurch ohne Noth die fragliche Erlaubnis. Eine besondere Virtuosität entwickelte Jenkins beim Verkauf seiner Kunstwerke. Aus Justi's „Windelmann“ (II, 1, 320) ist die reizende Schilderung bekannt, wie er seinem Kunden die Waare anpreiße, nur mit Mühe sich herbeiläßt, einen, natürlich sehr hohen, Preis zu nennen, den Abschiedschmerz von seinem geliebten Kleinod bis zum Thränenerguß steigert und dadurch auch den Zeugen Thränen entlockt, endlich sich bereit erklärt, das Stück jeder Zeit mit Vergnügen zurück- zunehmen — eine köstliche Figur für eine goldonische Komödie; ja, als ein Käufer von dem letzteren Anerbieten Gebrauch macht, lobet er ihn zum Dank zu Tisch!

Der so schwungvoll betriebene Handel machte Jenkins bald zum reichen Mann, und er ward der *Torlonia* seiner Zeit, der *Banquier* für alle reisenden Fremden. So kamen diese ihm sicher in's Netz, und er hatte andererseits Mittel in Händen für seine großartigen Unternehmungen, durch welche er die Kauflust der Diebhaber befriedigen konnte. Es kann hier nur kurz darauf hingewiesen werden, daß er ganze Antikensammlungen, wie die der *Villa Mattei*, der *Villa Regroni*, der *Villa d'Este* in *Tivoli*, aufkaufte. Nicht minder ergiebig waren die zahlreichen Ausgrabungen, welche er gemeinsam mit Hamilton in den Umgebungen Roms unternahm. Hamilton hatte meistens die eigentliche Leitung und bewies ein außerordentliches Hingergeschick. Fast ein Vierteljahrhundert, vom Ende der sechziger bis gegen die Mitte der neunziger Jahre, dauerten mit Unterbrechungen diese äußerst erfolgreichen Bemühungen fort, denen die Archäologie viel treffliches Material verdankt. Ein großer Theil der Funde kam in das vatikanische Museum, verhältnißmäßig Weniges nach Deutschland und Petersburg, sehr Vieles blieb in Hamilton's und Jenkins' Magazinen zur Verfügung der Diebhaber.

Aus diesen Quellen schöpften hauptsächlich die englischen Dilettanti, welche seit der

Mitte des Jahrhunderts in noch immer stärker anschwellendem Strom sich über die ewige Stadt ergossen. Wer zählt die Männer, nennt die Namen? Nur von Wenigen derselben ist in der Kunsliteratur eine sichere Spur aufzufinden; man muß England durchwandern und an den oft so abgelegenen Landstücken der Großen anklopfen, um der Fülle von Antiken inne zu werden, welche in den letzten vier oder fünf Decennien des vorigen Jahrhunderts von Rom nach England geströmt sind. Wenn schon im Jahre 1753 ein römischer Fürst Corsini, der England bereiste, sein Erstaunen über die Menge dieser verborgenen Schätze aussprach, was würde er erst zwanzig oder dreißig Jahre später gesagt haben, wo der Besitz einer Sculpture Gallery fast unerlässlich geworden war? Die und da fand wohl auch einmal eine Sammlung ihren Weg wieder aus England hinaus. So verkaufte Lyde Browne seine Antikengalerie, die Frucht dreißigjähriger Mühen, zum größten Theil an die russische Kaiserin Katharina, wie es heißt, mit schlechtem Erfolg, da es ihm nicht gelang, die stipulirte Summe von 23,000 L. St. voll ausgezahlt zu erhalten. Aber die weitaus meisten Sammlungen blieben in England. Wie oft hat man früher in den Zeitungen gelesen, Lord Palmerston sei auf seinen Landsitz Broadlands abgegangen; dort steht noch heute die Sammlung, welche der Vater des allmächtigen Staatsmannes 1761 in Italien erwarb. In Newby Hall bei Ripon sind die behaglichen Zimmer mit den schönen Skulpturen (darunter jene Athena und jene Aphrodite, von denen oben die Rede war) ganz in dem Zustande belassen, wie sie der Sammler Will Weddell nach seiner Rückkehr aus Italien (1765) herrichtete, um sie später der glänzlichen Familie Grey zu hinterlassen. Wenige Jahre nachher begann der bedeutendste Antikensammler unter den Dilettanti, Charles Townley, seine überaus erfolgreiche Thätigkeit, welche er mehrere Jahre persönlich in Italien betrieb, sodann durch seine Agenten, namentlich eben Hamilton und Jenkyns, betreiben ließ, während er selbst in London sein gastliches Haus von unten bis oben mit den erlesenen antiken Skulpturen schmückte. Von Inischriften und Reliefs in den Eingangsräumen herrschte eine kunstvolle Steigerung zu den Büsten des Wohnzimmer und der Bibliothek, und endlich zu den Statuen des Speisesaales. Auch die Neigung der Alten für gute Gastmähler war Townley nicht fremd, der am Sonntag die Genossen von der Dilettantengesellschaft und befreundete Künstler um sich zu versammeln und mit einer Mahlzeit zu bewirtheten liebte, welche den von den Wänden darauf herabschauenden Marmorbildern keine Schande machte. In Warbury Hall befinden sich noch die von Smith Barry, in Anole die vom Herzog von Dorset, in Noleby Hall die von Norritt gesammelten Skulpturen. In dem prächtigen Treppenhaus von Deepdene schmücken heutzutage die Bogendörnungen der doppelten Pfeilerreihen die trefflichen Bildwerke, welche Thomas Hope gegen Ende des vorigen und zu Anfang unseres Jahrhunderts erwarb, um sein Londoner Haus damit auszustatten, lange Zeit eine vielbewunderte Sehenswürdigkeit der Themsestadt, da die gesammte Einrichtung des ganzen Hauses bis zu dem geringsten Möbel und Geräth hinab ganz harmonisch in jenem Stil ausgeführt war, welchen man zur Zeit des ersten Kaiserreichs für antik hielt.

Doch genug der Beispiele von Sammlungen, welche von Mitgliedern der Dilettanti in Rom gebildet wurden. Viele kleinere Sammlungen übergehe ich als zu unbedeutend, andere, wie die umfangreiche Sammlung Rundell in Ince und den köstlichen Antikenschatz von Lansdownehouse, weil die Sammler nicht jenem Vereine angehörten. Dagegen darf nicht übersehen werden, daß Rom nicht der einzige Punkt Italiens war, wo die Dilettanti ihre Thätigkeit ausübten. Eines der im Sammeln eifrigsten Mitglieder der Gesellschaft

war der Gesandte in Neapel, Sir William Hamilton. Ihm verdankte Watwick Castle seine kolossale Marmorvase, die Herzogin von Portland das berühmte Barberinische Vasengefäß, das fortan den Namen der Portlandvase führte, das Britische Museum mehrere treffliche Skulpturen und die erste größere Sammlung bemalter Vasen, welche überhaupt je gebildet worden war (1772); eine zweite von Hamilton zusammengebrachte Vasensammlung erwarb Thomas Hope (1801). Die Vasen stammten aus der Nähe Neapels, welche Sir William als seine Domäne ansah. Er war ein leidenschaftlicher Sammler. Einst sah Will. Tischbein ihn, wie er eben vom Hofe gekommen war, in voller Gala mit dem großen Ordensband und Stern, einen Korb voll Vasen tragen; ein zerlumpter Lazzarone sagte den einen Hentel des Korbes, der englische Minister den anderen. Dabei hatte er immer auf die Eiferjucht des ebenfalls Antiken sammelnden Hofes Rücksicht zu nehmen. Nur wenigen Fremden gestattete er den Eintritt in sein mit Kunstwerken aller Art angefülltes geheimes Kunstgewölbe; mit gutem Grunde, da z. B. Goethe dort zwei herrliche Gandelaber von Bronze fand, welche „sich wohl aus den pompejischen Gräbern seitwärts hietzer verloren haben mochten.“ Mit Hamilton und seinem Hausfreunde, dem seltsamen Abenteurer d'Hancarville, war außer Townley auch Richard Payne Knight nahe verbunden. Sammelte Townley Marmore, Hamilton neben andern Dingen vorzugsweise Vasen, so ging Knight's Leidenschaft auf Bronzen und Münzen. Letztere konnte er nirgendwo schöner finden als in Sicilien und Unteritalien, den Prägstätten der herrlichsten antiken Münzen. Bronzen, von denen er eine wundervolle Sammlung allmählich erwarb, lieferten ihm theils ältere, namentlich französische Sammlungen, theils kamen sie, und zwar die aller schönsten, aus Griechenland.

Denn auch die griechischen Länder wurden allmählich in die Sammelthätigkeit der Dilettanti hineingezogen. In Folge der griechischen Arbeiten Stuart's und Revett's und ihrer Nachfolger, welche theilweise von der Gesellschaft selbst veranlaßt oder unterstützt waren, mußten die Blicke dorthin sich richten, desto mehr, je zahlreichere Handelsverbindungen England mit der Levante verknüpfen. Sehen wir auch hier von einzelnen Vorläufern ab, so gebührt der Ruhm des Bahnbrechens Sir Richard Wooden, der von Venedig nach dem Osten aufbrach und zwei Jahre lang dort verweilte. Die Frucht seines dortigen Sammeleifers, meistens Reliefs oder Relieffragmente, war hauptsächlich darum so bedeutend, weil hier gegenüber den römischen Duzendstücken die so viel frischeren Arbeiten des griechischen Meißels den Kern bildeten: wohl der erste Fall dieser Art im westlichen Europa. Lud eine Perle war unter jenen Reliefs, von solchem Zauber naiver Anmuth wie wenige auch der berühmtesten Antiken, ein Mädchen, das ein Taubenpaar hetzt, die eine drückt sie an die Brust, dem Schnabel der anderen bietet sie die Lippen dar — es ist ein Jammer zu denken, daß dies Werk schon seit lange in einem feuchten Gartensaal allen Gefahren des Verderbens ausgeleckt ist! Anderes brachten Lord Aberdeen, Clarke, Norritt aus Griechenland heim, ein köstliches Bronzerelief John Hawkins, aber die feinsten Stücke wußte, wie schon erwähnt, Payne Knight an sich zu bringen, eine Reihe vortrefflicher Bronzefiguren aus der epirotischen Ortschaft Paramythia, welche zum Theil nach Rußland verschlagen worden waren. Knight ließ sich Mühe und Kosten nicht verbieten, einen eigenen Agenten nach Rußland zu senden, dem es auch wirklich gelang, den zerstreuten Schatz bis auf wenige Stücke wieder zusammenzubringen.

Diese Erwerbungen aus Griechenland fallen gegen das Ende des Jahrhunderts, welches in vielen Beziehungen einen Wendepunkt in der Sammelthätigkeit der Dilettanti



bezeichnet. Die ältere Generation, aus deren Initiation die Bildung der Gesellschaft hervorgegangen war, hatte bereits das Zeitliche gesegnet, und eine jüngere Schicht, die hauptsächlichsten Sammler umfassend, begann jetzt ihnen nachzufolgen. Wo keine direkten Erben vorhanden waren, wo eine Mehrzahl von Erben Schwierigkeiten schuf, oder wo pecuniäre Rücksichten oder Gleichgiltigkeit der Erben gegen die gesammelten Kunstschätze den Anlaß gaben sich derselben zu entledigen, da trat Verkauf und Zerstreung ein. Eine lange Reihe von Auktionen antiker Skulpturen charakterisirt die Jahre jenseits und diesseits der Wende der beiden Jahrhunderte. Wenigen Sammlungen ward es so gut wie derjenigen Townley's, welche im Einklang mit den Wünschen des Sammlers nach dessen Tode (1805) vom Staate für das Britische Museum erworben ward; oder wie derjenigen Payne Knight's, welche dieser liberaler Weise derselben öffentlichen Anstalt vermachte (1824). Mit den Sammlern zugleich waren auch jene Männer dahingegangen, die in Rom dafür gesorgt hatten, daß die Dilettanti immer Stoff fanden, ihre Liebhaberei zu befriedigen. Gavin Hamilton starb 1797 vor Aufregung über das Einrücken der Franzosen; Jenkins ward wirklich von diesen vertrieben und starb beim ersten Vortreten seines Heimatlandes (1798). So lange die Franzosen in Italien herrschten, war es dort für die reisenden Briten nicht gut sein. Die Pause war gerade lang genug, um theils anderen Bewerbern (namentlich dem Kronprinzen Ludwig von Bayern, der seine Bibliothek plante) den Vortritt zu überlassen, theils eine andere Leidenschaft ausblühen zu lassen, welche die bisherige Vorliebe für die antike Kunst in den Hintergrund drängt.

Es ist eine bekannte Thatsache, daß in Folge der französischen Revolution und der daraus entspringenden Bewegungen und Kriege eine außerordentliche Masse altbefestigter Kunstbesitzer sich löste und überallhin zerstreut ward. Mehr als andere Gattungen von Kunstwerken traf dies Loos die Werke der Malerei. Der Verkauf der geradezu einzigen Galerie Orleans durch Philippe Egalité und derjenigen des Ministers Calonne machte den Anfang; unzählige Sammlungen emigriert oder sonst in Bedrängnis gerathener französischer Ablichen, sowie die geheiligten Palladien mit Plünderung oder Auflösung drohter Kirchen und Klöster folgten nach. Die Jäger der französischen Heere durch die Niederlande und Deutschland, die Kriege in Italien und Spanien brachten neue Mengen verhältnismäßig leicht transportabler Gemälde in Fluß, und die Paläste der verarmten Ablichen Rom's lieferten ihren reichen Beitrag. Den größten Vortheil aus dieser neuen Gütervertheilung zog das reiche England. Englische Banquiers, Kunsthändler und Agenten waren überall geschäftig im Aufkaufen, wo nur dritteltes Gold zum Verkauf loden konnte; sie folgten sogar den Armeen unmittelbar in die kriegsüberzogenen Lande. Selbst englische Abliche von hohem Range hielten sich von dergleichen geschäftlichen Speculationen nicht fern. So ward der werthvollste Theil der Galerie Orleans von drei Peers, dem Herzog von Bridgewater, dem Grafen von Carlisle und dem späteren Marquis von Stafford gemeinsam erworben; jeder der drei suchte sich zunächst eine Anzahl der werthvollsten Stücke aus, und dann ward der Rest, etwa die Hälfte, verkauft, mit so gutem Erfolge, daß der Erlös die Kosten des gesammten Ankaufs fast völlig deckte. London war längere Zeit hindurch der Hauptplatz von Gemäldeauktionen, so daß sogar Napoleon's Bruder, Lucien Bonaparte, seine Galerie 1815 dort versteigern ließ; aber auch auf allen continentalen Auktionen, namentlich in Paris, standen Engländer in der ersten Reihe der Käufer. Diese ungewöhnlichen Verhältnisse bewirkten es, daß die Liebhaberei für Gemälde sich innerhalb weniger Decennien über das ganze Land verbreitete. Die Folge

schaffen die Gemäldegalerien allüberall empor, und die italienischen, spanischen, niederländischen, altdeutschen Bilder machten den Porträts Konkurrenz, welche von Alters her die fast unbeschränkte Herrschaft in England geführt hatten. Alle anderen Kunstmeinungen traten dagegen zurück, vor Allen ward die Sculpture Gallery völlig durch die Picture Gallery in den Schatten gestellt.

Natürlich bemächtigte sich diese Bewegung auch der Mitglieder der Dilettantengesellschaft. Von den drei oben genannten Adlichen gehörten zwei, der Marquis von Stafford und Lord Carlisle, zu den Dilettanti. Der Herzog von Buckingham, der jüngere Marquis von Lansdowne, Lord Northwick, Thomas Hope und der Dichter Samuel Rogers, lauter Dilettanti, waren zugleich mehr oder weniger leidenschaftliche und glückliche Bildersammler. Aber wenn man die lange Reihe von Gemäldesammlern in Waagen's bekanntem Buch über Englands Kunstschatze mit der Mitgliederliste der Gesellschaft der Dilettanti vergleicht, so ist es doch sehr auffällig, wie wenige von jenen in dieser erscheinen. Im vorigen Jahrhundert gehörte es zu den Ausnahmen, wenn ein Antikensammler den Dilettanti fern blieb; jetzt waren es nur einzelne Mitglieder der Gesellschaft, welche unter den Gemäldesammlern einen hervorragenden Platz einnahmen. Es ist ja durchaus erklärlich, daß die moderne Kunst, und zwar gerade die moderne Malerei, in viel weiteren Kreisen Eingang fand, als die antike Skulptur, die von selbst einen exklusiveren Charakter hat. Weniger deutlich liegt — die Wichtigkeit der statistischen Beobachtungen vorausgesetzt — zu Tage, weshalb diese so populäre und so berechtigte Vorliebe unter den Mitgliedern der Dilettanti verhältnismäßig so wenige Anhänger fand. War es die alte Tradition der Gesellschaft, welche nachwirkte? War es der maßgebende Einfluß gewisser Tonangeber, welche in einseitiger Bevorzugung der Antike sich gegen die moderne Kunst eben so spröde verhielten, wie gegen bestimmte, damals erst neu erschlossene Gebiete auch der antiken Kunst? Oder war es etwa schon ein Zeichen des beginnenden Verfalls der Gesellschaft?

Daß die letzte Auffassung nicht ganz underechtigt ist, dafür spricht, was wir noch weiter von der Sammelthätigkeit der Dilettanti in dem altgemohnten Bereich der antiken Skulptur zu berichten haben. Sie trägt durchaus den Stempel des Epigonthums. Kaum war Italien den Engländern wieder zugänglich, so begann der Strom der Reisenden sich von Neuem dahin zu wenden. Dieser und Jener legte sich auch wohl noch eine kleine Sammlung an, aber im Großen und Ganzen ward der einmal zerfallene Faden nicht wieder angeknüpft. Nur zwei erlauchte Herren ließen der alten Tradition treu, der Herzog von Bedford und der Marquis von Chandos, später Herzog von Buckingham. Die glänzende Skulpturengalerie in Woburn Abbey, dem alten Familiensitz der Russell's, ist eine der schönsten Schöpfungen ihrer Art in England, und fast ausschließlich das Werk jenes einen Herzogs von Bedford. Der Reiz wird für den Beschauer noch dadurch erhöht, daß hier unmittelbar mit den Antiken erlesene Meisterwerke moderner Bildhauer, Canova's und Thorwaldsen's, Flaxman's, Chantrey's und Westmacott's, zusammengestellt sind und zum Vergleich herausfordern; od dieser, was Einfachheit und natürlichen künstlerischen Sinn angeht, durchweg zum Nachtheil der meistens doch nur handwerksmäßigen antiken Skulpturen ausschlagen müsse, mag jeder Besucher selbst entscheiden. Auch das wirkt eigentümlich in der Galerie von Woburn Abbey, daß mitten unter den Schöpfungen idealer Kunst die Erinnerung an die Gegenwart und ihre politischen Interessen nicht fehlt. Denn während an dem einen Ende der einhundertundvierzig Fuß langen Halle in „dem Tempel der Grazien“ Canova's berühmte Gruppe der drei Schönheitsgöttinnen gleich einem antiken

Kulturbild aufgestellt ist, umschließt gegenüber der „Tempel der Freundschaft“ außer einigen Familienporträts die Büsten der hervorragendsten Politiker der Whigpartei, welche sich hier versammelt haben, gewissermaßen um dem Haupte der Familie Russell zu huldigen. Zimmer und immer wieder drängt sich der Vergleich auf mit dem anregendsten und poetischsten Raume, der Kunstwerke aller Zeiten und zugleich die historischen Monumente der eigenen Stadt beherbergt, mit dem wunderbaren Campo Santo in Pisa.

Mit der Schöpfung des Herzogs von Bedford ließ sich in keiner Weise vergleichen, was der Herzog von Buckingham für seinen berühmten Landsitz Stowe von Antiken sammelte. Als Curiosum mag erwähnt sein, daß ein Sarkophag es sich gefallen lassen mußte, dem Lieblingshunde des Herzogs zum Sarge zu dienen. Auch das Schicksal beider Sammlungen war sehr verschieden. Die Antiken von Woburn Abbey nehmen noch heute ihren Ehrenplatz neben den Sammlungen des vorigen Jahrhunderts ein. Diejenigen zu Stowe blickten auf glänzende Tage, namentlich unter dem verschwenderischen Sohne des Sammlers. Es war in den vierziger Jahren, daß die jugendliche Königin mit ihrem Hofe den Herzog mit einem Besuche beehrte und die märchenhaften Schätze des Hauses bewunderte. Ein Fest folgte dem andern, die alten Statuen konnten sich in das schwelgerische kaiserliche Rom zurückversetzt denken. Man wußte nicht, daß hinter den Stühlen der Gäste als Diener die Abgesandten der Gläubiger des Wirths standen, und daß ein großer Theil der viel bewunderten, längst verpfändeten Habe kaum später als die hohen Gäste des Schloß verließ. Ein furchtbarer Bankrott folgte. Im Herbst 1818 ward der ganze bewegliche Inhalt von Stowe öffentlich versteigert. Die Antiken wurden in alle Winde zerstreut und gelangten meistens in den Besitz kleinerer Sammler.

Das ist eben das Schicksal gar vieler Sammlungen geworden, seitdem die Hochfluth des klassischen Dilettantismus sich verlaufen hat. Alles hat seine Zeit. Das Antikensammeln von Seiten Privater hat sie gehabt. Sie ist vorüber, andere Leidenschaften sind an die Stelle getreten. Auf dem Gebiete der Kunst hat sich die Liebhaberei weit über die griechischen Länder hinaus weiter nach Osten gewandt. Japan und China stehen bei den heutigen englischen Sammlern im Vordergrund der Interessen; es konnte sogar der ungeheuerliche Gedanke entstehen, eine der großartigsten Schloßhallen des Landes mit Tellern und Krügen aus den Fabriken jener schlüpfrigen Popsträger des Ostens zu dekoriren. Von den Sammlungen antiker Bildwerke, die weit über das Land zerstreut sind, weiß heutzutage fast Niemand mehr etwas zu sagen. Nur von wenigen sind die Namen von früherer Zeit her den Gebildeten geklärt, keineswegs immer von den besten; die meisten sind völlig unbekannt, verschollen, man möchte sagen, lebendig begraben. Ja es ist vorgekommen, daß werthvolle Sammlungen spurlos verschwunden sind. Im zweiten Decennium unseres Jahrhunderts bildete Lord Guilford, auch ein Dilettante, eine hübsche Sammlung griechischer Marmorwerke. Im Jahre 1827 ist er gestorben. Die Angehörigen räumten die Wohnung und nahmen die Antiken mit. Wohin? das weiß kein Mensch. Eines der verschollenen Stücke ist später an der schottischen Grenze, in Englands nördlichster Antikensammlung, wieder ausgetauscht; Niemand weiß dort zu sagen, woher es kam. Das allerwerthvollste Stück aber, eine Skulptur von hoher kunstgeschichtlicher Bedeutung und von großem mythologischen Interesse, der sog. korinthische Tempelbrunnen — er schwand, untrüchlich hinweg von hinnen gerafft, weder gesehn noch gehört, und ließ nur Schmerz und Betrübnis und in der Seele zurück!

Wo dergleichen vorkommen kann, da wird es Zeit, daß das Sammeln Privater aufhöre und die öffentlichen Museen ihre Anziehungskraft bewähren. Die Dilettanti haben längst auf diese Seite ihrer Thätigkeit verzichtet. Selten hat sich in unserem Jahrhundert eine Antikenammlung in England auf die zweite, noch viel seltener auf die dritte Generation vererbt. Aber nicht selten ist der Fall, daß der Sammler selbst, um den Gegenstand seiner Liebe und seiner Mühe vor Zerstreuung zu bewahren, seine Schätze dem Britischen Museum vermacht. Das ist der einzige richtige Weg: wo der private Dilettantismus zu Ende ist, da tritt der Staat, das öffentliche Interesse an die Stelle.

(Schluß folgt.)

## Luini's Passion in S. Maria degli Angeli zu Lugano.



Nach der Kreuzigung von Luini.

Di Bernardino Lovino.  
 Quel grande amor cho voi portate à  
 Parte.

Il qual da la natura solo (?) avete;  
 Fa che mostrate ciò che voi volete,  
 Con gratia tal che à pochi il ciel  
 compariò.

Si bella dunque e sì pregiata parte  
 Meglio ch'altro pittor voi esprimete  
 Na le sacro figure, che pingote  
 Con gesto tal ch'ognun le loda in carte.  
 In lor miransi i lumi sì lucenti,  
 Et posti con tanta arte à i bei dintorni;  
 Che più mirar non può l'occhio mortale.  
 Con li morti divini consueinti  
 A le faccie celesti, e tanto adorni  
 Cho fra i pitttor non è chi à voi sia  
 uguale.

(Lomazzo, Rime, S. 106.)

Neben dem Hotel du Parc, einem früheren Franziskanerkloster, liegt die kleine Kirche S. Maria degli Angeli. Von außen unauffällig, ladet sie nicht eben zum Besuche ein und so kommt es,

daß mancher Fremde das schöne Lugano wieder verläßt, ohne das Innere der Kirche auch nur eines Blickes gewürdigt zu haben. Ihr Bau fällt in das Ende des fünfzehnten und den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts und zeigt trotz gotischer Formen noch das romanische System der Bedachung; die malerische Ausstattung aber, von romanischen wie gotischen Reminiscenzen gleich frei, ist dem Geiste des Cinquecento zu verdanken. Auf dem 11,50 M. breiten Lettner, der von drei rundbogigen Kreuzgewölben getragen, die vordere Kirche vom Rönchschor trennt, hat nämlich Bernardino Luini eines seiner umfangreichsten und großartigsten Werke, die Passion

1) Francini, Der Canton Tessin, historisch, geographisch, katholisch geschildert, Bern 1835, S. 307.

2) Zahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, S. 548.

Zeitschrift für die bildende Kunst. XLV.

Christi, gemalt und damit Zeugniß abgelegt von der Leistungsfähigkeit der Mailändischen Malerschule zur Zeit ihrer Blüte.

Bafari scheint auf seinen kunsthistorischen Excursionen nie nach Lugano gekommen zu sein, er erwähnt die Passion Luini's mit keinem Wort. Anders Lomazzo, der als Mailänder mit Vorliebe den Werken seiner Landsleute nachging und sich in seinen Traktaten, zur eigenen Ehre und zur Ehre des engeren Vaterlandes, vorzugsweise auf sie zu berufen pflegte. Derselbe sagt von Luini<sup>1)</sup>, daß er ein „*pittoro eccellentissimo*“ gewesen sei, „*come si può vedere per le diverse capolle, ed opere che egli ha fatto in Milano, o fuori; o massimò a Lugano in un Centurione, ed un Christo in Croce.*“ Dies ist wohl die einzige Notiz, die sich in Schriften von Zeitgenossen über die Fresken in Lugano findet, und als solche hat sie ungeachtet der Dürftigkeit ihrer Fassung Werth; denn kein archaisches Material wird aller Wahrscheinlichkeit nach je Aufschluß darüber geben, wie lange und unter welchen Bedingungen der Meister an seinem Riesenswerte arbeitete, da die Klosterarchive zerstört sind.

Während Luini in S. Maurizio zu Mailand eine architektonisch reich gegliederte Querwand auszumalen hatte, war ihm in Lugano eine Wand geboten, die ohne jegliche Profilierung in einer Fläche ununterbrochen fortläuft. Die Aufgabe, im architektonischen Raum zu komponiren, hat Luini, wie früher in dieser Zeitschrift (XIII, 41 ff.) gezeigt wurde, meisterhaft gelöst; fand er nun, wo er mit den entgegengesetzten Faktoren zu rechnen hatte, eine ebenso glückliche Lösung? Es ist nun allerdings nicht zu läugnen, daß ein Gesamteindruck der Komposition unmöglich ist. Um ihr allseitig gerecht zu werden, muß das Auge seine Zusucht zur Analyse nehmen, es muß vom Detail ausgehen und kann erst nachher die Synthese des Bildes verstehen. Auf kein Werk des Meisters paßt daher Mongeri's Wort: „*la sua pittura è parola figurata*“ besser, als auf dieses. Nur wer sich dazu bequemt, die einzelnen Epochen wie in einem Buche von links nach rechts<sup>2)</sup> durchzugehen, wird nachhaltigen Genuß haben. Luini will hier in der That gelesen und nicht oberflächlich betrachtet werden. Es ist nun allerdings nicht zu läugnen, daß das Bild durch dieses Nebeneinander der Scenen etwas unruhig wirkt, andererseits muß aber auch betont werden, daß gerade dadurch das dramatisch Bewegte der Handlung vortrefflich zum Ausdruck kommt. Luini theilt sich die Wand durch eine bald mehr bald weniger scharf hervortretende Horizontale in zwei, wenn man die Treteckkrönung wegbenkt, ungefähr gleiche Theile ein. Den Vordergrund bildet die Darstellung des Opfers am Kreuz, während die vielen in den Hintergrund zusammengedrängten Epochen gewissermaßen die einzelnen Akte des Drama's sind. Diejenigen links vergegenwärtigen dem Beschauer die wichtigsten Momente aus der Leidensgeschichte Christi und drängen mit Gewalt zur Katastrophe hin, diejenigen rechts dagegen führen uns die Folgen derselben vor; auf der einen Seite offenbart sich also die menschliche Natur Christi und auf der anderen die göttliche, zwischen beiden erhebt sich als Vermittler und Grenzscheide das Kreuz. Dasselbe befindet sich genau in der Mitte der Komposition, aber nicht in der gleichen Front mit den beiden Kreuzen, an denen die Sünder hängen; letztere treten bedeutend zurück. Luini beschränkt sich jedoch keineswegs auf solche rein äußerliche Merkmale, die eigentliche Charakteristik pflegt er immer und so auch hier in die Figuren selbst zu legen. Die Aufgabe war in diesem Falle die, den Tod des Gerechten gegenüber dem der Sünder zu charakterisiren;

1) Traktate, Ausg. von 1555, S. 228.

2) Rechts und links sind immer vom Beschauer aus zu nehmen.

die Mittel, durch welche er dieselbe löst, sind die allereinfachsten und deshalb auch die wirkungsvollsten. Er sucht das psychische Leben durch die Betonung des pathologisch-anatomischen zur äußeren Erscheinung zu bringen. Während der Körper Christi ruhig ausgebreitet am Kreuze hängt, als Zeuge, daß hier die physischen Schmerzen durch die reine Seelengröße des Menschen überwunden wurden, heben sich die Körper der Verdreher in bewegten Linien von den Kreuzen ab. An ihnen gewahren wir jenes spasmatische Zucken, welches einen schweren Todeskampf bedeutet; besonders ist das Muskelspiel am Körper des verstockten Sünders recht ein gewaltthames. Während blickt er um sich, und aus seinem wild aufgerissenen Auge spricht ein Troß, der Himmel und Hölle gilt. Der Teufel, welcher ihn holt, steht auf dem Horizontalbalken des Kreuzes, ein schwarzes Ungeheuer mit Schuppen, Drachensflügeln, Schwanz und Hörnern. Er tritt dem Sünder erdarmungslos auf den Kopf und packt die Seele, die Luini hier als menschlichen Körper darstellt, anfanst an. Sie mag noch so sehr widerstreben, unwidererrlich ist sie dem Satan verfallen, schon öffnet sich die Hölle, sie zu verschlingen. Dem anderen Sünder ist von Christo das Paradies verhessen, in dieser tröstlichen Aussicht hat er beruhigt und ergeben sein Haupt geneigt. Ein Engel ist herniedergestiegen und kniet auf dem Querbalken des Kreuzes, er hält in beiden Armen die ebenfalls in körperlicher Form dargestellte Seele des Auferstandenen, der andächtig die Hände faltet und die Miße indränktig gen Himmel erhebt. Die Art und Weise, wie Luini hier die Seele des Getreteten vom Engel in den Himmel heben und die des Verdammten vom Teufel in die Hölle schleudern läßt, ist ungemein dramatisch und wirkt um so mehr noch durch den Gegensatz. Man nenne diese Darstellung immerhin naiv, aber finde sie nur nicht lächerlich! In der Zeit, wo Luini lebte, war es dem Temperament der italienischen Künstler dringendes Bedürfnis, Alles, was sie darstellten, in eine möglichst concrete und nicht mißzuverstehende Form zu bannen; nur wenn sie eine solche fanden, wagten sie sich an Abstraktionen.

Das Kreuz Christi wird streng symmetrisch von einem Kranze anmuthiger Engel eingefaßt. In unterm, in der Höhe der Kniee des Erlösers, tauchen Engelputzen aus Wolken hervor, in den ausgedreiteten Armen und dem nach oben gerichteten Blick liegt kindliches Staunen. Ueber ihnen schweben in horizontaler Linie zwei weibliche, im Profil gesehene Engel, aus deren Bügen aufrichtige Trauer spricht; indränktig falten sie die Hände und beten an. Nun folgen zu beiden Seiten des Kreuzes je zwei reizende Engellköpfe, die wie fragend den Blick auf Christus richten, dann zwei Engel in reiferen Jahren, welche sich auf den Querbalken des Kreuzes stützen und wehmüthig hinablicken zum theuren Haupt des Getreuzigten. Neben ihnen zwei andere Engellköpfe, und über der Inschrift Y. N. R. J. noch ein dritter. Jetzt kommen als Bekrönung der Glorie zwei aus den Wolken herabstehende Engel und über ihnen einer, welcher aus Wolken kniet und segnend die Arme ausbreitet. Schließlich ein besügelter und als Atroterion gedachter Engellkopf. Macht diese Engelglorie auch etwas den Eindruck des Lädenbüßers, so erscheint sie doch so geschickt in den Raum hineinlumpontirt, daß sie nicht gerade stört. Bemerkenswerth ist der Umstand, daß da, wo sie das Haupt des Erlösers umgibt, das Blau des Himmels durchblickt, während der übrige Himmel mit schmutziggroßen Wolken bedeckt ist.

Am Fuße des Kreuzes wird die liebende Gemeinde der Jünger den wilden Henkersknechten gegenübergestellt. Wir sehen dieselben, wie sie sich zu Tritt um die Gewänder der Getreuzigten reihen. Auf der Erde auf einem Schilde liegen die Würfel, mit denen sie oben um die Hölle des Erlösers gespielt worden ist; bellend nimmt ein Hund an der

Scene Theil. Den Ausdruck dieser Hentersnechte hat der Meister wohl absichtlich bis in's Hoch-Häßliche gesteigert, um den Gegensatz zu den Gläubigen um so wirkungsvoller hervortreten zu lassen. Auf der einen Seite herrscht grober Materialismus und auf der anderen ideale Hergensbildung. Maria, die Mutter Gottes, ist in Ohnmacht gefallen, drei Frauen, unter ihnen besonders diejenige rechts, von Lionardester Herrlichkeit, machen sich um sie zu schaffen. Neben dieser Gruppe kniet, von hinten gesehen und in ein blaues Gewand gehüllt, Maria Magdalena; ihr rother Ueberwurf ist zur Erde gefallen, und ihr üppig langes Haar walt in Schlangenlinien fast bis auf dieselbe herab. Sie streckt mit Pathos die Arme aus und blickt sehnsüchtig zum Erlöser hinauf. Diese herrliche Gestalt allein würde hinreichen, den Ruhm Luini's zu verkünden; sie ist, was die Zeichnung wie die Stimmung der Farben betrifft, gleich meisterhaft und liefert den Beweis, daß man ein Recht hat zu sagen, Luini habe seinen Pinsel in Gold getaucht. Das Venbant zur Magdalena bildet Johannes, der dem Heiland sein Gebälde ablegt.<sup>1)</sup> Er trägt ein blaues Gewand, welches von einem Gürtel zugeschnürt wird, einen rothen Ueberwurf und langes blondes Haar. Die Rechte hat er auf die Brust gelegt und die Linke von sich gestreckt. Seine Züge sind weich und grenzen an's Weibliche, sein Kopf ist wie derjenige Magdalena's im Profil gesehen und zum Kreuz gewandt. Vor dem Kreuz ein Stillleben von Todtengeldern und Schädeln, seitwärts links sitzt ein Jüngling im blauen Hemd; er ist von vorne gesehen, hat um den Kopf einen Kranz gebunden und welft mit dem Zeigefinger nach oben, eine räthselhafte Figur, auf die wir noch zurückkommen werden. Zwischen dem Kreuz und Johannes steht ein Hentersnecht in weißem Hemde und gelbem Ueberwurf; letzteren hält auf der Brust eine Akrasse zusammen; in der einen Hand hat er das Rohr mit dem Schwamm und in der anderen das Gefäß, welches Essig enthält, mit Galle vermischt. Der Vordergrund wird rechts von Kriegsmännern abgeschlossen, die sich theils von hinten und theils im Profil präsentieren, links aber von einer einheitlich gedachten Gruppe. Wir sehen da eine Frau in farbenreicher Gewandung und mit weißer Kopfbedeckung. Auf dem linken Arm trägt sie einen Uuden, der sich geängstigt mit beiden Händen an die Mutter klammert (s. den Holzschnitt), und ihre Rechte ruht auf der Schulter eines älteren Knaben, welcher müde zu sein scheint und gerne ebenfalls von der Mutter getragen wäre. Hinter ihnen zwei Frauen mit gefalteten Händen, in deren Blicken sich Entsetzen und Trauer ausdrückt. Krieger,<sup>2)</sup> welche an den Kreuzen Wache halten, die lästernden Hohenprieister, die Schriftgelehrten und die Aeltesten des Volkes schließen unterhalb der Horizontale das Hauptbild ab. Sie sind zu Fuß, zu Pferde und auf Raulthieren, zwischen ihnen drängt sich überall neugieriges Volk hervor. Es ist wohl der Mühe werth, auch diese einzelnen Gruppen im Detail genau durchzunehmen, denn es kommen auch hier herrliche Figuren vor, und, was wichtig ist, Anklänge an Lionardo. So geht die Lieblingshand-

1) Buchardt's *Electone*, 2. Aufl., S. 528. S. den nebenstehenden Holzschnitt.

2) Es ist bemerkenswerth, daß der Krieger links vom Kreuze des Erlösers einen Schild hat, auf dem ein Skorpion dargestellt ist, und daß der Skorpion auf demselben Wulde noch ein zweites Mal vorkommt, nämlich auf einer Fahne, welche links in die Tempelhalle hineinhängt. Der Skorpion hat symbolische Bedeutung, im heidnischen Alterthum sowohl als auch in der Sibel Sprache des alten und neuen Testaments. Die Nachweisung im letzteren verdanke ich Xoriz Schmalz aus Bremen. Derselbe schreibt: „Im alten Testament, im Buche Jeremie, II, 6, werden die leibensgefährlichen Feinde des Propheten und der göttlichen Lehre Skorpione genannt. In gleicher Bedeutung hat Jesus dieses Simmbild gebraucht, in einer bei Lucas aufbewahrten Rede, Luc. X, 19°. Beiläufig sei hier darauf hingewiesen, daß sich der Skorpion ebenfalls auf einem Passionsbilde Gaudentio Ferrari's in Barallo findet.“

bewegung Luini's, das nach aufwärts Weisen mit dem Zeigefinger der Rechten, entschieden auf Lionardo zurück. Der große Lehrmeister der Mailänder Schule hat dies Motiv zu seinem berühmten Johannesbilde verwertet, welches sich heute im Louvre befindet.<sup>1)</sup>

Wir wenden uns jetzt zu den Darstellungen im Hintergrunde. Links in einer Tempelvorhalle im Stile römischer Renaissance, die den Beweis liefert, daß Luini die architektonischen Formen durchaus geläufig waren, findet die Geißelung und Dornenkrönung statt.



Gruppe aus der Kreuzigung von Luini.

Wir gewahren den Heiland auf einem Sessel, zu dem drei Stufen führen; die Arme sind ihm zusammengebunden, und in der Rechten hält er ein hölzernes Scepter. Ein Kriegsknecht des Landpflegers, eine wahre Barbarengestalt, ist soeben die Stufen hinangestiegen und hat ihm die Dornenkrone auf's Haupt gesetzt, auf den Stufen liegen Stride umher. Krieger, mit Hellebarden und Lanzen versehen, schlagen mühevoll auf Christus los oder stehen ihm drohend gegenüber. Vor der Halle hält ein junger Herold Wache, in der Rechten eine Lanze und die Linke auf die Hüfte stützend, eine stolze prächtige Profilfigur,

1) Louvre-Katalog von 1878, Nr. 458.



hinter ihm ein Mann mit rohem Gesichtsausdruck, der in beiden Händen Weiseln herbeschleppt. Darüber das Gebet im Garten von Gethsemane. Vorne die drei eingeschlafenen Jünger Petrus, Jacobus und Johannes, hinten Christus im Profil gesehen. Er kniet, streckt mit Pathos die Arme aus und empfängt von dem Engel vor ihm den Leidenskelch. — Es folgt nun die Kreuztragung, für sich genommen schon eine meisterhafte Komposition. Voran dem Zug führt ein Henkersknecht die beiden Sünden, welche mit dem Heiland zu gleicher Zeit gekreuzigt werden sollen. Sie sind nackt und haben nur um die Lenden einen Schurz gebunden, die Arme hat man ihnen rücklings gefesselt. Vor ihnen geht der Henker, in der einen Hand einen Korb mit Nägeln und in der anderen den Hammer, hinter dieser Gruppe Christus, wie er unter der Last des Kreuzes keuchend zusammenbricht. Ein barbarischer Gefelle sucht ihn am Strick, der dem Erlöser um den Hals geht, mit Gewalt weiter zu schleppen, ein anderer stößt ihn mit einem Stock in die Seite. Aber auch Mitleidige giebt es unter den harten Urtheilsvollstreckern; wir sehen Männer, die demütht sind, ihn das Kreuz tragen zu helfen oder es doch wenigstens wieder aufzurichten, darunter Simon von Cyrene. Dem Zuge folgen klagende Weiber, die zur Gemeinde gehören, unter ihnen Maria. Hinten — und dies ist wichtig — eine Kirche mit Kuppeldau im Stile Bramante's, wenn nicht Alles trägt, S. Maria delle Grazie mit dem Campanile. Es geht daraus wohl hervor, daß Luini die Stätte, in welcher sich das Meisterwerk seines großen Lehrers, des göttlichen Leonardo, befindet, ganz besonders lieb hatte, vielleicht auch, daß er im Gefühl des Heimweh's das Bedürfnis empfand, dieselbe seinem Auge zu vergegenwärtigen. — Es kommt nun die Grablegung. Im Hintergrunde die Felsengruft des Joseph von Arimathea. Der Leichnam Christi liegt auf dem Schooße Maria's, die mit betrübtem Blick und nagendem Kummer auf den Sohn herabschaut; die edelschönen Züge seines Gesichts sehen wir im Profil. Johannes greift dem Heiland unter die Arme, und Magdalena bückt sich knieend über ihn und läßt ihre Blide in's Leere schweifen. Eine wunderbare Figur von undeschreiblicher Tiefe und Verebhsamkeit! Hinter dieser Gruppe die klagenden Weiber, das eine streckt theatralisch beide Arme aus und das andere ergreift die Hand Christi und bedeckt sie mit leidenschaftlichen Küffen. Links ist ein Mann bei einer Urne beschäftigt und rechts steht Joseph von Arimathea mit dem Leichentuch des Erlösers. — Die letzte Komposition hat der Maler in eine derjenigen links ganz analoge Tempelvorhalle verlegt; in derselben findet die Begegnung Christi mit dem ungläubigen Thomas statt. Im Vordergrunde der Erlöser. Er ist von vorne gesehen und hat einen bläulichen Ueberwurf an, der ihm den Unterkörper und die eine Schulter bedeckt; die rechte Seite des Oberkörpers ist frei gelassen, so daß man die Brustwunde bemerkt. Er streckt die eine Hand aus und ergreift mit der anderen Thomas am Arm, der vor ihm kniet, die Linke befeuernnd auf seine Brust legend und mit der Rechten das Wundmal des Erlösers berührend. Im Hintergrund Jünger und Frauen, darunter wunderschöne Gestalten. Aus der Tempelhalle blicken wir wie auf der anderen Seite in's Freie und sehen auf einem Berge die Himmelfahrt Christi dargestellt. Der Heiland schwebt, von Engeln umgeben, auf Wolken und segnet zum Abschied die auf der Erde knieenden Jünger, welche in Staunen und Andeutung verfunken sind.

(Schluß folgt.)





CANA, MIT SCHIFFEN EEE MONTE-ROSI

1. Original im Städtischen Institut in Paderborn

## Die Eröffnung des neuen Städelschen Kunstinstitutes zu Frankfurt am Main.

Mit Illustrationen.



Am 13. November 1878 ist das seit längerer Zeit wegen Umzugs geschlossen gewesene Städelsche Institut in seinen neuen Räumen wieder eröffnet worden. Wollte man den Weg, welchen die Anstalt zweimal seit ihrer Gründung aus dem Herzen der Stadt nach einem in der Peripherie gelegenen Gebäude, beim ersten Male in eine der an die Stelle der früheren Umwallung getretenen Straßen, jetzt aber auf die südliche Seite des Rains, an das südliche Ende der Stadt gemacht hat, als den Maßstab der Sympathie betrachten, mit welcher die Bürgerschaft der ihr gewidmeten Stiftung entgegenkommt, so müßte es in Frankfurt schlimm um die Sache der Kunst. Das Bedauern über diese Entführung der werthvollen Sammlung ist vielmehr ein allgemeines. Ist es doch dem Kunstfreunde geradezu unmöglich gemacht, sich ihrer Schätze zu erfreuen, wenn er nicht mehrere Stunden zur Verfügung hat, und soviel bleibt in unserem ruhelosen Treiben nur leider allzu selten für die Kunst übrig. War traurig aber wäre es, wenn für diese der Bürgerschaft auferlegte Entfugung kein Ersatz geboten wäre. Dieß ist jedoch nun glücklicherweise der Fall. Das von dem Architekten Oscar Sommer errichtete Gebäude, das der beistehende Holzschnitt veranschaulicht, macht in seinen harmonischen Verhältnissen einen stattlichen Eindruck. Es besteht aus einem kuppelgetriebenen Mittelbau mit zwei Flügeln, welche in Eckavillens enden. Leider ist es nicht nach dem ursprünglichen Entwurf zur Ausführung gekommen; die finanziellen Verhältnisse machten eine Beschränkung notwendig, welche vorzugeweise dem Vestibül und der Treppe Schaden gebracht hat. Deneß ist daher, diese ist in ihrer unteren Hälfte von einschnürender Enge, die freilich, sobald die Treppe bei dem Abfah in zwei Arme übergeht, sich verliert, so daß der stilliche Charakter des säulengetragenen, reich in mannichfaltigen Marmorarten ausgeführten oberen Umgangs schon zum Anodrud kommt. Man tritt hier zunächst in ein dem Vestibül entsprechendes Rondell, in welchem, dem Eintritt gegenüber, die Büste des Stifters Städels Platz gefunden hat und das außerdem verläufig mit Abgüssen berühmter Marmorwerke (Originale besitzt die Sammlung nicht) geschmückt ist. Nach links und rechts öffnet sich je ein großer Saal, an welchen sich auf jeder Seite noch ein kleinerer anschließt. Diese Hauptsäle haben Oberlicht, während die sich an den beiden Langseiten anschließenden Nebenräume ihr Licht von der Seite erhalten. Der eine derselben, und zwar der nach Norden gelegene, ist in eine Reihe kleiner Kabinette getheilt, die in ganz vortrefflicher Weise die kleineren Bilder zur Geltung kommen lassen. Die südlichen Künlichkeiten werden theils zur Aufhängung von Kartons, die früher wegen Mangels von Platz überhaupt nicht hatten gesehen werden können, theils zur wechselnden Ausstellung von Kupferstichen verwendet. Die Gemälde selbst sind von dem Inspektor, Herrn O. Maß, in musterhafter Weise placirt worden. Nicht nur ist die bei einer auch wissenschaftlichen Zwecken dienenden Sammlung noth-

wendige historische Anordnung möglichst berücksichtigt, — es ist auch das viel Schwerere erzielt, innerhalb dieses Rahmens die einzelnen Bilder so zu hängen, daß eines das andere möglichst wenig schädigt. Dieß ganz zu erreichen, verbietet freilich die Grundbeziehung einer Galerie, die eben in dem Zusammenhängen der Bilder besteht, und in welcher ein Bild wie den Eindruck macht, den es für sich und ohne nachtheiliche Beeinträchtigung hervorbringen würde. Denn auch die manchmal eintretende Steigerung eines guten Eindrucks auf Kosten eines Nachbarn scheint uns der gerechten Würdigung Eintrag zu thun. Wäre es daher nicht vielleicht rathsam, einen besondern Raum zu benutzen, um abwechselnd einzelne Bilder dort aufzustellen, sie so aller Gesellschaft zu entziehen und ihr eigentliches Selbst zur Geltung zu bringen? Es wäre dieß, da von den ganz großen Bildern selbstverständlich der Schwierigkeit wegen abzusehen wäre, eine leicht ausführbare Maßregel, welche zugleich das Interesse an der Sammlung fördern und den Reiz, sie zu besuchen, anstacheln würde. Und eine besondere Anstachelung kann unter den vorliegenden Verhältnissen durchaus nichts schaden. Ein weiterer Schritt in dieser Richtung wäre eine besondere Ausstellung aller Bilder desselben Meisters. Wenn damit eine gleichzeitige Anstellung von Handzeichnungen dieses Künstlers, von Kupferstichen und Photographien nach seinen Werken verbunden würde, so ließe sich ein schöner Ueberblick über seine Thätigkeit gewinnen. Das dadurch erregte historische Interesse und der Hinweis über die eigene Sammlung hinaus wären Vortheile, die nicht gering zu schätzen sind und die den allseitig reger werdenden Bemühungen nach einem Verständniß der Kunstentwicklung nur zu Gute kommen können.

Wendet man sich links, so fällt durch die geöffneten Thüren hindurch der Blick auf den an der westlichen Schlusswand des zweiten, kleineren Saales hängenden Murretto, der durch die Umrahmung der Thüre grade vollständig und von aller Nachbarschaft abgeschlossen zu sehen ist. Erst jetzt, in dem größeren Raume, tritt die ganze Herrlichkeit dieses köstlichen Bildes, die plastische Fülle seiner Gestalten ebenso wie sein strahlendes Colorit hervor; für solche Bilder, für welche das alte Haus nicht den genügenden Raum der Betrachtung bot, ist allerdings das neue Gebäude eine wesentliche Verbesserung.

Befolgt man diese Richtung weiter, so gelangt man zuerst in den westlichen großen Saal, in welchem die reiche Sammlung unserer trefflichen Niederländer ihren Platz gefunden hat, während der daran stoßende kleinere Saal, die Italiener und Spanier aufgenommen hat. Die Räume nach Norden zeigen zunächst die altniederländische und deutsche Schule, an welche sich dann längs der Nordseite des Gebäudes die Kabinette mit den kleineren Bildern anschließen, von welchen wir die der Niederländer sowie der Frankfurter Maler besonders hervorheben wollen. Eine Perle der niederländischen Abtheilung liegt den Lesern in der diesem Aufsatze beigegebenen Radirung J. Eissenhardt's nach A. v. d. Meer's Montfaine-Landschaft vor.

Rechts vom Aufgange befinden sich die Bilder der deutschen Maler unseres Jahrhunderts, unter ihnen der altbekannte Haß Pessing's. In dem daran stoßenden kleineren Saale nimmt die ganze östliche Wand das große Zeit'sche Treckschiff ein, jetzt auf Leinwand übertragen und von einem neuen geschmackvollen Rahmen umfaßt. Es ist allerdings nicht zu leugnen, daß der seine Len der Harben nicht mehr in seiner ursprünglichen Schönheit besitzt, daß namentlich eine Verunklung in den Gesichtern eingetreten ist, welche sehr zu beklagen ist. Nichtsdestoweniger ist es in hohem Grade erstens, das schöne Bild, eines der bedeutendsten Denkmale aus der Zeit der neuwachsenden deutschen Kunst, geborgen und der Sammlung erhalten zu sehen. Von einer „Ruine“ ist es immerhin noch recht weit entfernt, und es giebt viele Bilder, welche in weit schlechterem Anstand eine Zierde und ein Stolz ihrer Sammlung sind. Nachdem einmal die Entscheidung für den Neubau gefallen und damit nur die Alternative gegeben war, entweder das Bild mit dem alten Hause in fremde Hände übergehen zu lassen oder es durch Uebersetzung auf Leinwand der Sammlung möglichst zu erhalten, so ist es nicht zweifelhaft, daß dieser letztere Ausweg als der bessere anzusehen ist; der ungewissehafte Schaden, welchen das Bild erfahren hat, ist immer noch der geringere Verlust.

In diesem oberen Stocke zeigt sich unsere Sammlung von ihrer Glanzseite, weshalb sie



Das Raffles Hotel in Singapur.

hier meist schlechtweg „Bildergalerie“ genannt wird. Indeß schließt dieser Name eine Unge-  
rechtigkeit in sich, da das sorgfältig gepflegte, sehr reichhaltige Kupferlichtkabinett in seiner neuen  
Ordnung und Aufstellung in Verbindung mit trefflich eingerichteten Beschauungsräumen alle  
Beachtung verdient. Es befindet sich im Erdgeschos im östlichen Flügel. Ihm gegenüber, in  
der westlichen Hälfte, birgt sich der schwächste Theil der ganzen Sammlung: die Plastik. Mit  
Ausnahme einer Madonna von Niccolò Schiavone und eines Altarwerks von Andreotti ist  
sie nur durch Nachbildungen vertreten. Diese selbst aber sind weder zahlreich noch bieten sie  
einen Ueberblick über die geschichtliche Entwicklung der Skulptur. Ein kleiner Schritt in dieser  
Richtung ist dadurch gethan, daß jetzt die Parthenonskulpturen (das Schöne freilich, die Gruppe  
der Thronschwester, fehlt) in einem Raum vereinigt sind, ebenso die Werke der italienischen  
Renaissance und die der deutschen Meister jener Zeit, d. h. das Wenige, was von diesen Meistern  
vorhanden ist. Im großen Saal vereinigt sich aber gar Vieles, und von einer historischen  
Uebersicht ist keine Rede. Und wie vieles fehlt! Wen ägyptischen, assyrischen Werken keine  
Spur, von archaischen und archaisirten griechischen Werken nichts! Und wie viele Richtungen  
der klassischen Zeit sind gar nicht vertreten! So ist, um an ein äußerliches Merkmal  
anzuknüpfen, nur eine männliche, aber nicht eine einzige weibliche Gewandstatue da. Gerade  
auf diesem Gebiete wäre es höchst wünschenswerth, wenn der Abschnitt im Leben des Städtel-  
schen Instituts der glückliche Anfang einer erhöhten Fürsorge wäre, die ihre Rückwirkung  
auch auf die Kunstschule ausüben dürfte. Außer den technischen Fächern wird dort Mathe-  
matik gelehrt, sonst aber nicht ein einziges wissenschaftliches Fach, selbst nicht Kunstgeschichte,  
so daß dem Vermehrenden die Möglichkeit der Erlangung einer allgemeinen Bildung, ja selbst  
nur einer umfassenden, über den engen Rahmen der technischen Kenntniß in keinem speciellen  
Fach hinausgehenden kunstwissenschaftlichen Ausbildung abgeschnitten ist. Und ist ein bedeutender  
Künstler denkbar, ohne daß er ein gebildeter Mensch wäre, ohne daß er Kenntnisse besäße, die  
über sein Fach hinausgehen und für dieses doch so wichtig sind? Hier ist der Punkt, wo der  
Hebel eingesetzt werden muß, wenn unsere der Kunst sich widmende Jugend eine wirkliche  
allseitige Förderung erhalten soll.

Ein schlimmer Punkt bei der Aufstellung der plastischen Sammlung ist die Beleuchtung.  
Das Licht fällt in den Hauptsaal durch zwei Fensterreihen, eine nördliche und eine südliche. Es  
wird wohl nichts anderes übrig bleiben, als den hübschen Eindruck des großen Saales zu opfern  
und eine oder zwei Wände zu spannen, etwa durch leicht entfernbarc Vorhänge, damit der  
Hauptzweck des Saales, den plastischen Werken eine günstige Aufstellung zu geben, erreicht werde.

In diesem Saale fand die feierliche Eröffnung statt, zu welcher die Behörden, Vereine,  
Künstler und Kunstfreunde geladen waren. Es erfolgte darauf eine Wanderung durch die  
stättlichen Räume des neuen Hauses. Es war nicht zu verkennen, daß im Großen und Ganzen  
der Eindruck allseitig ein günstiger war; aber zu einer vollen Freude wollte es doch nicht  
kommen. Es schien vielmehr eine, ich möchte sagen, elegische Stimmung, ein Zug der Res-  
ignation durch die Versammlung zu gehen, und das wird wohl auch der Ausdruck für die  
herrschende Stimmung in Frankfurts Bürgerschaft sein: Jeder würde sich freuen, wenn die  
Sammlung noch am alten Plage wäre. Da sie es aber nicht mehr ist, so ist es doch er-  
freulich, daß sie eine würdige Stätte gefunden hat, in der ihre Bedeutung mehr zur Geltung  
kommt als im alten Hause, und das ist ein nicht gering anzuschlagender Trost. Nicht die un-  
bedeutendste Seite eines so wichtigen Ereignisses liegt aber in der Berechtigung, Hoffnungen  
daran zu knüpfen, und diesen wünschen wir zum Heile des Instituts und zur Förderung der  
Ziele, die es in's Leben rufen haben, von ganzem Herzen Erfüllung.

Seit Salentin.

## Kunſtliteratur.

Deutsche Renaissance. Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Decoration und Kunstgewerbe in Original-Aufnahmen. Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von August Ortwein, Direktor der Gewerbeschule in Graz. Bd. I—III. Leipzig, C. A. Seemann. 1871—75. 4.

Von diesem hochverdienstlichen Werke, welches seit acht Jahren in einzelnen Heften (à 10 Blatt) erscheint, sind jetzt bereits hundert Hefte vollendet und ausgegeben. Es ziemt sich also wohl, einen Rückblick auf das darin bisher Geleistete zu werfen.

Es galt, mit dieser Publikation ein bis vor Kurzem noch wenig gekanntes und vielfach mißachtetes großes Gebiet der deutschen Kunst, welches die Forschung, die sich bis dahin vorzugsweise mit dem Mittelalter beschäftigt, viel zu sehr vernachlässigt hatte, zu verdienter Anerkennung zu bringen. Sie sollte auf den hohen Werth der in Deutschland im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert geschaffenen Werke aufmerksam machen, zur würdigen Erhaltung derselben anregen, sollte dem Gelehrten ein bequemes Material für kunsthistorische Studien, dem Künstler, Fabrikanten und Handwerker geistvoll erdachte und meist vortrefflich ausgeführte Muster und Motive für Anfertigung neuer kunstgewerblicher Gegenstände liefern.

Im Hinblick auf diese vorzugsweise praktischen Zwecke wurde für die Publikation zur Vervielfältigung der Original-Aufnahmen die Technik des autographischen Abdrucks gewählt, welche in Betreff der Reinheit der Zeichnung und Eleganz der Darstellung freilich Manches zu wünschen übrig läßt, in anderen Beziehungen aber erhebliche Vortheile bietet. Gleichzeitig mit dem Erscheinen dieses Werkes publicirte W. Lübke sein grundlegendes Werk über die deutsche Renaissance als fünften Band von Kugler's Geschichte der Baukunst.

Beide, einander vortrefflich ergänzenden, Publikationen fanden in den weitesten Kreisen ein dankbares Publikum, wurden viel gekauft und viel benutzt und haben schon jetzt, nach wenigen Jahren, da die größere Publikation noch nicht ganz vollendet ist, 1) erfreuliche Früchte getragen. Was bei Beginn derselben erstrebt wurde, ist zum Theil erreicht.

Die deutsche Renaissance wird jetzt ihrem wahren Werthe nach entsprechend gewürdigt, für Zwecke der Kunst und Wissenschaft eifrig studirt und ist in der Kunst unserer Tage bereits zu neuem Leben erweckt.

Das ganze Werk ist in eine größere Anzahl selbständiger Abtheilungen zerlegt, deren jede die Denkmäler einer Stadt oder Landschaft enthält. Diese Abtheilungen werden von verschiedenen Autoren, unter der Gesamtreaktion Ortwein's, 2) bearbeitet. Die Natur eines solchen Sammelwerkes bringt es mit sich, daß die einzelnen Abtheilungen nach Inhalt und Darstellung von sehr verschiedenem Werth sind. Nicht an allen Orten hat die Kunst Meisterwerke ersten Ranges hervorgebracht. Von dem in alter Zeit Geschaffenen ist oft nur

1) Einer kürzlich erfolgten Ankündigung zufolge soll sie mit dem 120. Hefte vorläufig ihren Abschluß finden.

2) In Folge andauernder Erkrankung des ursprünglichen Herausgebers ist zeitweise Professor A. S. Heffers in Leipzig an dessen Stelle getreten.



noch ein kleiner Theil und nicht immer das Beste erhalten; und doch sind diese Werke für uns oft von großem Interesse. Zudem gehen die verschiedenen Autoren bei Auswahl der ihnen zur Verfügung stehenden Gegenstände nicht immer von gleichen Grundrissen aus; auch ist ihre Geschicklichkeit in der Darstellung, besonders in der nicht allgemein gebräuchlichen Technik der Autographie, bei Weitem nicht die gleiche.

Von solchen Abtheilungen sind bis jetzt 24, nämlich Nürnberg und Köln mit je 10, Münster mit 6, Dresden mit 5, Rothenburg und Baden mit je 4, Luzern, Münden, Heidelberg und Hameln mit je 3, die übrigen mit je 1 oder 2 Hefen vollendet oder vorläufig abgeschlossen, die anderen noch nicht vollendet. Von den letzteren sind 5 bis jetzt nur mit einem Hefte vertreten.

Die erste Abtheilung behandelt Nürnberg<sup>1)</sup> und ist von A. Ortwein selbst, zuletzt unter Mithilfe von D. Köhn, bearbeitet. Sie gehört ohne Zweifel zu den wichtigsten Abtheilungen des Werkes, wenn sie nicht geradezu die wichtigste ist, und sie erweist sich zugleich in künstlerischer Beziehung als am besten durchgeführte. Nürnberg ist eine derjenigen Städte, in welchen die Renaissance zuerst festen Fuß faßte, in welchen die ersten größeren Werke in dieser neuen Kunstweise „nach antiker Art“ ausgeführt wurden. Freilich haben die Nürnberger Künstler auch das Eigenthümliche, daß in ihnen die überlieferte gotische Kunst mit seltener Zähigkeit festgehalten wurde, so daß die Gotik daselbst eigentlich niemals aufgehört hat, lebendig zu sein. Gotische und Renaissance-Formen wurden bei denselben Gegenständen in ungezwungener Weise unmittelbar neben einander angewendet. Das findet seine Begründung darin, daß man bei dem am Ende des fünfzehnten und am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts auf allen Gebieten der Kunst regem Streben nach möglichstem Reichthum der Formen die aus Italien überkommenen Kunstformen einfach nur als willkommene Bereicherung und Erweiterung des bekannten Formenkreises der Dekoration aufnahm, die Renaissance-Architektur also keineswegs als einen neuen, auf anderer Konstruktionsweise beruhenden Stil erkannte. Sie wurde anfangs auch nur von den Malern — und die Maler machten damals die meisten Entwürfe zu kunstgewerblichen Gegenständen — ohne rechtes Verständnis, als neumeistisches Ornament auf gotischen Konstruktionsformen angewendet, von den Architekten aber, deren Kunst doch wesentlich auf der Konstruktion beruht, noch lange Zeit ignoriert. In der Architektur tritt die Renaissance selbständig wohl kaum vor dem Jahre 1550 auf.

Die künstlerische Darstellung der Abtheilung Nürnberg ist mit großer Sicherheit, durchaus korrekt und elegant ausgeführt, die Technik der Autographie ist hier mit wohl kaum noch zu übertreffender Vollendung gehandhabt. Einige Blätter der letzten Hefte, welche Ortwein aus Mangel an Zeit nicht selbst ausführen konnte, stehen hinter seinen eigenhändigen Arbeiten beträchtlich zurück.

Der Text ist nicht von gleichem Werthe wie die Tafeln; er hat den Zweck, die dargestellten Gegenstände in technisch-künstlerischer und historischer Beziehung zu erläutern, denselben ihre Stellung in der allgemeinen Kunstgeschichte anzuweisen. Das ist nicht immer erreicht.

In der Auswahl der dargestellten Gegenstände hat Ortwein kein bestimmtes System verfolgt, sondern hat sich dabei mehr oder weniger dem Zufall leiten lassen, hat die Gegenstände aufgenommen und publiziert, wie er sie gerade fand, oder der in Nürnberg sehr lebhaften Kunsthandlung sie seiner Kenntnis zuführte. Außerdem wünschte er in jedem Hefte eine möglichst große Mannigfaltigkeit zu erzielen. Hier scheint gebeten, das dort gelieferte Material in systematischer Form zu betrachten.

Dem Gebiete der reinen Architektur gehören zunächst mehrere Gebäude an, welche in allen ihren wesentlichen Theilen dargestellt sind, vor Allem der Rupprecht'sche Saalbau in der Hirschelgasse, ein Werk, welches wissenschaftlich durch das Datum seiner Entwürfe (1534), künstlerisch durch den wirklich kostbaren Adel seiner Verhältnisse und die Schönheit seiner

1) Auch in einer Separatausgabe erschienen.

zahlreichen Ornamente interessant und wertvoll ist. Er gehört zu den frühesten und zugleich allerbedeutendsten Werken der Deutschen Renaissance-Architektur. Nach den Resultaten meiner Untersuchungen ist es nicht unwahrscheinlich, daß der Bau ein, vielleicht nach der Skizze eines italienischen Architekten ausgeführt, Werk des Sebald Beck ist, eines hochbegabten, in allen Zweigen der Technik bewanderten Künstlers, von welchem Neudörfer sagt, daß er „ein guter Bildhauer, Steinmetz und Architekt“ gewesen, der „seine Kunst aus Velschland gebracht.“ Die Ornamente an den Thüren dieses Saalbaues haben die größte Ähnlichkeit mit denjenigen auf den von Sebald Beck gefertigten steinernen Pfeilern, welche von dem Messinggitter des Peter Bischer im großen Saale des Rathhauses noch übrig geblieben sind. — Daran schließt sich eine Darstellung des weniger architektonisch als materiell bedeutenden, bekannten Peterfenschen Hauses vom Jahre 1590 am Paniers-Platz, von welchem auch Grundrisse, eine perspektivische Ansicht des Hausflurs und mehrere Details (Thüreinschlüsse und Thürbeschläge) gegeben sind. Eine sehr ausführliche Darstellung hat dann mit Recht das Peller'sche Haus, ein Prachtbau ersten Ranges, erfahren. Diese Aufnahmen nehmen fast zwei Hefte (Nr. 15 und 21 der ganzen Folge) ein. Grundrisse, Querschnitte, die Fassade, Details von Bildhauer-, Zehreiner- und Schlosser-Arbeiten gestatten uns den Einblick in die verschiedenartigen, mit verschwenderischem Reichthum ausgeführten Arbeiten aller Art, welche stets mit der größten Solidität in den besten Materialien gearbeitet sind. Angeschlossen ist die Darstellung eines Prachtbattes, jetzt im Oermanischen Museum, ursprünglich aber doch wohl in das Peller'sche Haus gehörend. Welcher Künstler der Autor des Hauses ist, hat sich bis jetzt noch nicht ermitteln lassen. Erbaut wurde es im Jahre 1605 von Martin Peller († 1629), dem Schwiegersohn des reichen, in Nürnberg ansässigen venetianischen Kaufmanns Bartholomäus Viatto († 1624). Auf Taf. 22 ist sodann noch der Giebel eines Hauses in der Karlostraße dargestellt, welcher wesentlich einfacher als der des Peller'schen Hauses, aber nach demselben Prinzip komponirt ist. Mehr untergeordneten Wertes ist das eine Haus in der Tucherrstraße, dessen Darstellung jedoch sehr willkommen ist, weil es für die Nürnberger Bürgerhäuser charakteristisch ist und ähnliche Häuser noch in großer Zahl erhalten sind. Interessant an denselben sind besonders der Treppen-Thurm am Hofe und die ornamental reich ausgebildeten Arkaden von Holz, welche den Hof ganz oder theilweise umgeben und die Kommunikation mit den Räumen des Hinterhauses vermitteln. Der Hof, von sehr malerischer Gesamteinwirkung, ist (Taf. 13) perspektivisch dargestellt. — Als charakteristisches Beispiel für die ursprünglich durch Graben und Thürme besetzten Landhäuser der Patrizier — die alte Befestigung ist an dem ähnlichen Hause Kistenhof noch wohl erhalten — giebt Ortwein auf Taf. 81 und 82 auch zwei Ansichten des ebenfalls von Martin Peller erbauten Schloßhäusens Schepershof. Weil dasselbe keine architektonischen Details besitzt, nur durch seine interessante Anordnung und guten Verhältnisse wirkt, ist dafür mit Recht die perspektivische Darstellung gewählt worden. Von dem in echt italienischem Renaissance-Stil ausgeführten imposanten Rathhause, einem Bau aus den Jahren 1613—19, sind nur die Fassade, ein Portal derselben und einige Einzelheiten aus dem Innern (ein Kamin und ein Portal) gegeben. Von sonstigen architektonischen Einzelheiten sind Taf. 23 einige Schloßköpfe von interessanter Ausbildung, Taf. 70 einer der in Nürnberg oft vorkommenden zierlichen Dachterker und einiges Andere dargestellt. Von Gegenständen der inneren Ausstattung erhalten wir die Bände des großen Saales des Ruppertschen Hauses, der Wandvertäfelung im Peller'schen Hause, die unterdeß nach Paris verkaufte und im Jahre 1571 dort angeblich verbrannte Vertäfelung des Deubach'schen Hauses, die Vertäfelung des v. Bibra'schen Hauses und eine jetzt auf dem Boden des Rathhauses deponirte Vertäfelung aus einem Hause in der Burgstraße. Solche Vertäfelungen aus allen Perioden der Renaissance und in allen Stilverschiedenheiten derselben sind in Nürnberg z. A. noch in beträchtlicher Anzahl, zum Theil von großer Schönheit, erhalten; doch wird ihre Zahl mit jedem Jahre geringer, da bei dem modernen Umbau der alten Patrizierhäuser diese Vertäfelungen als „unpraktisch“ daraus meist entfernt und an fremde Kunstfreunde verkauft werden, welche sie mit Vorliebe zur Decorirung künstlerisch angelegter Wohnungen wieder verwenden. Zu den hölzernen Wandvertäfelungen gehören auch die kassettirten Plafonds, von denen Taf. 37 ein besonders inter-

essanter dargestellt ist. Auch Oesen und Osenlachen, darin Nürnberg in alter Zeit ganz vorzügliches und Außerzügliches geleistet hat, — in neuerer Zeit werden an vielen Orten neue Oesen nach alten Nürnberger Modellen gearbeitet. — hat Ertrwein in ziemlich großer Anzahl dargestellt. Die Schlosserarbeiten dagegen, welche im alten Nürnberg meist Arbeiten allerersten Ranges sind, künstlerisch sehr bedeutend und technisch hoch vollendet, hat Ertrwein in auffallender Weise vernachlässigt. Es wäre von solchen Arbeiten noch viel Schönes und für das moderne Handwerk Außerzügliches nachzutragen. Von den zahlreichen öffentlichen und privaten Brunnen Nürnbergs hat Ertrwein einige der interessantesten gegeben; darunter ist besonders ausgezeichnet der zierliche Bronze-Brunnen im Hofe des Rathhauses, ein Werk des berühmten Nürnberger Erzgießers Paneraz Padewolsk. Unter den dargestellten Möbeln sind einige Schränke, ein Waschtisch, eine Truhe und einige malerisch sehr wirksame Hängelampen besonders hervorzubeben. Große Aufmerksamkeit hat Ertrwein mit vollem Rechte den Nürnberger Silber-Arbeiten, besonders den Ehrenpokalen, gewidmet, und hat bei der Darstellung derselben eine hohe Meisterhaftigkeit in der Behandlung der Autographie bewiesen. Hervorzubeben sind zwei große Pokale im Besitze des deutschen Kaisers, Taf. 65—66 und 98—100, über welche ich einen Aufsatz in der besonderen Beilage Nr. 33 zum „Deutschen Reichs-Anzeiger“ vom Jahre 1877 publicirt habe. Dazu gehört auch der schöne, in hoher Vollendung durchgebildete silberne, vergoldete Bechlag, eine Arbeit des Hans Kellner vom Jahre 1598 aus dem Detel des Tucher'schen Geschlechterbuchs. Von den kirchlichen Gegenständen sind der in seiner Composition sehr interessante Altar in der St. Rochus-Kapelle vom Jahre 1520, welcher bei getriebener Anordnung schöne Detailformen im Stil der frühesten deutschen Renaissance zeigt — er ist höchst wahrscheinlich nach einer Zeichnung von A. Dürer angefertigt — und einige Bronze-Epitaphien von Nürnberger Kirchhöfen gegeben.

Außerdem gehören zur Abtheilung Nürnberg noch mancherlei Gegenstände, welche jetzt weithin zerstreut sind und zum großen Theil erst gesucht werden müssen, so z. B. die auf Taf. 7 der Abtheilung Hannover und Taf. 15 der Abtheilung Weirheim abgebildeten silbernen Becher und die Taf. 28—30 der Abtheilung Augsburg dargestellte silberne Schlüssel mit Kanne, eine Arbeit des berühmten Hünghiebers Caspar Endterlein.

Doch ist mit dem, was auf diesen 100 Blatt gegeben ist, der Reichthum Nürnbergs an historisch und künstlerisch werthvollen und außerordentlichen Dingen noch keineswegs erschöpft. Es gibt daselbst außerdem noch eine große Anzahl Schmiedearbeiten, Silberarbeiten, Oesen, Thongefäße, Möbel zc. zc. und Facaden-Erker, Pantheile aller Art, welche der Aufnahme und Publication an dieser Stelle in hohem Grade werth sind. Auch von den Arbeiten der Peter Nischer'schen Werkstatt ist nichts gegeben. Eine Fortsetzung dieser Abtheilung wäre daher sehr erwünscht.

Die nächst Nürnberg auf dem Gebiete alter Kunst wichtigste Stadt Süddeutschlands ist Augsburg, berühmt wegen seiner Brunnen und seines großartigen Rathhauses, welches gleichzeitig mit dem Nürnberger Rathhause erbaut wurde. Ein Werk über die Denkmäler der Renaissance dieser Stadt wird also vorzugsweise seine Aufmerksamkeit diesen beiden Dingen zuwenden haben. Und in der That geben die bis jetzt erschienenen, von dem Stadtbau Rath Leusold bearbeiteten vier Hefte nur eine Anschauung von dem Rathhause und seinen einzelnen Theilen, besonders der decorativen Ausstattung, den Plasten, Wandverzierungen, Oesen und Schlosserarbeiten der sogenannten Hirschenzimmer. Von den Brunnen ist vorerst nur der Augustus-Brunnen erschienen. Außerdem enthalten diese Hefte einige sehr schöne Eisenarbeiten, theils in Kirchen-, theils im Privatbesitz, einen Plafond aus dem Schlosse Kirchheim, einen Thürklopfer aus Bronze und einen Altar und das Ghorgestühl in der Kirche St. Ulrich. Von den berühmten Augsburger Mitter-Arbeiten ist bis jetzt nichts gegeben.

Am Augsburg schließt sich zunächst die ehemalige freie Reichsstadt Memmingen an. D. Tauber, wegen ihrer schönen Lage sehr bekannt und in der neuesten Zeit viel besucht. Und in der That schließt diese Stadt wegen ihrer malerischen Prospekt im Innern und Außen und ihrer einzelnen Kunstwerke an Nürnberg würdig sich an, wenn das Einzelne auch nicht mit solcher künstlerischen Vollendung durchgebildet ist, wie in Nürnberg. Die vier Hefte, welche

dieser Stadt gewidmet und von dem Zeichner Georg Graef bearbeitet sind, geben eine wohl erschöpfende Darstellung alles dessen, was von interessanten Gegenständen der Renaissance in Rothenburg noch vorhanden ist. Es ist freilich nur noch ein kleiner Rest von dem, was Rothenburg früher besaß. Diese Stadt ist eben, wie die meisten anderen Mittelpunkte alter Kunstthätigkeit, von Viehhaltern und Händlern so stark geplündert worden, daß sie jetzt eigentlich nur noch besitzt, was nicht fortgeführt werden konnte. Graef hat in sicherer guter Art der Zeichnung das Rathhaus, einige Privathäuser, einen öffentlichen Brunnen, einige Portale und Erker, dann Möbel, vertesselte Schmiedearbeiten, Eisen u. A. zur Anschauung gebracht. — Es wäre sehr zu wünschen, daß derselbe Verfasser an diese die Denkmäler der Renaissance behandelnden vier Hefte noch einige weitere schließen möchte, welche die in Rothenburg vorhandenen Denkmäler der gotischen Kunst in gleicher Weise darstellen. Wir hätten dann eine erschöpfende Monographie über Rothenburg, diese Stadt, welche jetzt in den weitesten Kreisen des lebhaftesten Interesse sich erfreut.

In Rothenburg schließen sich zunächst zwei Hefte, welche das benachbarte Wertheim behandeln und von demselben Verfasser bearbeitet sind. Sie stellen die schönsten Grabmäler in und an der Kirche, einige Einzelheiten vom Schloß, einen Schrank u. A. dar.

Ueber die Schloß der ehemaligen Reichsstadt Ulm sind bisher drei von Leopold Thener bearbeitete und mit Beiträgen von J. Gades ausgestattete Hefte erschienen, welche Thüren und Pfostens aus einem dortigen Patrizierhause, dem Ehinger Hofe, sowie Ansichten und Details aus dem Cameralamt, der Dreifaltigkeitkirche und dem Münster enthalten. Die Aufnahme eines der prächtigen Seitenportale des letzteren liegt diesem Aufsatz als Probe bei.

Von München ist erst ein Heft erschienen, welches Einzelheiten von der Residenz und einige Möbel im National-Museum enthält. Bei dem großen Reichthum dieser Stadt an Arbeiten aus der Zeit der Renaissance und dem hohen Werthe derselben wäre eine baldige Fortsetzung dieser Publikation ganz besonders erwünscht.

Landshut ist mit sechs ebenfalls von G. Graef bearbeiteten Heften abgeschlossen, welche Einzelheiten, Thüren, Pfostens, Eisen, Kamine, ornamentale Malereien, sowie Aehnliches auf der Traubnitz, in der sogenannten Neuen Residenz, u. A. enthalten.

Das wohlbekannteste Schloß Heidelberg ist von J. Schwinn in drei Heften ziemlich eingehend dargestellt.

Das benachbarte Baden-Baden ist von Leopold Omelin in vier Heften erschöpfend behandelt, indem das Schloß, der reizende sogenannte Tagoberts-Thurm, im Ganzen und in ihren interessantesten Einzelheiten dargestellt sind.

Von Mainz sind bisher zwei Hefte, bearbeitet von L. Haus, erschienen. Dieselben enthalten einige Grabmäler von Bischöfen und Domherren im Dom, die herrlichen Eborbüble, jetzt in einer Kapelle des Doms, Einzelheiten von Privathäusern, einen Schrank, den bekannten interessanten Marktbrunnen u. A.

Unter den norddeutschen Städten nimmt Köln mit seiner nächsten Umgebung die erste Stelle ein. Es ist in zehn Heften, bearbeitet von G. Heuser, bereits abgeschlossen. Die kölnische Renaissance trägt einen wesentlichen anderen Charakter als ihre süddeutsche Schwester; sie schließt sich schon mehr an die holländische Kunstweise an. Dargestellt sind einige Möbel aus der Kirche St. Columba, einige Schränke profanen Gebrauchs im Museum, einige Glasgemälde dafelbst, ein Grabmal, ein Haus-Altar, eine Orgel, mehrere Kamine, verschiedene Steingutstücke, ein Sakramentshäuschen, eiserne Gitter, mehrere Privathäuser, Treppengeländer, das interessante Taufbecken in St. Marien auf dem Capitel u. A. Besondere Sorgfalt ist mit vollem Recht auf die berühmte Vorhalle des Rathhauses verwendet. An Arbeiten der Renaissance-Stils im Dom ist ein Taufstein, ein kleiner Altar aus vergoldeter Bronze, ein Epitaph, ein Grabmal u. A. dargestellt. Auch sind mancherlei Gegenstände, Schränke, Tische, Krüge, silberne Gefäße, Glasgemälde, zum Theil freilich nicht kölnischer Ursprungs, dargestellt, welche die kunstgewerbliche Ausstellung zu Köln im Jahre 1876 schmückten. Erwünscht wäre eine größere Anzahl von Schränken und Krügen gewesen; die mannigfaltigen Formen derselben sind von großem Interesse.

Die Denkmäler der Renaissance in Dresden haben Raumann, Dreher und Wüdel in fünf Heften dargestellt. Das Zehnte mit seinem reichen Ornamentenschild an Portalen, Giebeln, Wärfen u., mit seinen eisernen Thüren und bronceenen Säulen ist sehr eingehend behandelt. Ferner Privathäuser mit ihren Ertern und Hausthüren, letztere in der für Sachsen charakteristischen Form mit Nischen zu beiden Seiten, mehrere Grabmäler, dann einige sehr schöne Stühle und eiserne Geräthschaften im historischen Museum u. A.

Die beiden Hildau behandelnden Hefte enthalten mehrere schöne Kanzeln und ein Taufbecken, ein Rathherrensgeßiß, mehrere Privathäuser und deren Details, einige Kronleuchter aus Messing und verschiedene Schmiedearbeiten.

Die beiden der Stadt Brieg gewidmeten Hefte enthalten eine eingehende Darstellung des ornamental sehr reich ausgebildeten ehemaligen Pfaffen-Schlusses, des Rathhauses, einiger Privathäuser und einige sehr schöne Eisengitter.

Die drei Hefte mit Darstellungen aus Braunschweig enthalten Aufnahmen des Reichstädtischen Rathhauses, des Gewandhauses und einiger Privathäuser. Besondere Aufmerksamkeit ist mit vollem Rechte dem Holzbau gewidmet.

Aus Hannover sind zwei Hefte mit Privathäusern und deren Einzelheiten, Grabmäler, zwei Schränke, von denen einer Kölner Arbeit ist und eigentlich nicht in diese Abtheilung gehört, eiserne Gitter und ein silberner Fesal dargestellt.

Die beiden Hefte Münden geben Darstellungen des Schlosses, des Rathhauses und einiger Privathäuser, auch einiger Grabmäler und eines Kronleuchters aus Messing.

Münster ist in sechs Heften dargestellt. Sie enthalten eine große Anzahl Privathäuser mit ihren Details und innerem Ausbau (Wärfen, Wendeltreppen), dann Möbel (Bettstellen und Schränke), ferner ein Kirchenportal, einen Altar, Eheröhle und auch Einzelheiten der Stadtfestigung, ein Gebiet der Architektur, welches in den anderen Abtheilungen gänzlich vernachlässigt werden ist.

Zum Schluß wären noch einige Städte der deutschen Schweiz (Basel, Zürich, Luzern) zu erwähnen, welche gerade eine Anzahl der schönsten und interessantesten Beispiele von Gegenständen der inneren Anstaltung aufzuweisen haben.

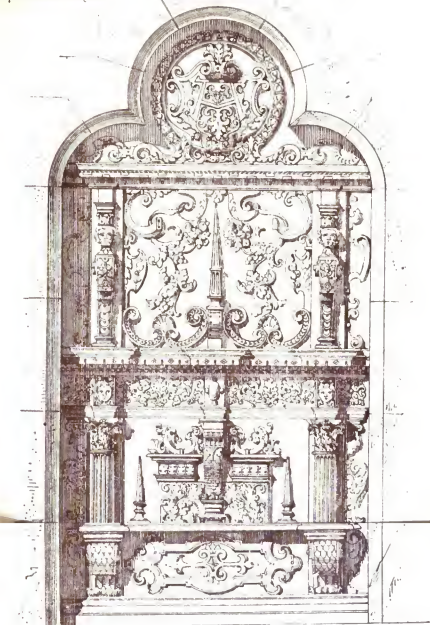
Trotz dieses großen, hier nur Skizzenhaft angedeuteten Reichthums von bereits gebotenen Gegenständen der mannigfaltigsten Art aus allen Theilen Deutschlands vermiffen wir doch noch schmerzlich die Vertretung einiger der interessantesten und an betreffenden Denkmälern reichsten Städte, wie Danzig, Frankfurt, Lübeck u. Nöge darauf in den noch folgenden Heften die gebührende Rücksicht genommen werden!

H. Bergau.





111m.  
Seitenportal am Münster.



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100  
E. Beyer.  
m. m.

## Bakchantin.

Marmorfigur des Berliner Museums.

Mit Illustrationen.



Unter das Krugpfand treten.  
Marmorstück der Sammlung Nizza in Wien.

1674 erworben wurde, zählt ohne Frage zu den besten Stücken der ganzen Sammlung. Ihr künstlerischer Werth würde sicherlich schon längst allgemeiner bekannt sein, wenn sie nicht seit ihrer Ankunft aus dem Süden einem unerwartet langen Acclimationsprojeß in den Magazinen des Museums unterlegen wäre und erst vor Kurzem, in einem Paterresale des alten Museums, schickliche Aufstellung gefunden hätte. Eine wohlgeungene Radirung dieses Festes, die sie zum ersten Male reproducirt und die an diesem Orte nicht mehr als einiger tatsächlicher Notizen zur Erläuterung bedarf, wird ihr nun um so rascher das Interesse weiterer Kreise sichern. Das Blatt, nach einem



aus Rom stammenden Gipsabgüsse der Statue gezeichnet, ist eine treffliche Erklingsarbeit L. Michael's, eines jungen Künstlers der Wiener Akademie, der seine erste Ausbildung der Schule Professor Griepentel's dankt und sich gegenwärtig im Atelier L. Jacoby's ausschließlich dem Fache des Kupferstiches widmet.

Die Figur ist etwas unter Lebensgröße gearbeitet und mißt gegenwärtig 1,21 Meter in der Höhe. Als sie zum Vorschein kam, war sie, von ihrem sonstigen fragmentarischen Zustande abgesehen, gespalten quer durch den untern Stamm und oberhalb des Knöchels durch den rechten Fuß, der außerdem in der Beuge der Fehen gebrochen war; von der Plinthe fehlte der größte vordere Theil. Diese Stücke sind dann in Rom, wohl im Atelier des Bildhauers Spieß, so wie man jetzt sieht zusammengesetzt und die Plinthe ergänzt worden: im Wesentlichen richtig, namentlich was die überlehrende Haltung der Gestalt betrifft, die sich so durch die intakte Unterfläche des hinreichend groß erhaltenen Plintheustücks ergab. Diese erste Ergänzung, die nur die Figur standfähig machen sollte, ist später in Berlin durch Bildhauer Eduard Vürstgen geschickt vervollständigt worden, indem die Figur hier einen neuen linken Fuß, ein Stück der rechten Schulter sowie den sicher zugehörigen, wenn auch nicht unmittelbar anschließenden, linken Oberarm wieder angefügt erhielt, wobei auch der ursprüngliche Lauf der Gewandfalten über dem Leibe und den Schenkeln, der in dem Gipsabguss (und danach auch in der Radirung) durch manche ausgebrochene Stellen etwas beeinträchtigt ist, sorgsam wiederhergestellt wurde. Weiter zu gehen mit dem Veruche einer Ergänzung, scheint vorderhand aufgegeben zu sein, und für das Original gewiß mit Recht. Am ehesten ausführbar und vortheilhaft wäre er noch gewesen für die verstoßenen Enden des Gewandbausches über der rechten Hüfte und des Gewandzipfels oberhalb des Stammes, deren gegenwärtiger zufälliger Kontur in allerhand Faden und Rissen unmöglich ruhig wirken kann.

Bauch und Bau der Figur ist noch zarter und jugendlicher, als die Radirung zu vollem Ausdruck bringt. Es ist eine überaus geschmeidige, knospenhaft frische Gestalt, die mit allen Reizen natürlichster Anmuth sich bewegt und, wie im Genuss des eigenen Daseins, einen Ausdruck von Lebensfreude vergegenwärtigt, der uns in den ersten Stadien der Jugend am meisten entzückt. Das lose nur um die eine Schulter geschlungene Gewand, das sich zu dem graziösen Fluß der Glieder wie eine Begleitung zur Melodie verhält und dessen auseinanderschlagende Enden Theile des Rückens entfüllen, der leichte tanzende Schritt, die nachlässig locker am rechten Fuß hängende Sandale, das selige Biegen und Rückwärtsneigen des Körpers verrathen die Balschantin. Es ist eine Nänade, ihrem Lebensalter nach etwa dem Wilde ähnlich, das dem Dichter der Bakchen vorschwebt, wenn er sie in volksthümlicher Kraft der Sprache einem jungen Jüllen vergleicht, das sich in lustigen Sprüngen auf der Weide tummelt. Gewiß nicht die Tänzerin eines Gelages oder irgend einer festlichen Luftbarkeit, sondern die ideale Gestalt einer Dienerin des wundererregenden Gottes, wie sie, tiefer und freier als alle schönen Anlässe des südlüchen Lebens, die Gestaltungskraft des Künstlers anregend, im Glauben des Volks und der Phantasie der Dichter lebte. Wie immer in den schönsten Beispielen aus der unendlichen Fülle daktyischer Denkmäler, kam sicher auch hier der ideale, ich möchte sagen visionäre Charakter der Nänade, welcher den natürlichen Anforderungen der darstellenden Kunst, namentlich der Plastik, so vollkommen entgegenkam, vor Allem zur Geltung.

Mit dem Kopfe und den Armen fehlt der Bewegung leider die letzte Deutlichkeit, wie dem schönen Zusammenspiel der Formen der Abfluß und die Krone in dem Ausdruck des Gesichts. Für die Haltung der Arme bleibt man auf Vermuthungen angewiesen. Aber unter allen Vorstellungen, welche hundertfache Analogieen ähnlicher, doch so weit ich sehe, nie vollkommen übereinstimmender Figuren der alten Kunst heroorufen, ist wohl die natürlichste die, daß die schöne Tänzerin sich selbst Musik macht. Das Register der eigenthümlich bakchischen Musikinstrumente ist kein großes. Es beschränkt sich, um Alles aufzuzählen, auf verschiedene Formen der Flöte, auf Handklappern, Schall-



Bekanntes Relief der Sammlung Modena in Wien.

becken, das Tamburin, die ländliche Rohrpfife, die Syrinx, welche Pan bevorzugt, und die selten vorkommende dāuerische Fußklapper (Krupezion), welche in dem beigegebenen Bilde eines Relieffragmentes der Sammlung Modena in Wien ein sitzender Satyr mit dem Fuße tritt. Die Haltung und Gebrauch dieser Instrumente nach Situation, Geschlecht und Alter der Bakchanten überhaupt typisch ist, so lassen sich nur einige derselben für eine Mānade voraussetzen. Da Cymbeln bereits an dem Baumstamme, der den Stand der Figur sichert, angebracht sind, könnten nur Handklappern, Doppelflöten oder ein Tamburin in Frage kommen. Dabei wäre für eine Restauration maachgebend, daß der linke Arm nach der Muskulatur seiner obern Theile gestreckt sein muß oder nur sehr wenig im Ellenbogen gebeugt gewesen sein kann, und daß an der linken Brust der

Rest einer aufrecht stehenden cylindrischen, jetzt aber abgebrochenen Verbindungsstütze erhalten ist. Die Richtigkeit einer bestimmten Vermuthung kann hier allein die künstlerische Probe einer wirklichen Ergänzung erweisen — ein Thema zu einer Preisaufgabe für eine akademische Bildhauerschule, wie es willkommener und nutzbringender nicht leicht zu denken wäre.

Wichtig wäre, über den Fundort der Statue etwas Näheres zu wissen; doch habe ich nur das Allgemeine in Erfahrung bringen können, daß sie von römischer Herkunft ist. Schwerlich ist sie aber in Rom selbst gearbeitet oder doch keinesfalls von anderer als griechischer Hand. Die Anlage aller Hauptformen ist mit großer Sicherheit ausgeführt, im Stil der besten Arbeiten des vierten Jahrhunderts, die überhaupt den Formenschatz der ganzen balkanischen Kunst des Alterthums beherrschen. Der Charakter der rechten Seite erinnert im Profil einigermaßen an eine Figur von der Rife Valustrade der attischen Akropolis, ohne indessen die individuelle Frische und Feinheit dieser Arbeiten in den Details zu erreichen. Nach dem Gypsabguss kann man die Vorstellung eines griechischen Originals gewinnen. Der Eindruck des Marmors, der mir als eine feinkörnige parische Qualität bezeichnet wurde, reducirt diese Vorstellung etwas, vielleicht nur zufälliger Weise, da die Oberfläche überhaupt und namentlich auf der linken Seite der Gestalt nicht überall in ursprünglicher Reinheit erhalten zu sein scheint

Otto Benndorf.



## Die Gesellschaft der Dilettanti in London.

Von Adolf Michaelis.

### III.

#### Die Publikationen der Gesellschaft.



ei der Gründung der Gesellschaft der Dilettanti waren fast alle Mitglieder junge Männer, erst kürzlich von ihrer italienischen Bildungsreise heimgekehrt. Es ist begreiflich, daß sie sich längere Zeit an den geselligen Freuden des Vereins genügen ließen und darüber fast vergaßen, daß er auch für ernstere Zwecke gestiftet worden war. Das Sammeln konnte wohl dem Einzelnen eine edle Beschäftigung gewähren, die Gesellschaft als Ganzes aber hatte daran keinen Theil, und die wenigen Anläufe in der Richtung auf eine Kunstakademie oder ein Kunstmuseum führten, wie wir sahen, nicht zum Ziele. Je mehr nun aber die Mitglieder heranreiften, zum großen Theil erprobt in den Kämpfen des öffentlichen Lebens oder in den Räten verantwortlicher Staatsämter, desto lebhafter mußte sich bei ihnen das Bedürfnis herausstellen, daß von der Gesellschaft auch höhere Aufgaben ergriffen und gelöst würden. Hierzu bedurfte es der passenden Wahl solcher Aufgaben, der geeigneten ausführenden Kräfte und der nöthigen Geldmittel.

An letzteren fehlte es nicht. Die Gesellschaft war von Anfang an höchst erfindereich gewesen, Mittel und Wege zur Vergrößerung ihres Vermögens zu entdecken. Auf eine Anzahl solcher Geldquellen haben wir bereits hingewiesen: die Ueberschüsse vom Gelde für die Wahlzeiten, die Strafgerichte für unentschuldigtes Ausbleiben, das Besichtigsgeld u. s. w. Die Spekulation bei dem Brückendau in Westminster und der vortheilhafte Verkauf des erworbenen Bauplatzes trugen den Charakter außerordentlicher Einnahmen. Eine verunglückte Spekulation war das Ausleihen einer Summe von 250 Guineen an ein Mitglied der Gesellschaft; als dies nach fünfzig Jahren starb, war das Geld noch nicht abbezahlt, und man sah sich bald genöthigt, auf eine Vertreibung zu verzichten. Ein anderes Mitglied vermachte dem Verein 500 L. St. Besonders reichhaltig war die Liste der Strafgerichte. Wer die Wahl zum Präsidenten oder zum Großmeister ablehnte, zahlte eine, beziehungsweise eine halbe Guinee; wer ein Mitglied vorgeschlagen hatte, das bei den nächsten sechs Versammlungen nicht erschien, drei Guineen; wer einen Antrag stellte, der keine Unterstützung fand, eine halbe Guinee u. s. w. Das Eintrittsgeld belief sich lange auf eine bis fünf Guineen, selten ward mehr gezahlt. Erst im Jahre 1821 ward es auf zwanzig Guineen erhöht, wofür allerdings dem neu eintretenden Mitgliede ein Exemplar aller noch vorhandenen Gesellschaftspublikationen zukam. Endlich bestand eine sehr ergie-

bigen Einnahmequelle in der Verpflichtung jedes Mitgliedes, bei jeglicher Erhöhung seines regelmäßigen Einkommens ein halbes Procent der jährlichen Mehreinnahme einzuzahlen, oder sich ein für allemal mit einer Pauschsumme von 10 L. St. loszukaufen. Dreißig Jahre lang ist über diese Einkommensteuer ein Buch geführt worden, welches allerlei interessante Einblicke gewährt. So gewinnen wir die beruhigende Kunde, daß Lord Middlesex und Sir Francis Dashwood, deren starker Durst Hor. Walpole zu seinen unliebsamen Bemerkungen veranlaßte, bald in den Hafen der Ehe eingelaufen sind; der Eine hatte dabei eine jährliche Mehreinnahme von 4000 L. St. mit zwanzig, der Andere die seinige mit zehn Guineen zu versteuern. Lord Grosvenor begnügt sich mit einer Mitgift von 1000 L. St. und einer Steuer von 5 Guineen; demnachlich ist seine Familie heutzutage von allen reichen die reichste. Kinder ergiebig erweisen sich Erbschaften. Größere Steuerposten liefern dagegen Verleihungen von Kemiern. Lord Sandwich ging 1715 als außerordentlicher Gesandter zum Kaiserlichen Congress und zahlte dafür die hohe Summe von 21 L. St.; die Ernennung eines Mitgliedes zum Marineminister dringt der Gesellschaft zehn bis elf Guineen ein. Ja selbst die Verleihung des Ehrenpostens eines Gerichtsherrn (Recorder) von Huntingdon oder von Bodmanschester — mit dem ersteren war eine jährliche Einnahme von 2 L. St. verbunden — wird wohl mehr scherzhaft als gewissenhaft mit 2½, beziehungsweise 3½ Pence honoriert. Als der Herzog von Bedford den Hofenbandorden erhält, zahlt er 13 Sh. 4 P., der Herzog von Buccleuch für den schottischen Dürstorden „16 Sh. 8 P. Schottisch“, während die bloße Standeserhöhung ohne vermehrte Einnahme mehrfach mit einem Schmerzensgelde von 6 Pence gebüßt wird.

Unter solchen Umständen wuchs die Kasse der Gesellschaft rasch an. Im Jahre 1711 verfügte sie erst über das bescheidene Kapital von 47 L. 8 Sh. 8 P.; zwei Jahre später belief sich dieses bereits auf mehr als 321 L.; in den folgenden Jahren stieg es auf 352, 522, 602; im Jahre 1757 hatte es sich auf 1700, im Jahre 1764 auf mehr als 5000 L. St. gehoben. Alles was bis dahin auf wissenschaftliche Unternehmungen verwandt worden war, beschränkte sich auf 20 Guineen Subskription für Stuart's und Revert's Werk über Athen. Es fand ja jene Bestimmung im Wege, nach welcher der ganze Reservefonds für den Bau eines Gesellschaftshauses aufgespart und bei schwerer Strafe durchaus nicht anders verwandt werden sollte. Man meint aber den Kampf zweier Strömungen in der Gesellschaft zu verspüren. Die Einen wollten nur die gefellige Seite des Vereins pflegen und stützten sich dazu auf jenen Beschluß; die Anderen wünschten höhere Ziele zu fördern. Noch im Jahre 1761 fiel der Antrag auf Errichtung eines Museums von Gypsabgüssen um jener Bestimmung willen zu Boden. Erst in einem der nächstfolgenden Jahre warb neben dem Neubau als zweite mögliche Verwendung der aufgeschickerten Gelder die Entsendung geeigneter Personen in den Orient aufgestellt, „behuft Erforschung der Zustände jener Länder im Alterthum und Beobachtungen über ihre noch erhaltenen Monumente.“

Dieser denkwürdige Beschluß, neben welchem die Bemühungen um ein Vereinshaus nur noch kurze Zeit fortbestanden, bezeichnet den Sieg der edleren Tendenzen; er ist die Grundlage für alle jene wichtigen Unternehmungen geworden, welche das Hauptverdienst der Gesellschaft ausmachen. Um ihn zu verfechten, muß man ein wenig zurückgreifen. Im Jahre 1751 hatte der bereits erwähnte Ministerresident in Venedig, Sir James Osm, zwei Männer zu Mitgliedern vorgeschlagen, welche nach längerem Aufenthalt in Rom nunmehr soeben eine Reise nach Athen angetreten hatten. Es waren der Maler James

Stuart und der Architekt Nicholas Revett. In Rom waren sie mit Bretteingham und Hamilton befreundet gewesen, und dem lebhaften, in Plänen schwebelnden Sinn des Letzteren war der Gedanke einer wissenschaftlichen Erforschung Griechenlands entsprungen, dessen Ausführung er dann den beiden Freunden überließ. Ein vorläufiges Programm war ausgegeben worden und hatte die Zustimmung der Gesellschaft der Dilettanti erhalten. Mehrere Jahre haben Stuart und Revett, zum Theil unter Fährlichkeiten, welche den Stoff zu novelliſcher Behandlung geliefert haben, die Denkmäler Athens gemessen, aufgenommen, gezeichnet, wobei Revett die Architektur, Stuart die Skulptur zusiel. Ihren mühsamen Arbeiten verdankt die Welt die erste Anschauung griechischer Kunst, und zwar gleich in ihren edelsten Erzeugnissen, den Meisterwerken der Perikleischen Epoche. Aber ihre eigenen Mittel würden nicht gereicht haben, das langwierige Werk zu vollenden; das ward nur möglich durch die Freigiebigkeit einiger reisenden Kunstfreunde, unter denen James Dawkins die erste Stelle einnimmt, aber auch die Lords Charlemont und Malton (später Marquis von Rockingham) dankbare Erwähnung verdienen. Dawkins selbst und Robert Wood machten sich um die gleiche Zeit einen berühmten Namen durch ihre Erforschung der Ruinen von Palmyra; Charlemont hatte in seiner Begleitung den Zeichner Dalton, welchem wir ebenfalls für manches wichtige Blatt Dank wissen. Alle diese Männer, ganz erfüllt von den Eindrücken der griechischen Länder und ihrer Kunstschätze, kehrten in den fünfziger Jahren heim und traten der Gesellschaft der Dilettanti bei. Kein Wunder, wenn sie an den frühlichen Gelagen derselben allein kein Genüge fanden. Wood ließ sein Prachtwerk über Palmyra erscheinen (1753), Stuart und Revett gaben den ersten Band ihrer „Alterthümer von Athen“ heraus (1762), Lord Anson hatte schon früher seine Reise um die Welt beschrieben. Aus solcher Thätigkeit einzelner Mitglieder der Gesellschaft heraus entstand der Gedanke, mit den Mitteln der Gesellschaft eine Expedition auszurüsten, welche das von Stuart und Revett begonnene Werk weiter führen sollte. Es mochte dabei auch die Erwägung mitspielen, daß der allmählich etwas träge gewordene Stuart die Fortsetzung seines Werkes nur sehr lässig betrieb. Revett war darüber ungeduldig geworden und hatte ihm, um nicht für ewig an den zandernden Genossen gebunden zu sein, seinen Antheil am Material käuflich abgetreten. Somit war für das athenische Werk wenig zu hoffen, Revett's energischer Kraft stand dagegen zur Verfügung.

Im März des Jahres 1764 ward der Antrag gestellt, eine Summe von höchstens 2000 L. St. für eine Expedition in die Levante zu bestimmen; in der Aprilversammlung ward er angenommen, und im Mai waren bereits die geeigneten Männer gefunden. Der gelehrte junge Oxfordler Hellenist Richard Chandler, welcher durch die im vorigen Jahre erfolgte Prachtpublikation der Oxfordler Aniken die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hatte, sollte die Leitung übernehmen, der bereits bewährte Nicholas Revett die architektonischen Aufnahmen besorgen; für die Zeichnung der Skulpturen ward ein trefflicher junger Künstler, William Pars, gewonnen, ein Mann, der an Talent und Genauigkeit Stuart weit übertraf. Wood als erfahrener Sachverständiger entwarf die Instruktionen; eine Kommission, deren Vorsitz Lord Charlemont führte und in welcher außer Stuart auch die Hauptvorsitzer der Gesellschaft saßen, redigirte sie. Als Reiseziel ward Smyrna nebst der in acht bis zehn Tagereisen erreichbaren Umgegend hingestellt. Die jährlichen Gesamtkosten veranschlagte man auf 500 L. St. Revett sollte ein Honorar von 100, Pars eines von 50 L. St. jährlich erhalten, Chandler scheint darauf verzichtet zu haben. Alle Aufnahmen, Zeichnungen, Tagebücher sollten Eigenthum der Gesellschaft werden.

Bereits im Juni 1761 ging die kleine Expedition unter Segel, um nach fast dritthalb Jahren (Nov. 1766) heimzukehren. Nach zwei Seiten hin war der Voranschlag überschritten. Die Kosten beliefen sich auf beinahe 2500 L. St.; ebenso waren aber auch die Reisesiele beträchtlich erweitert worden. Statt der näheren Umgebung Smyrna's halten die Abgesandten die ganze Westküste Kleinasiens, von Troia bis nach Karien, und überdies nicht wenige Plätze im Binnenlande besucht; überdies hatten sie auf der Rückreise längere Zeit in Griechenland verweilt, in Athen äußerst werthvolle Nachträge zu Stuart's und Revett's früheren Arbeiten gesammelt, und endlich eine größere Anzahl peloponnesischer Denkmäler zum erstenmale bereist. Somit durfte die Gesellschaft mit der Ausführung ihres Auftrages höchlich zufrieden sein; ein reiches neues Material war in ihren Besitz gelangt. Jetzt galt es, dasselbe zu verwerten. Revett und Pars begaben sich ohne Verzug an's Werk, und bereits im Jahre 1769 konnte, mit einem weiteren Aufwande von beinahe 600 L. St., die erste Publikation der Gesellschaft erscheinen, der statliche erste Band der „Altenthümer von Jonien.“ Drei bedeutende Tempelruinen ionischer Städte aus verschiedenen Epochen und die Reste des karischen Labranda bildeten den reichen Inhalt, von Chandler durch gelehrte Erläuterungen eingeleitet. Der Apollontempel bei Milea, ein historisch hochwichtiger Bau, war einst eines der glänzendsten Heiligthümer jener ganzen Küste gewesen; der Athentempel zu Priene, von Alexander dem Großen gemidmet, galt als heiliger Mittelpunkt der ionischen Zwölfsstadt; der Dionysostempel von Teos war das Hauptheiligthum jener wandernden Schauspielergilden, welche in den letzten vorchristlichen Jahrhunderten die griechische Welt weit und breit durchzogen. Was die Expedition an Inschriften zum Vorschein gebracht hatte, erschien fünf Jahre später von Chandler in einem besonderen Werke herausgegeben und erklärt; in den nächsten beiden Jahren folgten die zwei Bände von Chandler's Reisebeschreibung. Alle diese Bücher waren den Dilettanti gewidmet, welche jeden Band des Reisetages mit 25 Guineen honorirten. Sämmtliche Publikationen trugen nicht wenig zum Ruhme der Gesellschaft bei.

Während Revett an dem zweiten Bande der ionischen Altenthümer thätig war, starb Stuart (1788). Dem zweiten Bande des athenischen Werkes fehlten noch einige Tafeln zur Vollendung, namentlich eine Bearbeitung der Propyläen. Hier trat nun die Gesellschaft ein. Nicht nur, daß sie die Lücken durch eine Anzahl von Aufnahmen und Zeichnungen von Revett und Pars, die sich in ihrem Besitze befanden, ergänzte, sondern sie übernahm auch die Stichkosten im Betrage von fast 250 L. St. So konnte der Band, der bereits die Jahreszahl 1787 trug, endlich im Jahre 1790 an's Licht treten. Der Herausgabe des dritten Bandes, welche der Architekt Willey Reveley besorgte (1794), blieb die Gesellschaft der Dilettanti fern. Dagegen erschien wenig später (1797) als erwünschteste Ergänzung der zweite Band von Revett's ionischen Altenthümem. Dem Ziel nicht völlig entsprechend, betraf ein großer Theil der Tafeln Bauten des europäischen Griechenlands, die weltberühmten Ruinen zu Aegina, Sunion und Nemea und die spärlichen Reste des großen eleusinischen Mysterientempels. Nur die zweite Hälfte lieferte eine Nachlese zu den kleinasiatischen Bauwerken, zumeist in Jonien und Karien. Die Kosten der Publikation waren sehr hoch, sie beliefen sich auf mindestens das Vierfache der Kosten des ersten Bandes und kamen ungefähr den Ausgaben für die Expedition selbst gleich. Woran das lag, vermag ich nicht anzugeben, die Gesellschaft war aber in der glücklichen Lage, sich durch vergleichene Erwägungen nicht stören zu lassen, da im Jahre 1794, nachdem bereits mehr als die Hälfte jener Kosten bezahlt worden war, doch noch die statliche Summe

von über 7700 L. St. im Refereesonds verblieb! Neveit ward mit einem Exemplare der Gesellschaftspublikationen beschenkt. Die gesammten Originalzeichnungen von Neveit und Pars übergab die Gesellschaft noch im gleichen Jahre zur Aufbewahrung dem Britischen Museum, in dessen Kupferstich-Kabinet sie seitdem sorgfältig behütet werden. Derselben öffentlichen Anhalt waren bereits früher die Zuschriften und sonstigen Originale, welche die Gesellschaft besaß, überwiesen worden.

Der durch die Publikationen der Gesellschaft oder einzelner ihrer Mitglieder neu erschlossene Einblick in die Musterwerke des griechischen Baustiles mußte auch in der Praxis seinen Wiederhall finden. Namentlich waren es wiederum Einzelne unter den Dilettanti, welche dem „athenischen Stuart“ oder Neveit Bauten auftrugen, in denen die griechische Architektur eine Renaissance feiern sollte. Hierdurch ward der Widerspruch anderer Architekten gerührt. Der Erbauer von Somerset-House, der Ritter William Chambers, Generalinspektor der königlichen Bauten und besonderer Verehrer chinesischer Gartenanlagen, benutzte jede Gelegenheit, um sich gegen die drohende Inoasion der griechischen Architektur und gegen ihre „Nachdeter“ zu erzeuern. Seine Angriffe gegen die angeblich unsolide Konstruktion der antiken Bauten und ihre schlechten Proportionen, seine Andeutung, daß dem Parthenon der Zusatz eines Thurmes wohlthun würde, und ähnliche Abjectheiten verdienen kaum eine ernstliche Widerlegung. Wohl aber hätten gewisse Mitglieder der Gesellschaft die Warnung deherzigen sollen, wie übel es ist, seine Blicke oom oorn herein gegen alles Neue zu verschließen.

Als der kostspielige zweite Band der „Alccthrümer von Jonien“ erschienen war, delief sich das Vermögen der Gesellschaft nichts desto weniger auf etwa 8—9000 L. St. Die Gedanken wandten sich somit ohne Verzug einem neuen Unternehmen zu, dessen Ausführung einer Publikationskommission übergeben ward, bestehend aus Sir Henry Englefield und den Herren Peachu, Windham, Townley und Payne Knight. Letztere Beiden bildeten damals die eigentliche Seele des Vereins. Der Leser erinnert sich, daß sie unter den Sammlern einen hervorragenden Platz einnahmen. Ihr Urtheil in antiquarischen und ästhetischen Dingen galt als unbestreitbar. Und doch bot es in beiden Beziehungen Blößen genug. In ihren antiquarischen Anschauungen waren sie ganz abhängig von den durch und durch ungesunden Träumereien des „Ritters“ d'Hancarville, des Freundes und Berathers von Sir William Hamilton. In Townley's Hause hatte Hancarville sein Werk „Untersuchungen über Ursprung, Geist und Fortschritte der Künste in Griechenland“ (1785) vollendet, einen ungenießbaren Nischmatsch mythisch-symbolischer Offenbarungen und bodenloser Hypothesen, welcher Creuzer's „Symbolik“ den Boden zu bereiten geeignet war. Diese Aiterweisheit hatte Townley mit vollen Zügen eingesogen, sie hatte auch Knight angesteckt. Letzterer war ein eifriger Schriftsteller. Ein wüßes Buch über Priapos, welches durch seinen Inhalt starken Anstoß erregte, ein langweiliges Poem über die Landschaft, ein auf Grund Lucrezischer Anschauungen das Christenthum delämpfendes Buch über „den Fortschritt der menschlichen Gesellschaft“, alle diese literarischen Sünden, deren sonst jede einzeln genügt hätte, den Verfasser in der guten englischen Gesellschaft unmöglich zu machen, ihm wurden sie nicht angerechnet, sondern vergessen über seiner „Analyse der Grundzüge des Geschmacks“ (1805). Als praktische Kunstkennner halbigsten Townley und Knight sehr verschiedenen Grundlügen. Jener erdlichte alles Heil in den römischen Skulpturen, dieser hielt Größe und Schönheit für unvereinbar und schätzte ausschließlich



griechische Bronzen und Münzen. Den Dilettanti blieb es überlassen, sich aus solchen Widerprüchen herauszufinden.

Auf den Plan der neuen Publikation wirkte dieser Gegenstand indessen nicht fördernd ein. Es galt nämlich, von der privaten Thätigkeit der Dilettanti durch eine Auswahl der besten von ihnen gesammelten Kunstwerke vor dem größeren Publikum öffentlich Zeugniß abzulegen. Townley hatte die Marmorwerke auszuwählen, Knight die Bronzen. Selbstverständlich berücksichtigten sie am liebsten diejenigen Sammlungen, welche ihnen am vertrautesten waren, nämlich die eigenen. Jede dieser beiden Sammlungen steuerte dreißig, alle übrigen zusammen nur sechzehn Stücke bei, darunter neun Antiken der Sammlung Egremont zu Petworth, und vier aus Lansdownehouse; war auch der Sammler selbst, Lord Lansdowne, kein Mitglied der Gesellschaft, so gehörte ihr doch der Erbe, der Graf von Wycombe, seit 1805 Marquis von Lansdowne, an. So mangelhaft nach dem Gefagten auch die Auswahl war, wenn es galt, die Menge englischer Antikensammlungen anschaulich zu machen, so stattdich war der Qualität nach diese Auslese von „Probestücken antiker Skulptur in Großbritannien“. Sie dem Publikum würdig vorzuführen, wurden keine Mühen und Kosten gespart. Die Herstellung der fünfundsiebzig Kupferplatten durch die ausgezeichnetesten Stecher nahm etwa zehn Jahre in Anspruch und erforderte einen Aufwand von ungefähr 2300 £. St. Durch einen vortheilhaften Vertrag mit zwei Verlegern gelang es aber, die Platten für 2100 £. St. an diese zu verkaufen, welche auch den Druck der Tafeln und des Textes übernahmen, wogegen ihnen die Gesellschaft sechzig Exemplare zum Buchhändlerpreise (15 Guineen) abkaufte. Das Resultat dieser Abmachung war, daß die glänzende Publikation der Gesellschaft nur wenig über 1200 £. St. gekostet hatte, wofür jedes Mitglied derselben sein Exemplar erhielt. Die Einleitung, welche einen Ueberblick über die Entwicklung der alten Kunst gab, und die Erläuterungen zu den einzelnen Bildwerken hatte Payne Knight verfaßt. Die Erläuterungen sind kurz und gut, und auch die Einleitung, so viel Bedenklisches sie auch enthält, ist als Ganzes genommen wohl das Beste, was er geschrieben hat (1809).

Der klassische Dilettantismus in England wollte sich mit diesem Bude ein Denkmal setzen; daß es in gewisser Weise sein Grabstein werden sollte, ahnte er nicht. Während noch an den Tafeln gestochen ward, legte einmal Townley in einer Sitzung einen Brief Lord Elgin's vor, in welchem dieser Mittheilungen über seine bisherigen Unternehmungen in Athen machte (Febr. 1803). Der Brief ward der dorthin genannten Publikationskommission zum Bericht überwiesen, wir erfahren aber nicht, wie dieser ausgefallen ist. Es läßt sich leicht denken. Denn als Lord Elgin drei Jahre später aus französischer Gefangenschaft endlich heimkehrte und seine zerstreuten Schätze mühsam sammelte, um sie nun seinen Landsleuten vorzuführen, da fand er keinen erbitterteren und keinen blinderen Gegner als Payne Knight. Ehe dieser nur ein Stück von den Parthenonskulpturen gesehen, erklärte er, einem längst verjährten Irrthum Spon's folgend, die Nebelgruppen für römische Arbeiten aus der Zeit Hadrian's, und bei dieser Ansicht blieb er, ungewarnt durch Chambers' abschreckendes Beispiel, wohin blinder Eifer führen könne. Dem Beispiel folgte blindlings der ganze Schwarm der Dilettanti; die starkköpfige Opposition, welche die Augen gegen die bisher ungeahnte Herrlichkeit verschloß und die verbannten Götter Griechenlands sanftlich verfolgte, während ringsum in den Künstlerkreisen das neue Licht seine Strahlen zu verbreiten begann, wurzelte vor allem in jener Gesellschaft, in der man gewohnt war, einen untrüglichen Kunstareopag zu erblicken, und deren Verfahren daher

bis in die höchsten Kreise hinauf nachwirkte. Ihren Ausbruch fand diese Anschauung in der Einleitung zu der letzten Publikation der Gesellschaft, welcher Knight eine Stelle einverleibte des Inhalts, daß die Frieze und Metopen vom Parthenon bloße architektonische Skulpturen seien, ohne erheblichen Werth für die Erkenntniß von Phidias' Kunstcharakter, von Arbeitern ausgeführt, die selbst in einem viel weniger kunstfönnigen Zeitalter kaum zu den Künstlern gerechnet worden wären. Von den Giebelfiguren schwieg er diesmal. Fast ein Jahrzehnt dauerte dieser Kampf der Dilettanti gegen Lord Elgin und seine Kunstwerke, deren Schicksal dadurch erheblich gefährdet ward, ja deren Verlust für England dadurch beinahe herbeigeführt worden wäre (Paris und München traten als Bewerber auf), wenn nicht in letzter Stunde Visconti's und vor Allem Canova's bewundernde Urtheile alle abschätzigten Kritiken zum Schweigen gebracht hätten. Nur die Alleroberflächsten wagten es, an Canova's Geschmack zu zweifeln; im Allgemeinen ward auf der ganzen Linie zum Rückzug gelassen, und Payne Knight selbst ließ sich, als er der Parliamentskommission über den Werth der Elgin'schen Marmore seine Ansicht mittheilen sollte, zu einigen lauerzischen Bemerkungen herab <sup>1)</sup>.

Die Rolle, welche die Gesellschaft bei dieser ganzen Angelegenheit gespielt hatte, war wohl geeignet, ihr Ansehen erheblich zu schädigen; namentlich hatte Knight's Auctorität einen harten Stoß erlitten. Das beste Mittel, den übeln Eindruck zu verwischen, war eine eigene tüchtige Leistung. Hierzu reichte eine Fortsetzung der „Probefunde“ nicht aus, für welche sonst bereits in den letzten Jahren der Stich von Kupferplatten in Angriff genommen worden war; denn neben den Werken von Athen und Phigalia im Britischen Museum hatten die römischen Skulpturen der Privatgalerien schweren Stand. Man fuhr freilich auch hiermit fort, aber der Reservefonds von 11,000 L. St. in reducirten dreiprocentigen Papieren, welche, abgesehen von allen Nebeneinnahmen der Gesellschaft, einen jährlichen Hinderrag von ungefähr zweihundert L. St. verbürgten, schien auch noch ein weiteres Unternehmen zu gestatten. Anknüpfend an die ionische Expedition, beschloß man, von Neuem die architektonischen Ueberreste Griechenlands, und zwar vorwiegend der kleinasiatischen Landschaften untersuchen zu lassen. Im September 1811 wurden die von Lord Aberdeen ausgefertigten Instruktionen von der Kommission (Payne Knight gehörte nicht zu ihr) gebilligt. Wieder ward Smyrna als Hauptquartier und Mittelpunkt für die Operationen in Aussicht genommen; Samos und Sardes, sodann eine Gruppe von Städten des Mäandrosbaches, endlich Knidos und ein paar lykische Küstenplätze wurden der Beachtung empfohlen. An die Spitze der Expedition trat ein Mitglied der Gesellschaft, der in mehrfachen griechischen Reisen bereits bewährte William Bell, welchem zwei Architekten, Gandy und Bedford, unterstellt wurden. Die vorgesehene Reiseroute ward so weit wie möglich ausgeführt, und auch diesmal ein Aufenthalt in Attika hinzugefügt, wo gerade damals eine äußerst rege Thätigkeit herrschte; es genügt an jene Gesellschaft zu erinnern, welcher man die Entdeckungen in Regina und in Phigalia verdankte. Die Ausbeute war sehr ansehnlich, und vorzüglich durch die Genauigkeit der Aufnahmen werthvoll, aber die Kosten der nur anderthalbjährigen Expedition (freilich unter sehr ungünstigen Zeitverhältnissen, wo Werttpapiere niedrig standen und Wechsel außerordentlich theuer waren) beliefen sich auch auf die enorme Summe von ungefähr 6500 L. St. (130,000 Mark)! Die

1) Ich habe diese Vorgänge in der Zeitschrift „Im neuen Reich“ 1877, I, Nr. 3 und 4 ausführlicher dargestellt, da in ihnen eine vollständige Revolution des Kunstgeschmades am deutlichsten zum Ausbruch kommt.

Folge davon war, daß bald nachdem der Stich der mitgebrachten Zeichnungen begonnen hatte, das Kapital der Gesellschaft auf Papiere im Nominalwerthe von 3000 L. St. zusammengeschnitten war. Man mußte befürchten, daß die Ergebnisse der theuren Expedition zu den Alten gelegt werden, wenigstens noch lange auf ihre Veröffentlichung würden warten müssen.

Jeß hieß es: hic Rhodus, hic salta. In dieser Lage konnte die Gesellschaft beweisen, ob sie noch auf der Höhe ihrer selbstgestellten Aufgaben stünde. Glänzend führte sie den Beweis. In demselben Jahre 1816, welches durch die Erwerbung der Elgin'schen Marmore für das Britische Museum diesen Streit wider die Dilettanti entschied, nahm die Gesellschaft einstimmig den Antrag ihres Sekretärs Sir Henry Englefield an, daß jedes Mitglied fünf Jahre lang einen außerordentlichen Beitrag von zehn Guineen zahlen solle, damit aus diesem „ionischen Fonds“ die Resultate der letzten Expedition so rasch wie möglich dem Publikum zugänglich gemacht werden könnten. So ward es möglich, bereits im folgenden Jahre (1817) die „Unedirten Alterthümer von Attika“ vollenden. Nicht bloß auf der Wichtigkeit der darin behandelten Bauwerke — es sind die Tempelgruppen zu Eleusis und zu Rhamnus, der Athenatempel vom Kap Sunion und eine Säulenhalle zu Thorikos — beruht die Bedeutung des Bandes, sondern fast in noch höherem Grade auf der genauen Beobachtung zahlreicher baulicher Details, die man früher über augenfälligeren und anscheinend wichtigeren Erscheinungen übersehen hatte, und die doch so tiefe Blicke in die kunstvolle und zweckmäßige Ausbildung der griechischen Architektur thun lassen. Das von Jeß und seinen Genossen gesammelte Material kam ferner einer neuen Bearbeitung des ersten Bandes der „Ionischen Alterthümer“ (1821) zu Statten, in welcher z. B. ein Kapitel über Samos ganz neu hinzukam. Nach langer Pause, erst im Jahre 1819, erschien auch der dritte Band der „Alterthümer von Jonien“ als letzte Frucht jener Mission. Die reiche Trümmerstätte von Knidos, dem alten Vorort des dorischen Städtebundes, die imposanten Ruinen der karischen Binnenstadt Aphrodisias und die Ueberreste des lykischen Patara, als Hafenplatz der Hauptstadt Xanthos und wegen seines Apollonkultes berühmt, bildeten den Inhalt dieses Bandes.

Nachdem die Gesellschaft so mit bestem Erfolg bestrbt gewesen war, die Erinnerung an ihre Stellung zu den Elgin'schen Marmoren zu tilgen, und nachdem Payne Knight, dessen Empfindlichkeit die Gesellschaft sich verpflichtet halten mochte zu schonen, gestorben war, ward auch ein Versuch gemacht, Lord Elgin zu versöhnen, dessen Ehre und Interesse man früher so unverantwortlich mit Füßen getreten hatte. Im Jahre 1830, nach dem Tode Sir Thomas Lawrence's, ward William R. Hamilton Sekretär der Gesellschaft. Er hatte einst Lord Elgin nach Konstantinopel begleitet, hatte ihm die Künstler ausgesucht und diesen die Arbeit in Athen zugewiesen, hatte zugleich mit einem Theile der Elgin'schen Skulpturen Schiffsbruch gelitten und deren Rettung durch Taucher geleitet, hatte in Aede und Schrift eifrig für Elgin, sein Verfahren, den Werth seiner Schätze Zeugniß abgelegt, hatte ihn in andern ärgerlichen Händen vertreten, und überhaupt immer treu zu ihm gestanden. Er mochte hoffen, daß der geeignete Moment gekommen sei, die Streitart zu begraben, und schlug ohne Lord Elgin's Vorwissen diesen zum Mitgliede der Gesellschaft vor (Juni 1831), worauf die letztere bereitwillig und in den schmeichelhaftesten Ausdrücken einging. Allein Hamilton hatte sich doch getäuscht. Der fünfundsiebzigjährige Graf befand sich krank im Bade, als er das Schreiben erhielt. Er antwortete nicht sogleich, dann aber höflich, doch entschieden ablehnend. „Niemand weiß genauer als Sie,“

schreibt er seinem alten Genossen, „daß die Beweggründe, welche mich zu meinen griechischen Unternehmungen oceanlasten, ausschließlich darauf gerichtet waren, für Großbritannien, und dadurch überhaupt für Europa, durch möglichst gründliche Kenntniß der Vortrefflichkeit griechischer Kunst die Mittel zur eigenen Vervollkommnung in Skulptur und Architektur zu sichern. Mein Erfolg in seinem ganzen großen Umfang wird nie aufhören, eine Quelle höchster Befriedigung für mich zu sein. Wenn man damals vor fünfundsanzig Jahren, als dieser Erfolg dem Publikum bekannt ward, oder später bei irgend einer schicklichen Gelegenheit geglaubt hätte, daß die gleiche Energie der Gesellschaft der Dilettanti nützlich werden könnte, so würde ich mich höchst glücklich geschätzt haben, allen in meinen Kräften stehenden Beistand zu leisten. Aber da es mit solchen Hoffnungen längst vorbei ist, befolge ich wirklich nicht für hochmüthig zu gelten, wenn ich die mir jetzt in dieser meiner ersten Stunde angetragene Ehre ablehne.“

Als Hamilton das Sekretariat übernahm, bestand das Gesellschaftsvermögen im Ganzen aus 3866 L. St. Es ward beschlossen, außer dem dritten Bande der „Alterthümer von Jonien“ auch den zweiten Band der „Probestücke antiker Skulptur in Großbritannien“, der längere Zeit ziemlich hat ruhen müssen, energischer zu fördern, wodurch freilich das Kapital in den nächsten Jahren arg zusammenschmolz. Ehe noch dies zweite Unternehmen zu Ende geführt war, ergab sich eine neue Gelegenheit für die Dilettanti, ihre Kunstliebe in klingender Münze zu bewähren. Im Frühjahr 1833 hatte der dänische Gelehrte Brøndsted dem Britischen Museum für tausend L. St. zwei unergieulich schöne Bronze-Reliefs, Stücke eines Prachtarnisches, zum Kauf angeboten. Nach der Angabe des Neapolitanischen Verkäufers sollten die Stücke an den Ufern des Flusses Siris gefunden worden sein, wo König Pyrrhos 280 die Römer besieg hat. Brøndsted's hochliegende Phantasie erblickte daher in jenen kostbaren Arnischfragmenten Ueberbleibsel von der Rüstung des epirrotischen Herrschers, welche in der Schlacht einer seiner Generale trug, der darin seinen Tod fand. Die höchst scharfsinnige Deuktion kann, nebenbei bemerkt, ein warnendes Beispiel sein, daß man bei so ungewissen Dingen nicht zu scharfsinnig sein soll, denn die Fundnotiz hat sich nachträglich als willkürliche Erfindung des schlaun Neapolitaners herausgestellt. Aber die Reliefs sind deshalb nicht weniger schön, und es erscheint heutzutage, wo das Britische Museum für einen einzigen Bronzefopf gelegentlich 6—7000 L. St. bezahlt hat, schier unbegreiflich, daß es damals die verlangte Summe nicht aufbringen konnte. Da legte sich auf Hamilton's Betrieb die Gesellschaft der Dilettanti in's Mittel und eröffnete eine Subskription. Binnen kurzer Zeit waren 834 L. St. beisammen, die reichliche Hälfte durch Beiträge von Vereinsmitgliedern; und für einen schließlichen Zuschuß von 200 L. St. gelangte das Museum in den Besitz des Schazes. Die Gesellschaft aber that noch ein Uedriges, kaufte Brøndsted auch noch die behufs einer Publikation bereits gestochenen Kupferplatten für 100 L. St. ab und veröffentlichte auf ihre Kosten die statliche Schrift des fremden Gelehrten: „Die Bronzen von Siris“ (1836). Zwei Jahre vorher hatte sie ihrem verdienten Mitgliede Sir William Gell, welchen sie von allen Abgaben freisetzt und zu ihrem „bevollmächtigten Residenten in Italien“ ernannt hatte, ein Ehrengeschenk von 200 L. St. anlässlich seines Buches über die „Topographie Rom's und seiner Umgebung“ (1831) gemacht.

Im Jahre 1835 trat endlich nach mehr als viertelshundertjähriger Vorbereitung der zweite Band der „Probestücke antiker Skulptur“ ans Licht. Die Herstellungskosten belaufen sich auf ungefähr 4000 L. St., das heißt also fast das Doppelte wie beim ersten Bande,

obchon dieser siebzehn Tafeln mehr enthielt und in der Ausführung der Kupfer, namentlich in der charakteristischen Wiedergabe der stilistischen Besonderheiten, sich sehr vortheilhaft von der meistens etwas süßlichen Eleganz der neuen Stiche unterschied. Auch vermist man die straffe Redaction des ersten Bandes. Dreißig von den zwei und fünfzig abgebildeten Sculpturen sind nicht weniger als sechzehn verschiedenen Sammlungen entlehnt (der Rest gehört dem Britischen Museum an), als ob es nur gegolten hätte möglichst vielen Sammlern ihr Recht widerfahren zu lassen, nicht aber möglichst schöne oder interessante Stücke auszuwählen. So zeigt sich denn auch hier, wie im Sammeln selbst, daß die Blüthezeit der an die Privatsammlungen sich anschließenden Bestrebungen vorüber war. Neben dem Kupferwerke des Britischen Museums, welches beispielsweise die ganzen zusammenhängenden Reihen der Parthenonskulpturen veröffentlicht konnte, nahm sich jenes Mosaisk vereinzelter, hie und da zusammengelegener Kunstwerke recht ärmlich und altmodisch aus, trotz aller Pracht der Ausstattung. Und vollends blieben die beigegebenen Abhandlungen hinter allen zeitgemäßen Erwartungen zurück. Morritt's Einleitung ist ganz unbedeutend; zum Schluß eine bereits zweimal gedruckte Abhandlung Payne Knight's, ganz im Hancock'schen Stile, zu wiederholen, war vollends ein Akt übel angebrachter Pietät. Was würde man sagen, wenn heutzutage jemand aus dem Nachlasse Creuzer's etwa einen fünften Band der Symbolik herausgeben oder wenn er nachgelassene Werke Bandla's editiren wollte?

Die zahlreichen Publikationen der Gesellschaft, bei sehr gesteigerten Kostenpreisen, hatten trotz dem „ionischen Fonds“ das Kapital nicht bloß aufgebraucht, sondern sogar ein Deficit von sechshundert £. St. zu Wege gebracht (1812). Wohl oder übel mußten stille Zeiten folgen. Die nächsten Jahre wiesen gar keine oder ganz unbedeutende Ausgaben auf. Als jedoch im Herbst 1816 der Architekt J. C. Penroke nach Athen ging, um seine Beobachtungen über die sog. Entoaturen, d. h. die Abweichungen horizontaler Bautheile von der graden Linie, an den dortigen Tempeln mit möglichster Genauigkeit anzustellen, fand sich die Gesellschaft sozgleich bereit, zunächst eine kleine pecuniäre Beihilfe zu gewähren. Als dann jene mit peinlichster Gewissenhaftigkeit durchgeführten Untersuchungen höchst überraschende Resultate geliefert und einen tiefen Einblick in die außerordentliche Freiheit künstlerischer Empfindung und die wunderbare Meisterthätigkeit der Technik, welche sich in jenen Bauten offenbart, erschlossen hatten, wurden auch weiter die Mittel beschafft, um Penroke's klassische „Untersuchungen über die Principien der athenischen Architektur“ in würdiger Weise zu publiciren (1851). Die Kosten beliefen sich auf ungefähr 1300 £. St. Neun Jahre später gab die Gesellschaft eine Arbeit des hochverdienten Architekten C. R. Codrerk heraus, gewissermaßen einen Nachklang aus alter Zeit. Codrerk hatte einst (1811) zu den Entdeckern der Siebelgruppen von Regina und des Tempelfrieses von Bassä (Phigalia) gehört. Er hatte, durch jenen ersten Fund angetregt, die verlodende Vermuthung aufgestellt, daß auch die Niobegruppe ursprünglich einen Siebel geschmückt habe. Er hatte zuerst an den dortigen Säulen jene seine Anspannung (Entasis) beobachtet, welche die elastische Natur der Säule und ihr Bestreben gegen den Druck des Gebälles so schön ausdrückt. Heimgekehrt hatte er dann ebensowohl als ausübender Architekt eine große Wirkksamkeit entfaltet, wie er bei den Publikationen des Britischen Museums und an der neuen Bearbeitung von Stuart's und Revett's „Altenthümern von Athen“ thätigen Antheil genommen hatte. Jetzt, nach fast fünfzig Jahren, kehrte er nochmals zum Anfang zurück und bearbeitete nach seinen noch nicht ausgenutzten Papieren die Architektur der Tempel von Regina und Bassä und die Anordnung ihrer Bildwerke (1867). So o'el hierüber auch

bereits gesagt war, der würdige alte Herr hatte doch noch manches Neue vorzubringen wobei es sich nur selten ausnahm, daß ihm der äginetische Athenatempel noch immer als der Tempel des panhellenischen Zeus galt, ein Irrthum, der seit dreißig Jahren widerlegt war. Eine interessante Zugabe zu Cockerell's Rekonstruktionen bildete Baillif Lloyd's scharfsinniger Versuch, das durchgängige Proportionsystem der antiken Tempel genau zahlenmäßig nachzuweisen — bekanntlich ein Problem, mit dessen Lösung sich gar Viele abgemüht haben, ohne daß doch die Resultate völlig befriedigten.

Seit 1860 ist die Gesellschaft der Dilettanti mit keiner Publikation mehr an die Oeffentlichkeit getreten. Ganz unthätig ist sie darum aber nicht gewesen, denn sie verjah 1870 den Architekten H. P. Pullan, welcher Newton bei seiner Wiederentdeckung des Mausoleums zur Seite gestanden hatte, mit den erforderlichen Mitteln, um den bereits von Chandler und von Sell untersuchten Tempel der Stadtgöttin Athena in Priene genauer erforschen zu können. Die Veröffentlichung der architektonischen Resultate steht bennächst zu erwarten; <sup>1)</sup> die reiche Ernte von Friesfragmenten haben die Dilettanti, wie es von Alters her ihr guter Brauch ist, dem Britischen Museum übergeben. —

Wenden wir zurück auf die lange Reihe statischer Folianten, welche theils der Initiative der Gesellschaft ihren Ursprung verdanken, theils von ihr Förderung erfahren haben, so können wir das Verdienst dieses Privatvereins nicht hoch genug anschlagen. Namentlich die Kenntniß der griechischen Architektur ist durch ihn nicht bloß gefördert worden, sondern ihr ist erst das Fundament bereitet durch die „athenischen“ und „ionischen Alterthümer,“ welche der Alleinheerschaft der römischen Architektur in Wissenschaft und Praxis ein Ende machten; und auch die subtilsten Feinheiten der griechischen Bauweise haben erst gewürdigt werden können durch die Arbeiten der Architekten unseres Jahrhunderts, welche für diese Gesellschaft thätig waren. Einige der Hauptvorzüge der britischen Nation finden wir hier zusammenwirkend: energisches Angreifen der Aufgabe, praktische Handhabung der Mittel, unermüdlche Zähigkeit in der Durchführung bis in das geringste Detail, scharfe Beobachtung des Thatsächlichen, unbeschränkte Wahrheitsliebe gegenüber allem blendenden Schein. Weniger befriedigt hie und da die wissenschaftliche Verwerthung, aber es ist überall ein sicherer Grund gelegt, aus dem sich auch von Andern ruhig weiterbauen läßt. Mit gutem Grunde konnte Sir Henry Englefield es rühmen, daß die Gesellschaft in ihrem Bereich geleistet habe, was wohl nie von irgend einem Vereine von Privatleuten in Europa geleistet worden sei. Wir dürfen aber weiter fragen: ist Aussicht vorhanden, daß auch jensehrhin die Gesellschaft, nachdem sie das Sammeln von Antiken gewissermaßen dem Britischen Museum abgetreten hat, auf dem Gebiete wissenschaftlicher Expeditionen und Publikationen ihre hohen Ziele kräftig verfolgen werde?

Auch hier wird es sich wesentlich um das Verhältniß der Gesellschaft zum Britischen Museum handeln, welchem als nationaler Anstalt die Mittel des Staates, so weit sie das Parlament gewährt, zur Verfügung stehen. Das Museum hat sich seit mehreren Jahrzehnten nicht mehr darauf beschränkt, antike Kunstwerke zu kaufen, sondern es hat auch selbst Expeditionen und Ausgrabungen angetregt und in's Werk gesetzt. Die lykischen Unternehmungen von

1) Mittlerweile sind die Hauptresultate jener mit englischem Gelde ausgeführten Ausgrabungen bereits einer französischen Publikation über Milet und seine Umgebungen einverleibt worden. Dieses ungewöhnliche Verfahren wird mit der kurzen Bemerkung eingeführt, daß Pullan bisher nichts über seine Entdeckungen veröffentlicht habe. Es kostete doch nur eine briefliche Anfrage in London, um sich über die Absichten des „habile explorateur“ Gewisheit zu verschaffen und der sonst so verdienstvollen französischen Publikation den Vorwurf vorzeitiger Verwerthung fremden Gutes zu ersparen.

Charles Fellows, die Freilegung des Mausoleums und die Entdeckungen bei Milet und Knidos von Charles Newton, die Funde von Salmann und Villotti in Rhodos, von Smith und Forcher in Syrene, die Aufdeckung des Artemistempels bei Ephesos durch Wood liefern die Beweise. Somit fragt es sich, ob es für eine Privatgesellschaft noch ferner möglich und angemessen erscheint, sich in den ungleichen, wenn auch rühmlichen und friedlichen Wettkampf mit der nationalen Anstalt einzulassen. Soll der leichte Rutter die Wettfahrt mit der stolzen Fregatte unternehmen?

Die Möglichkeit hängt lediglich von den verfügbaren Geldmitteln und von den zu Gebote stehenden wissenschaftlichen Kräften ab. Seit die zweite ionische Mission unter Will Bell das Vermögen des Vereins so stark angegriffen und die Reihe der nachfolgenden Publikationen es dann vollends erschöpft hat (bis zum Jahre 1852 waren im Ganzen mehr als 31,000 £ St. für wissenschaftliche Zwecke verwandt), scheinen Ebbe und Fluth in der Kasse, je nachdem eine Publikation im Werke ist oder nicht, nur innerhalb mäßiger Höhenunterschiede zu schwanken. Ist dies wirklich der Fall, so dürfte nichts helfen als eine Wiederholung der vor sechzig Jahren von Sir Henry Englefield vorgeschlagenen und damals einstimmig gebilligten Maßregel, die Gründung eines Fonds durch außerordentliche Jahresbeiträge. In der Motivirung jenes Antrages ward von dem Antragsteller darauf hingewiesen, daß die reichen Mittel, welchen die Gesellschaft die Möglichkeit ihres Wirkens verdanke, sammt und sonders den älteren Generationen entstammten. „Wir können kaum behaupten,“ sagt Englefield, „daß die Gesellschaft in ihrem jetzigen Bestande etwas zur Förderung ihrer edeln Ziele beigetragen habe. Unsere Jahresbeiträge decken grade unsere Jahresausgaben. Ist es nicht der geeignete Augenblick, etwas mehr zu thun?“ Sollte diese Frage heute wieder an die Gesellschaft gestellt werden — es ist Sache der Dilettanti selbst, sie zu beantworten. Die Möglichkeit einer ferneren Wirksamkeit hängt davon ab, wie die Antwort ausfällt. Denn an den geeigneten Kräften zur Ausführung wissenschaftlicher Pläne kann es einer Gesellschaft nicht fehlen, welche — um nur Einen zu nennen — Männer wie Charles Newton, den Entdecker des Mausoleums und Vorstand der Antikenabtheilung des Britischen Museums, unter ihren Mitgliedern zählt.

Ist es aber auch nöthig und angemessen, neben dem Britischen Museum die alten Bahnen zu verfolgen? Wir sollten meinen, daß es nur auf die richtige Arbeitstheilung ankommt. In Priene hätte das Britische Museum ebenso gut graben lassen können, wie die Dilettanti, denn es bedarf nur eines Fermans von Konstantinopel, um die gesunkenen Schätze für das Museum zu erwerben. Nicht so im Königreich Griechenland, wo eine Bestimmung der Verfassung jede Ausfuhr von Antiken untersagt. Das deutsche Reich hat sich dadurch nicht abhalten lassen, die kostspieligen Ausgrabungen in Olympia vorzunehmen, deren unmittelbare Ergebnisse, die Fundstücke selbst, Griechenland verbleiben. Das Britische Museum kann das nicht füglich; eine Anstalt, die in erster Linie eine Sammlung ist, kann ihr Geld nicht für rein ideale Zwecke der Wissenschaft verwenden, sondern muß ihre nächsten Interessen im Auge behalten. Anders eine Gesellschaft, wie die der Dilettanti, welche ja schon wiederholt, ja meistens ohne alle Rücksicht auf materiellen Ertrag ihre Unternehmungen begonnen und durchgeführt hat. Was sollte sie hindern können, bloß aus Interesse für die Wissenschaft dem Beispiele des deutschen Reiches, Dr. Schliemann's, der Franzosen, welche neuerdings z. B. in Delos gegraben haben, zu folgen und sich ein Feld ähnlicher Thätigkeit auszusuchen? Geeignete Aufgaben bieten sich ja in Menge dar; ich will mir erlauben, zum Schluß auf eine solche hinzuweisen.

Die kleinasiatischen Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte in Galikarnas, Knidos, Ephesos haben reichen Stoff dargeboten zu genauerer Kenntniss der griechischen Kunst des vierten Jahrhundert, derjenigen Epoche der Kunstentwicklung, welche vor Allem durch die Namen des Praxiteles und des Skopas bezeichnet wird. Skopas war am Mausoleum und am ephesischen Tempel thätig, Praxiteles an letzterer Stelle und in Knidos. Es ist eine wohlbegründete Vermuthung Newton's, daß die wundervolle Demeter von Knidos im Britischen Museum die Kunst des letzteren Meisters wiederspiegle. Praxiteles ist uns überdies ganz neuerdings durch die Auffindung seines Hermes mit dem Dionysosknaben auf dem Arme in Olympia nahe gerückt. Seinen Vater Kephisobotos kennen wir seit der glänzenden Entdeckung, daß dessen Eirene mit dem kleinen Pluto's in einer der schönsten Gruppen der Münchener Glyptothek uns aufbewahrt ist. Hier ist also ein Faden gegeben, um von Praxiteles rückwärts der Zeit der hohen attischen Kunst, der Zeit des Phidias, näher zu kommen und wichtige kunstgeschichtliche Entwicklungsreihen uns anschaulich vorzuführen. Nicht so steht es mit Skopas. Was wir einigermaßen sicher auf ihn zurückführen können, gehört der Spätzeit des Meisters an, da er in Athen thätig war. Eines seiner Jugendwerke, ein vielbewundertes Meisterstück, war der Tempel der Athena Alea in der arkadischen Stadt Tegea. Nachdem der alte Tempel im Jahre 395 durch Feuer zerstört worden war, erbaute Skopas den neuen, den größten und reichsten aller Tempel des Peloponneses, an welchem allen drei griechischen Bauweisen ein Platz angewiesen ward, dem korinthischen anscheinend hier zum erstenmale. Desgleichen schmückte Skopas die Siedelselber mit figurenreichen Darstellungen der lalydonischen Eberjagd und des Kampfes zwischen Achill und Telephos in Myken. Bis her hat niemand es unternommen, nach den Resten dieses Werkes zu suchen. Und doch scheint die Aufgabe keineswegs besonders schwierig. Mit gutem Grunde nimmt man an, daß die Hauptkirche des heutigen Ortes Piskl auf der Stelle des alten Ateneatempels steht, eine mächtige Säulentrümmer von blendendem Marmor, welche noch in der Nähe liegt,<sup>1)</sup> scheint dafür zu zeugen. Wenn nun auch die Kirche eine völlige Aufbedung des Grundplanes verhindert, so würde doch nichts im Wege stehen, rings um dieselbe herum zu graben. Der Boden böte nur geringe Hindernisse, und es müßte doch seltsam zugehen, wenn nicht von den Bautheilen und von den Siedelgruppen, vielleicht auch noch von andern Skulpturen, von denen keine Kunde auf uns gekommen ist, bedeutende Reste zu Tage kämen. Ich erinnere mich in einem Hofe des Ortes das Flachrelief eines Löwen gesehen zu haben von einer Erhabenheit des Stils, welche auf die beste Zeit hinwies. Der Gewinn würde, bei einigermaßen glücklichem Erfolge, außerordentlich werthvoll sein, ebensowohl für die Geschichte der Baukunst, wie für die Entwicklung der Skulptur im ersten Viertel des vierten Jahrhunderts. Vor Allem würde die noch immer etwas schattenhafte Gestalt des Skopas, eines der größten Künstler Griechenlands, ganz anders als bisher mit Blut und Leben erfüllt vor uns hintreten. Ein hoher Preis winkt hier: wer wird die Hand danach ausstrecken?

1) „Pog“ hätte ich sagen müssen; denn, wie ich kürzlich erwarh, ist seit dem Jahre 1860, wo ich den Ort besuchte, eine neue Kirche an Stelle der alten gebaut und die ganze Umgebung von allen antiken Resten gesäubert worden. Meines Wissens hat niemand darüber berichtet, vielleicht auch niemand darauf gedacht, ob bei dem Neubau Grundmauern und Reste des alten Tempels zum Vorschein gekommen sind; noch viel weniger scheint jemand daran gedacht zu haben, diese günstige Gelegenheit zu einer planmäßigen Untersuchung der merkwürdigen Stelle zu benutzen. Vielleicht erschwert der neue Bau die Nachgrabung; aber solche Resultate lassen sich nichtdestoweniger auch jetzt noch von einer Durchsichtung der Umgebend der Kirche verhoffen.



## Luini's Passion in S. Maria degli Angeli zu Lugano.

(Schluß)



as wäre die Analyse dieses kolossalen, aus mehr als hundert Figuren bestehenden Bildercyklus.) Es springt in die Augen, daß Luini überall das Prinzip des Kontrastes, der Gegenüberstellung grundverschiedener Motive und feindlicher Elemente walten läßt, und kraft dieses mit vollem Bewußtsein und konsequent durchgeführten Prinzipes versteht er auch nie seine Wirkung. Hier läuft der Teufel mit der Seele des argen Sünders davon und dort bringt der Engel die Seele des Bekehrten in den Himmel; auf der einen Seite sehen wir die Gemeinde der Gläubigen, in Anbetung und Trauer versunken, und auf der andern die Ungläubigen, sich um Nichts kümmernd, höhnisch in Wort und That. Und selbst im Hintergrunde sucht der Meister durch derartige Gegensätze zu wirken; er stellt da die lichtesten Momente aus der Passionsgeschichte den düstersten gegenüber, die Himmelfahrt dem Siebel im Garten von Bethsemane und die Begegnung mit Thomas der Dornenkrönung und Geißelung. Hier steht die kämpfende und leidende Kirche oor uns, dort die triumphirende.

Es war im Quattro- und Cinquecento bekanntlich Brauch, daß der Maler irgend eine Stelle auf seinem Bilde für das eigene Porträt reservierte; wir wissen es z. B. von Raffael und Paolo Veronese. Sie wählten für ihr Bildniß meistens eine Ecke, die dem Beschauer nicht sogleich in die Augen fällt, in einer solchen traten sie dann bescheiden und anspruchslos auf. Die Frage liegt nahe: hat auch Luini uns sein Selbstporträt überliefert? Wenn es irgendwo hingehörte, so doch gewiß auf das monumentalste seiner Werke, auf seine Passion! Eine, wie es scheint, alte Tradition will denn auch die Züge des Meisters erkannt haben und zwar in dem Centurionen links von dem Kreuze, an welchem der verlorne Verbrecher hängt. Traditionen sind aber immer mit Vorsicht aufzunehmen und nur dann beachtenswerth, wenn Wahrheitsähnlichkeitsgründe für sie sprechen. Das ist nun hier entschieden der Fall. Zwar muß die Frage, ob die Züge dieses Meisters-

1) Eine Abbildung findet sich in Rosini's Storia pittorica dell' Italia, im Atlas auf Tafel 219, sie gibt jedoch den Eindruck des Bildes selbst nicht im Entferntesten wieder. Es existirt von demselben, wenn wir von den mehr oder weniger gut gelungenen Originalabdrucken absehen, überhaupt noch keine würdige Reproduktion. Seit Rosini ist die Passion auch von C. Ferreri aus Florenz in Kupfer gestochen worden, allein in etwas zu keinem Verhältniß zum Original. Dieser Stich ist heute sehr selten geworden, und nur der jetzige Besitzer des Hôtel du Parc hat davon noch einige Exemplare. Da er seiner Zeit für die Herzogin von Crivans solate hat besorgen müssen. Ferreri war gerade daran, neuerdings die Passion in größerem Format zu stechen, als er leider über der Arbeit starb. Die Platte seines ersten Stiches ist nicht mehr vorhanden, es giebt jedoch Photographien nach demselben; die Originalphotographien sind selbstverständlich vorzuziehen.

manns mit denen der Köpfe übereinstimmen, die auf anderen Werken Luini's für sein Porträt ausgegeben werden, auf das Bestimmteste verneint werden. Allein haben denn die Traditionen, die in Saronno und Mailand umgehen, an und für sich mehr Anspruch auf Glaubwürdigkeit als die Luganer Tradition? Doch stellen wir zuerst die Traditionen einander gegenüber. Auf dem Passionsbilde sieht also die Uebertieferung das Porträt Luini's in dem Reiter auf weißem Pferde rechts vom Kreuze des Erlösers, auf dem Madonnenbilde von 1521 (Creva, Nr. 46) in dem greisen Donator links, zu Saronno in einer Figur auf dem Bilde „Christus unter den Schriftgelehrten“, in dem Kreuze zur äußersten Rechten, der eine frappante Ähnlichkeit hat mit dem Donator auf ebengenanntem Bilde, sowie mit dem heiligen Benedikt im Monastero maggiore welcher Alessandro Bentivoglio zum Altar führt und ebenfalls für Luini gehalten wird.<sup>1)</sup> Ich bezweifle nicht, daß die Zahl ähnlicher Traditionen noch zu vermehren ist, sehr übrigens den wissenschaftlichen Werth derartiger Hypothesen nicht ein, zumal wenn sich dieselben wie hier äußerlich und innerlich widersprechen. Es reimt sich in der That schlecht zusammen, wenn Luini zu Anfang und in der Mitte der zwanziger Jahre sich als Greis und 1529 als Mann in den besten Jahren darstellte; daß er sich 1529 mit den Augen des Gedächtnisses gemalt habe, ist schlechterdings nicht anzunehmen. Nun ist es mehr als wahrscheinlich, daß Luini, als er seine Passion malte, noch weit vom Greisenalter entfernt war, vielmehr im kräftigsten Mannesalter stand. Dafür bürgt uns sein Werk selbst, die in ihrer Art vollendete Komposition und die bewundernswürdige Sicherheit, mit der er die Fresco-Technik handhabt. Ein Mann, dem noch ein solch unerfchöpftlicher Reichthum von Motiven zu Gebote steht, der durchaus über die Phantasie seiner besten Jahre verfügt und seiner Palette Töne entlockt von unvergleichlichem, in der Frescomalerei überhaupt einzig dastehenden goldenen Incarnat, der ist nicht am Ende seiner künstlerischen Laufbahn angelangt, sondern steht mitten darin. Deshalb kann ich auch nicht die Tradition unterstützen, welche uns Luini's Züge greisenhaft erscheinen läßt, sondern halte mich lieber an die Luganer Uebertieferung und sehe das Porträt des Meisters einmal in dem Centurio, dann aber auch in dem überlebensgroßen Heiligen, der auf dem Pilaster rechts als Pendant des Sebastian steht. Man vergleiche diese beiden Köpfe und man wird finden, daß sie identisch sind. Nur hat sich Luini als Centurione mehr nach dem Leben aufgefaßt, während er als heiliger Rochus sich bedeutend idealisirte. Wir sehen den Heiligen von vorne in einem bequemen Reifemantel, die Reisetasche ist an dem Gurte befestigt. Am Beine gewahren wir eine klaffende Wunde, soeben hat er das Gewand von derselben zurückgezogen und macht mit dem Zeigefinger der Linken auf sie aufmerksam, mit der Rechten weist er nach oben. Ueber seinem Haupte ist in römischen Ziffern die Jahreszahl MDXXVIII zu lesen. Zu seinen Füßen liegt ein Hut, in welchem, und dies dürfte entscheidend sein, sich ein Band in der Form eines L. befindet, an dem Malerwerkzeuge befestigt sind. Wir haben hier also offenbar das Monogramm des Meisters vor uns. Es sei schließlich noch darauf hingewiesen, daß in dem Jüngling am Fuße des mittleren Kreuzes derselbe Typus zu erkennen ist. Wir konstatiren dies bloß und wollen daran keine weiteren Betrachtungen knüpfen, denn dieselben würden nur in ein Labyrinth von Hypothesen führen, aus dem kein Ausweg. Dagegen dürfte eher der Umstand für die Richtigkeit unserer Behauptung sprechen, daß der Kopf des Centurione und des Rochus auch in Saronno vorkommt,

1) Ernst Förster, Geschichte der ital. Kunst. Bd. V, S. 473, 474 u. 479.

nämlich auf der Anbetung der Magier. Wer ist denn jener Mann rechts in dem langen, in malerische Falten geworfenen Mantel und mit der reich gefärbten Kappe anders als Luini? Zufrieden blickt er zur Komposition heraus auf den Beschauer, sich selbst bemüht, etwas Lächliches geleistet zu haben. In ihm erkannte auch Bossi<sup>1)</sup> das Porträt des Meisters, nur hat er ihn fälschlicherweise für einen der Könige gehalten, woraus hervorgeht, daß er aus dem Gedächtniß schrieb.

Eine kurze Schlussbemerkung sei mir noch gestattet. Rio sagt, daß Luini's Passion, wenn auch in manchen Details noch bewundernswerth, doch schon Symptome des Verfalls zeige,<sup>2)</sup> ein Urtheil, welches er unbegründet ließ, und das für den subjektiven Standpunkt des Verfassers zeugt. Man muß eben von dem Bilde nicht mehr erwarten, als was der Meister beabsichtigte darzustellen, vor Allem suche man nicht nach einheitlicher Wirkung. Schloß sich Luini doch an die Passionszüge und Aufführungen an, welche im damaligen Italien um die Osterzeit stattfanden. Die Passionsbilder aus dem Mittelalter sowohl, wie aus der Renaissancezeit, sind überhaupt nichts Anderes als malerische Fixirungen solcher Osterfestlichkeiten, mindestens wurden sie von denselben lebhaft inspirirt und gefördert, die Geschichte ihrer Entwicklung hat man sich ähnlich zu denken, wie diejenige der Todesbilder.

Für den, welcher mit vorgefaßten Prinzipien, mit einem fertigen System der Keckheit an ein Kunstwerk herantritt, hört der unmittelbare, objektive Genuß auf; man soll ein Werk nie aus dem historischen Rahmen nehmen, in den es hineingeht, sondern vielmehr darnach trachten, es aus der Zeit heraus verstehen zu lernen, in welcher es entstand. Nur wer das thut, wird Kompositionen wie dem Passionsbilde Luini's volle Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Zürich, den 15. September 1875.

Carl Brun.

1) Bossi, *Del cenacolo di Leonardo da Vinci*, S. 255, Note 17. Bossi stützt sich in seiner Bemerkung auf zwei von ihm S. 148 mitgetheilte Verse *Conazzo's*: Tutti erò (figliuoli di Bernardino) siete di pel biondo e vago; Qual fu del vostro genitor l'immagine. Besonders aber auf den Umstand daß Aurelio Luini aller Wahrscheinlichkeit nach erst 1538 geboren wurde.

2) *Léonard de Vinci et son école*, Paris 1855, S. 263.



## Monte San Savino.

Mit einem Holzschnitt.



n dem reizenden Chiana-Thale, zwischen Lucignano und Frassineto, von ersterem Orte fünf, von letzterem acht Miglien entfernt, liegt auf einem Hügel in herrlichster Umgebung das Städtchen Monte San Savina, der Geburtsort des berühmten Bildhauers Andrea Mantucci, welcher darnach bekanntlich, obwohl unrichtig, mit dem Namen Sansavina bezeichnet worden ist. Man sollte es kaum für möglich halten, daß es in Italien, und sei es im entferntesten Winkel, einen Ort geben könne, dessen Kunstschätze bis jetzt nicht zur allgemeinen Kenntniß gebracht seien, und dennoch ist dies mit diesem Städtchen der Fall, das, obwohl nur in geringer Entfernung von zwei großen Eisenbahnstrassen gelegen, doch noch nicht die Beachtung gefunden hat, die es in reichstem Maße verdient.

Vasari erzählt uns in seinem Leben des Andrea Sansovino, (ed. Lem. VIII, 161) der Papesta Simone Vespucci von Monte San Savina habe den jungen Andrea gefunden, wie er gleich Giatta beim Viehhüten im Sande Thiere gezeichnet hätte, ihn mit sich nach Florenz genommen und bei Antonia Pallajuala in die Lehre gegeben. Dort habe Jener für seinen Gönner, der in Florenz gediehen war, verschiedene Arbeiten gefertigt und dann nach während seines Florentiner Aufenthaltes für die Kirche S. Agata in Monte San Savina eine „Tavola“ von Terracotta mit einem heiligen Lorenza und anderen Heiligen und kleineren ausgezeichnet gearbeiteten Darstellungen gemacht und kurze Zeit später eine ähnliche sehr schöne Tavola mit der Himmelfahrt Mariä, Sant' Agata, Santa Lucia und San Romualda. Letzteres Werk habe ihm dann einer der Rabbia geschnitten. Zwei Altäre, welche diesen Beschreibungen entsprechen, sind noch vorhanden und jetzt nach der Aufhebung des Klosters S. Agata in Santa Chiara rechts und links in der Kirche angebracht.

Das erste Altarwerk (s. die Abb.) stellt den heiligen Lorenza im Diakonengewande mit Rose und Buch dar; er steht in der mittleren überhöhten Nische, die „anderen Heiligen“ sind links S. Sebastiana, rechts S. Nacca, welche, in kleineren Körperverhältnissen gebildet, die Seitennischen einnehmen. Die Predella enthält Darstellungen von Martyriern, in der Mitte S. Lorenza auf dem Raße und die Dreiviertelfiguren zweier Heiligen. Ueber der Hauptfigur in der Lunette halten zwei Engel eine Krone mit Jesu, der ganze Altar wird von Blumen- und Fruchtgewinden eingefasst. Das Werk ist unglasiert, aber später in ziemlich rauer und ungalder Weise übermalt worden. Da die Arbeiten, welche Andrea in Florenz für Simone Vespucci ausführte, eine Weiselung Christi und die Reliefköpfe von Vera und Galba in Terracotta, verloren sind, so hätten wir hier somit das früheste Werk

Sansovino's vor uns. Wenngleich daselbe natürlich nicht auf der Höhe seiner späteren Arbeiten in Genua, Rom und Loreto steht, sein Stil sich hier noch nicht zu so herrlicher Freiheit entwickelt hat, wie in jenen, zeigt es dennoch den jugendlichen Künstler von der vortheilhaftesten Seite. Erinnern die beiden etwas langbeinigen Engel der Lünette in ihrer noch keifen Haltung und strengen Haar- und Gewandbehandlung, besonders der rechts mit dem auffallend kleinen Kopfe, noch an die herbe und strenge Prometheusweise seines Lehrers Pollajuolo, so ist von diesem Einflusse bei den drei Heiligengestalten und den kleineren, höchst lebendig und frei behandelten Darstellungen der Predella fast nicht das Geringste mehr zu verspüren. Die Heiligen zeigen bereits jene milde Empfindungsweise, jene stille Anmuth, welche wir als einen Ausfluß des Geistes Lionardo's betrachten müssen, besonders die wundervolle Mittelfigur des heiligen Lorenzo erreicht die freie Schönheit, die wir in den späteren Arbeiten Andrea's wiederfinden. Hat Basari Recht, wenn er anföhrt, der Künstler habe erst nachher im Auftrage der Familie Cordinelli den Altar der Sakramentskapelle in S. Spirito in Florenz gefertigt, so ist Burdhard's Ansicht, daß einzelne Theile desselben nicht von seiner Hand gearbeitet seien, unumstößlich. Diese Theile: die Krönung Mariä in der Lünette, die Rundreliefs mit der Verkündigung, die Pietä am Altarvorsatze, stehen soweit hinter dem Lorenzo-Altar zurück und zeigen einen von demselben so weit abweichenden Stil, daß sie keinesfalls später als jener von Andrea ausgeführt worden sein können.

Der zweite Altar ist eine vertiefte Nische mit schrägen Seitenwänden. An der Rückwand sehen wir die Madonna mit dem Kinde auf Wolken thronend, umgeben von Cherubim dargestellt, über ihr schweben zwei Engel, die eine Krone halten. Die Madonna, auffallend ernst, fast wegmüthig blickend, hält auf dem rechten Knie das Kind, das sich freundlich segnend zu den Anbetenden herabneigt. Unten knien zwei anbetende Heilige; links S. Lucia, ganz von hinten gesehen, hält einen brennenden Wehrauchbecher, in dem sie ihre beiden Augen der Himmelskönigin zum Opfer darbringt; rechts und links stehen in Nischen S. Agata und S. Romualdo; Fruchtstämme umziehen die Mäster und die umschließenden Bogen. Dieser Terracotta-Altar ist glazirt und theilweise bunt bemalt, der Hintergrund ist blau, die Seitennischen sind braun, die Krone gold. Das ganze Werk ist durchdrungen von echt religiösem Ernst und wehevoller Inbrunst; S. Romualdo mit herrlichem Greifenkopfe blickt tief versunken in ein offenes Buch, in demüthiger Haltung neigt sich S. Agata, tief innerlich begeistert blickend die Anbetenden zu der himmlischen Erscheinung empor. Von den die Krone und Quirlenden haltenden Engeln schaut der links befindliche freudig auf die Madonna herab, während der zur Rechten mit offenem Munde singend dargestellt ist.

Trotz der Versicherung Basari's kann jedoch dieser Altar als eine Leistung Andrea's nicht in Anspruch genommen werden; er charakterisirt sich vielmehr durch den besonders schmerzlichen innigen Ausdruck der Figuren und durch die unruhige, scharfe Gewandbehandlung als eine Arbeit des Giacomo Cozzarelli aus Siena 1453—1515). Basari hat von der Thätigkeit dieses Künstlers eine höchst ungenügende Vorstellung; er nennt ihn nur als Verfertiger einiger Hochfiguren in Siena, ohne dieselben näher zu bezeichnen und als Architekten einer jetzt zerstörten Kirche S. Maria Maddalena ebendasselbst. Die zahlreichen Arbeiten in bemalter Terracotta, welche Cozzarelli und in seiner Vaterstadt hinterlassen hat, die schönen Einzelgestalten von Heiligen im Convento del Carmine, in S. Agostino, S. Spirito, die große hochbedeutende Figurengruppe der Beweinung Christi in der Oster-

wanja sind ihm unbekannt. Daher auch sein Irrthum, daß die Majur des erwähnten Altars von einem der Robbia herrühren müsse, ein Irrthum, der noch durch den Umstand unterstützt wurde, daß wirklich ein dieser Familie angehöriger Künstler für die Kirche S. Agata thätig gewesen ist und dort zwei Arbeiten ausgeführt hat, die jetzt gleichfalls in S. Chiara ihren Platz gefunden haben. Es sind dies eine große Abetzung der Hirten mit



Letzter Altar von Andrea Gasparino. S. Chiara in Kloster San Savino.

Engelkören in den Lüften, in der Predella Christus, Kostien streuend, von zwei Rügglebern einer Bruderschaft verehrt und die lebensgroße, würdig und bedeutend ausgeführte Figur des thronenden Antonius Abbas. Beide Altäre sind mit reichen Festons von Blumen und Früchten umrahmt und charakterisiren sich als treffliche Leistungen der Robbia.

Andrea hat uns jedoch in seiner Heimat noch einige architektonische Werke hinterlassen. Vasari berichtet, der Meister habe in der Zeit, als er in Florenz für die Aus-

schmückung der Casa Santa thätig war, also von 1513—1528, alle Jahre einen Urlaub von vier Monaten in seiner Heimath verlebte, um sich dort in Zurückgezogenheit zu erholen, habe sich daselbst ein Haus errichtet und für die Mönche von S. Agostino einen Kreuzgang erbaut, den er, so klein er auch sei, mit dem höchsten Verständnis (*molto bene inteso*) ausgeführt habe. Derselbe sei nämlich nicht viereckig gewesen und obwohl Andrea auf Wunsch der Pabst ihn hätte auf den alten Mauern errichten müssen, habe er ihn viereckig hergestellt, indem er die Eckpilaster vergrößert habe. Dieser kleine, einfache Klosterhof mit dorischen Säulen ist noch heute in S. Agostino erhalten; wenn er auch kein bedeutendes Werk der Architektur genannt werden kann, so rechtfertigt er doch Vasari's Bezeichnung des „*bene inteso*“ auf's Vollkommenste.

Dann, fährt Vasari fort, zeichnete er für eine Bruderschaft des heiligen Antonius, die in diesem Kloster war, ein sehr schönes Portal von dorischer Ordnung, für die Kirche S. Agostino das Querschiff und die Kanzel und ließ für die Frati außerhalb des Thores gegen die Pieve vecchia hin eine kleine Kapelle erbauen. Das nach der Zeichnung unseres Künstlers ausgeführte Portal ist wohl erhalten, es ist in schönen Verhältnissen ausgeführt und trägt einen Fries mit Triglyphen.

Außer diesen Arbeiten Andrea's enthält das Städtchen Monte San Savino noch oorgängliche Bauwerke des Antonio da San Gallo des Älteren. Der von diesem für den Cardinal Antonio del Monte, den späteren Pabst Julius III. 1520 erbaute Palast (Vasari ed. Lem. VII, 226) ist der jetzige Palazzo Pretorio. Dieser reizende Renaissancebau, der jedenfalls unvollendet geblieben, besteht aus einem in Rustica ausgeführten Untergeschoß und einem durch ionische Pilaster gegliederten oberen Stockwerk. Von der inneren Einrichtung ist nichts mehr vorhanden als eine ausgezeichnete schöne geschnitzte Thür, welche sicher von derselben Hand gearbeitet ist, wie die im Kloster Montoliveto del Asciano befindliche, von der Hand des Fra Giovanni da Verona. Leider hat dieselbe neuerdings einen bösen Ansrich von Delifarbe erhalten.

Noch weit schöner als dieser Palast und unbedingt zu den reizvollsten Architekturwerken der Frührenaissance gehörig ist die gegenüberliegende, gleichfalls von Antonio da San Gallo erbaute Loggia. Vier schlankte korinthische Säulen und zwei ebensolche Eckpilaster tragen fünf Bogen, in deren Zwisdeln Eichenlaubkränze mit den Wappen der del Monte angebracht sind, die Rückwand wird durch elegante Pilaster gegliedert, welche den vorderen Säulen entsprechen. Es ist höchlichst zu bedauern, daß von diesem ungemein schönen Bauwerke bis jetzt keine genügende Aufnahme gemacht worden ist.

Von den Arbeiten, die, wie Vasari angiebt, Niccolo Soggi, Ridolfo Ghitlandajo, Battista Franco und Bartolommeo della Gatta in Monte San Savino ausgeführt haben, ist nichts mehr übrig geblieben; dagegen besitzt das Kloster S. Maria delle Vertighe, eine Miglie von der Stadt entfernt, ein bezeichnetes Bild von Margharitone vom Jahre 1272, welches die Commentatoren des Vasari (ed. Lem. XI, 323, Anm. 1) beschrieben haben, während es Crowe und Cavalcaselle in ihrer Geschichte der italienischen Malerei unerwähnt lassen. Es enthält in drei Abtheilungen auf Goldgrund in der Mitte die thronende Madonna, rechts die Verkündigung und Geburt Christi, links die Anbetung der Könige und die Himmelfahrt Maria. In Folge einer Verkettung ungünstiger Umstände gelang es mir leider nicht, dieses Bild zu Gesicht zu bekommen.



Gegenbildnis von David d'Angers. Nach einer Zeichnung von Jager.

## Kunſtliteratur.

**David d'Angers, sa vie, son oeuvre, ses écrits et ses contemporains, par M. Henry Jouin.** Paris, E. Plon et Cie. 2 vols. 1877. 4.

David d'Angers iſt der internationalſte unter den modernen franzöſiſchen Bildhauern, einer der Wenigen, deren Geſichtskreis über Frankreich und die Villa Medici hinausreichte. Die Beziehungen zu Teutſchland treten bei ihm ſo ſehr in den Vordergrund, daß ein bei Plon in glänzender Ausſtattung erſchienenenes, dem Leben und Schaffen, den Zeitgenoſſen und den Schriften des Künſtlers gewidmetes Werk aus der Feder eines ſeiner Landleute, Henry Jouin, auch bei uns das lebhafteste Intereſſe zu erwecken berufen iſt.

Von den Schöpfungen eines Carpeaux oder Perraud, Kude, Turet, Flobatier oder Guillaume haben kaum vereinzelte Prezenachbildungen die Grenze überſchritten; David d'Angers' Namen begegnen wir in jeder Biographie Goethe's, ſeine Marmorbüſte des Dichters befindet ſich in Weimar und in München, ein Gypsabguß derſelben ſchmückt die königliche Bibliothek in Dresden; Straßburg beſitzt von David's Hand das 1840 enthüllte Gutenberg-Denkmal, das Gegenbild zu Thorwaldſen's Werk in Mainz. Die lange Reihe ſeiner fünfshundert Prezenmedaillens weiß alle Häupter der geiſtigen und künſtleriſchen Bewegung ſeiner Zeit in Teutſchland auf: die Bildhauer Rauch und Rietschel, Tieck und Danneberg, die Architekten Schinkel und Klenze, die Maler Vogel und Friedrich, die Brüder Alexander und Wilhelm von Humboldt, die Dichter Schiller, Tieck, Chamisso und Börne, den Romanſchriftſteller Wilibald Alexis (Höring), den Philoſophen Schelling, den Geographen Ritter, den Pſychologen Spurz-



heim, den Hemdpatken Habucmann, den Physiologen Blumenbach, Hummel, den Kompenisten, Lindeman, den sächsischen Staatsmann und Astronomen, und den Kanzler von Müller. Kein Herrorragender entging ihm, sein Talent ward für ihn zum Ehrentempel der großen Genies, und darum ist David v'Angers kein Fremder in der deutschen Kunstwelt. Er war Anhänger der phrenologischen Hypothesen von Gall und Spurzheim und sein Ausspruch: „Je profil, c'est l'unité,“ ward von seinen Ansichten über die Ausbildung des Schädels unterstützt. Auch nach England und Griechenland machte er Streifzüge zu demselben uneigennütigen Zwecke, Profile zu sammeln, denn die Medaillen wurden stets in Bronze ausgeführt und der betreffenden Person als Geschenk überliefert, während das Museum seiner Vaterstadt Angers das Original in Gyps erhielt; eine Doulette blieb der einzige Lohn des Bildhauers, der seine gewaltige Schöpferkraft und sein im Schweige seines Angefichtes erworbenes Vermögen dieser fast zur Leidenschaft gewordenen Viehhaberei opferte.

Das Alles hat Henry Jouin, sein Biograph, in trefflicher Weise zu schildern gewußt, wobei ihm freilich die Sache beizubewerth leicht gemacht war; denn die Familie des Künstlers hatte ihm den vollen authentischen Nachlaß des Todten an Papieren, Schriften und Handnotizen ohne Vorbehalt zur freien Verfügung gestellt, und das Museum David in Angers enthält die Gesamtschöpfungen seines Genies in seltener Vollständigkeit. Ein Gefühlsrührender Dankbarkeit hatte den Bildhauer veranlaßt, eine Kopie all seiner Arbeiten, von dem ersten preisgekrönten Bas-Relief an, seiner Vaterstadt Angers, deren Pension ihn zur Fortsetzung seiner Studien befähigte, zu überfenden; Anfangs geschah es in Marmor oder Bronze, später, als die Bestellungen und die monumentalen Schöpfungen sich häuften und überfüllten, nur noch in Gyps, aber in ununterbrochener Folge, und dieser Umstand semnt seinem Nachruhm bedeutend zu Statten. Nur Kopenhagen hat in seinem Thorvaldsen-Museum etwas Gleiches aufzuweisen; sowohl Rauch's Atelier in Berlin als auch Schwanthaler's Atelier in München besitzen nur Studien früherer oder vereinzelte Entwürfe aus den spätem Jahren der Künstler.

Es sind zwei starke Bände, welche Jouin seinem Landsmann widmet; der erste enthält die Biographie und die damit verwekte Beschreibung seiner Werke, der zweite, ganz davon verschiedene, führt uns David v'Angers, den Meister mit dem Meißel, auch als Kunstschriststeller, seinen Beobachter, Kritiker und Biographen seiner Zeitgenossen vor. Freilich geht die Sache dann in das Kleinliche über, und die Befriedigung, mit der man den ersten zwei Dritteln dieser Abtheilung folgte, verläßt gänzlich im Sande, wenn der Leser in der „Lettres sur l'art“ überschriebenen Korrespondenz eine große Anzahl gleichgiltiger, kaum ein paar Zeilen langer Bilette findet. Eine kräftige Handhabung des Nothstiftes hätte hier Wunder wirken können, denn die Darstellung droht im Wüste unterzugehen.

Zwei Porträts des Gefeierten sind dem Werke beigegeben. Zeltamer Weise ist der Biographie des ersten Bandes das Bild des alternden Löwen, nach dem 1866, zehn Jahre nach dem Tode des Meisters, von seinem Schüler Hebert geschaffenen Delportrait, welches dem Ehrenplatz in der Villa Medicis einnimmt, vorangestellt, während die Schriften des gewiegten Kritikers in der Vollkraft der Jahre und des Schaffens von der anmuthigen flüchtigen Heißhitzigkeit eingeleitet werden, welche Ingres 1815 in der Villa Medicis von seinem Genossen, dem 27jährigen Laureaten entwarf und die wir in dem Heischchnitt an der Spitze dieses Aufsazes wiederholen. Vierundzwanzig Abbildungen der Hauptwerke von David v'Angers erhöhen die prächtige Ausstattung des Buches; leider sehen sie nicht alle auf gleicher Höhe; aber sie geben immerhin eine Idee von der gewaltigen Schöpferkraft des Bildhauers; zwei der besten sind unten reproducirt.

Pierre Jean David, — den Namen v'Angers nahm er aus Dankbarkeit für seine Geburtsstadt an — war ein Sohn des Volkes und ein Republikaner von der Wiege bis zum Sarge. Auf den Schultern des freiwillig mitgezogenen Vaters machte der flussjährige zarte Knabe 1793 den Feldzug gegen die royalistisch gefinnte Vendée mit, sein ganzes Leben war dem Kultus der großen Freiheitsmänner und Ideen gewidmet, 1848 war er Deputirter des Maine-Loire-Departements in der Constituirenden Nationalversammlung; nach dem Staatsstreich vom 2. December gehörte er erst zu den Gefangenen, dann zu den Verbannten und sein ver-

früher Tod ist zum Theile dem Weh des Erbes zuzuschreiben: er lebte nur zum Sterben in sein geliebtes Frankreich heim. „*Mes rois, ce sont les hommes de génie, ceux dont les oeuvres sont utiles à l'humanité*“, sagte er 1854, als seine Freunde ihn drängten, sich dem Könige Otto von Griechenland vorstellen zu lassen, und dieses Wort könnte man David d'Angers' politisches und künstlerisches Glaubensbekenntniß nennen. Sein Meißel hat Frankreich Städte mit Statuen, Büsten und Medaillonportraits seiner begabtesten Söhne beschenkt, denn die Zeit war reich an Stoff. Die Vergangenheit und die Gegenwart regten den Bildhauer gleichmäßig zum Schaffen an, die Nationalität trat bei ihm in den Hintergrund, wenn seine Herzen nur den Geist der Freiheit athmeten.

Unter tausend Opfern und Entbehrungen gelang es dem angehenden Kunstjünger, erst zwanzigjährig, der engen Sphäre des väterlichen Hauses, wo er Holzschneidereien ausführen mußte, zu entkommen und nach Paris zu wandern. Louis David, der Republikaner par excellence unter den Meißlern mit Pinsel und Paletten, dessen Atelier damals zu den von Bildhauern und Malern besuchtesten gehörte — auch Ludwig Tieck und Bartolini arbeiteten bei ihm —, war sein erster, der Bildhauer Roland sein zweiter Lehrer, und seine angebotenen Grundsätze fanden bei diesen beiden Vorbildern neue Nahrung.

David d'Angers' Jugend fiel in eine glückliche Zeit der Wiedergeburt in der französischen Kunst. Der am 5. November 1810 unter Napoleon's Patronat eröffnete Salon zeigte eine reiche Fülle von Kunstwerken, die zum Theile heute die Galerie des Louvre schmücken. Louis David, der Hofmaler, stellte den „*Nahmeneid der Armee nach der Vertreibung der Äler*“ aus, Gwérin „*Andromache und Pyrrhus*“ und „*Aurora und Cephalus*“, Girodet die „*Sinnende Mitternacht auf den Ruinen Roms*“, welche Chateaubriand's Züge trug. Unter den 103 Bildhauerarbeiten befanden sich Canova's „*Tänzerin*“, Roland's „*Bachantin*“, Bessis' Gruppe „*Die Liebe verführt die Unschuld*“ und Chaudet's „*Epparißa ihren Hirsch beweint*“. Es war eine Epoche des Aufstrebens, und David d'Angers' durchaus eigenartige Begabung schuf ihm früh eine hervorragende Stellung unter den Genossen. Er war Louis David's Lieblings-schüler und sollte dereinst der Erbe von Roland's künstlerischem Nachlasse werden.

Gleich in den ersten vor die Öffentlichkeit gebrachten Arbeiten des jungen Bildhauers spricht sich seine warme Begeisterung für die Freiheitsideen aus und die gegebenen Thematiken kamen ihm dabei trefflich zu Statten. Sein „*Sterbender Othryades*“, der letzte Ueberlebende der dreihundert Helden von Thermopyla, welcher sich selbst das Schwert in die Brust stößt, erwarb ihm 1810 den zweiten Preis, das Vas-Relief „*Der Tod des Epaminondas*“ ein Jahr später den Preis von Rom, den Schlüssel zum Lande klassischer Kunst. Damals hatte sich eine Eliteversammlung von zukunftsreichen Laureaten auf allen Gebieten in der Villa Medici zusammengelunden: Cortot und Pradier unter den Bildhauern, Abel de Pujol, Ingres, Horace Vernet, Dupré unter den Malern und endlich Herold, der nachmalige Komponist der Opern „*Jaupa*“ und des „*Pré aux Cleres*“, unter den Musikern.

Außerhalb der Villa Medici herrschten damals in Rom zwei mächtige Gegenströmungen: die Canova's, des Antikeentwerfers unter den Bildhauern, und die des Isländers Thorwaldsen, des nordischen Barben mit Hammer und Meißel. Vor beiden Richtungen hatte sein Lehrer Roland David d'Angers gewarnt. Canova's Art und Weise fesselte den jugendlichen Laureaten lange Zeit, er verkehrte viel im Atelier des Venetianers und lernte Manches von ihm, obgleich er seine Manier nicht annahm. In seinen „*portraits d'artistes*“ vergleicht er ihn mit Correggio und meint, die „*Maria Magdalena*“ sei das einzige aus dem Herzen des Bildhauers hervorgegangene Werk. Zu dem Atelier des „*reinen Klassikers*“ Thorwaldsen fehlte Roland's Schüler ein Empfehlungsbrief.

Seine Studien in Rom waren bedeutend, seine fertigen Arbeiten beschränkten sich auf eine männlich schöne Büste des „*Clypeus*“, eine „*Areide*“ und die Statue eines „*Jungen Hirten*“, über welche sich Canova höchst beifällig äußerte. Noch in der Villa Medici entwarf er auch sein erstes Porträt-Medaillon, das seines Onkels Hebert.

In seinem geliebten Frankreich erwartete ihn bei der Heimkehr 1816 die volle Restauration, und er ließ sich leicht durch Canova's Entschlossenheit zur Reise nach England bestimmen,

um die in Burlington Houſe angeſtellten „Elgin Marbles“, des Phidias Bildwerke vom Parthenon, zu ſtudiren. Canova befand ſich im Auftrage des Papſtes in Paris, um die von dem ſerbiſchen Adler und dem Baron Tenon aus Rom entſtörten Kunſtſchätze zurückzuſchaffen. Von dort hatte man ihn zum Schiedsrichter über den Werth der von Lord Elgin der Regierung zum Kaufe angebotenen Parthenonſculpturen nach England gerufen, und er lehrte entzückt von der Schönheit derſelben nach Paris zurück. „L'opere di Fidia ſono una vera carne“ jubelte er in einem Briefe an Quatremère de Quincy, und David d'Angers wallfahrte bald, wie Canova es gethan hatte, täglich hinaus nach Burlington Houſe und bildete ſein entzücktes Auge an den klaffiſchen Meiſterwerken griechiſcher Kunſt.

Erſt die Gelbnoth führte ihn in den letzten Tagen des Juli 1816 wieder in die Heimath, wo der geiſtige Nachlaß ſeines eine Woche vorher geſtorbenen Lehrers Roland ſeiner barrte. Ludwig XVIII. hatte den tüchtigſten Bildhauern Auftrag ertheilt, die Brüste Louis XVI. mit zwölf Statuen zu ſchmücken, ähnlich wie ſpäter Friedrich Wilhelm IV. die Berliner Schloß-



Kopfbreite John Flaxman's.

brüste; Roland hatte den „großen Condé“ übernommen, welcher nun David d'Angers zuſiel. Mit dieſem einen Wurf war ſeine Zukunft entſchieden. Die jetzt im Schloßhofe zu Verſailles aufgeſtellte Marmorſtatuë iſt das Symbol der Lebenskraft und genial ausgeführten Bewegung. Niemand wird Verſailles verlaſſen, ohne die Erinnerung an dieſe jugendliche Heldherruzugelt mitzunehmen. Der Bildhauer hat den Prinzen in dem Momente dargeſtellt, wo er ſeinen Marſchallſtab vor Freiburg mitten in die badiſchen Laufgräben wirft und zu Fuß mit 2000 Mann gegen 3000 wohlverſchanzte Feinde zum Siege vorgeht. Im Frühjahr 1817 befand ſich die Statuë auf der Ausſtellung, und Lob und Auszeichnung floßen David d'Angers von allen Seiten zu. „Ma ſino, c'est comme l'orage“ rief eine alte Frau, wie Jouin berichtet, und die Kenner meinten, ſeit Buget ſei Nichts von ſolcher Wucht und Energie geſchaffen worden.

Jouin's häufig wiederkehrendes Stichwort iſt: David d'Angers ſei der Schöpfer einer nationalen Kunſt, bei jedem größern Werke ſonnt Jouin auf dieſe Anſicht zurück und in dieſer Wiederholung liegt eine Schwäche ſeines biographiſchen Monumentes, die wir unſern Leſern nicht verhehlen möchten. Die Arbeit iſt mit anerkenntnenswerther Ausdauer gearbeitet, ſchon das dem zweiten Bande angehängte chronologiſch geordnete Verzeichniß von David's Werken, mit Angabe des Materials, der Duplirate und der Aufſetzwahrgorte der erſten

Entwürfe, ist an sich eine Kiesenstudie; warum schwächt er selbst den Gesamteindruck durch derartige persönliche Ansichten, die er uns doch vergeblich aufzubringen sucht? Sein Kultus für den genialen Landmann wirkt oft störend, vorzüglich am Ende seines Lebensbildes, wo er Parallelen zwischen einer Anzahl moderner Zeitgenossen, Lemot, Kude, Pradier, Simart, Duret und David d'Angers zieht, nur um seinen Helden durch den Vergleich noch höher zu heben. Ein thörichtes Beginnen! David's Fries an der „porte d'Aix“, zu Marseille und Kude's Fries des Triumphbezugs „de l'Étoile“ können ruhig neben einander bestehen.



General Bonchamps in Arca.

Die nächste große Bestellung stellte ein neues Meisterwerk von der Hand des Bildhauers in's Leben rufen. Es galt, als eine Art royalistischen Nationaldankes, dem Andenken des Generals Bonchamps ein Denkmal zu setzen, und der Lohn des geretteten Republikaners ließ dem Königvertheidiger seinen Genius zur Verehrung seiner rein menschlich edeln That. Er hat den verwundeten Helden brechenden Auges, mit entblößtem Oberkörper dargestellt. Ein Mantel bedeckt die schon von den Verkoten des Todes gekühlten Äuße, das von langem Haar umwallte Haupt hebt sich noch einmal mit Ausbietung aller Kräfte, der linke Arm befehlt seinen verzweifelten Getreuen Gnade für seine gefangenen Feinde an: „Grâce aux

prisonniers“!) lautet die Aufschrift des Sockels. Die Einweihung fand am 11. Juli 1825 Statt, und ein Beifallsturm war David's Lohn. Die Wittwe und die Tochter, der Schwiegersohn und die Enkel des Generals, sowie der ganze Rest des royalistisch gesinnten Adels und die Veteranen der Armee eines Frotto, Charette und Cathelineau, wohnten der Enthüllung in der Kirche zu St. Florent bei. Tagelang wallfahrten dann noch die Kubera aus jener Zeit der Trübsal und der Leiden in das Atelier des Republikaners, um dem Herrlicher ihres Helden ihren Dank zu bringen. Volla dreißig Jahre später, am 18. Juli 1855, lehrte David, kurz vor seinem Tode, nochmals in die kleine halbdunkle Dorfkirche zurück, seiner Schöpfung das letzte Lebenswohl zu sagen: er hatte seinem Vater dort ein Denkmal gesetzt. „Benchamps“ und die „Junge Griechin“ blieben seine Lieblinge unter der langen Reihe seiner Werke.

Zwischen dem Entwurfe und der Vollendung seines „Benchamps“ hatten zahlreiche weitere Arbeiten der verschiedensten Art das Atelier des Bildhauers verlassen. Das würdig gehaltene Grabmal des Grafen von Bourke, eine antik schöne trauernde Frauengestalt, welche zu der Höhe des Totden emporblickt, zeigt eine Carlens' Art und Weise verwandte Auffassung. Das Monument des Generals Fey, das Grabmal Sichel's, Porträtbüsten und Medaillons gingen aus seinen rastlos thätigen Händen hervor, der arme Schlingling der Stadt Angers war ihr Stolz geworden. Auch zu seinem Privatvergnügen bildete er Medaillon auf Medaillon, wer ihm bedeutend schien, wer ihm lieb war, mußte sein Profil in Bronze gegossen sehen.

Die „Junge Griechin auf dem Grabe des Marco Bogoris“ war ein weiterer glücklicher Griff in das Hülfshorn von David's Genius. All seine Sympathien flogen Griechenland zu, daheim herrschten die Legitimisten, dort kämpfte man noch um Freiheit. Halb Kind, halb Jungfrau, ruht die zarte Gestalt gänzlich unbefleckt auf der Marmorplatte und entziffert mit neugierigem Finger den Namen des Helden von Missolonghi; ein Gang auf den Pore Pachaïse hatte dem Bildhauer diesen Gedanken nach der Wirklichkeit eingegeben. Er sollte in spätern Jahren noch den Schmerz erleben, sein Werk, das er wie ein eigenes Kind liebte, von Nachkommen der klassischen Griechen barbarisch verschlammelt zu sehen. Jetzt ist es wiederhergestellt, aber es wird in Athen aufbewahrt und schmückt die Todeshütte des Vaterlandsvertheidigers nicht mehr.

David hatte den Vater und seine beiden Schwestern verloren; die Mutter, sein guter Schutzengel, ruhte schon lange unter der Erde, als er sich, ein Jahr nach der Juli-revolution mit der Entelin Pa-Revellière Lepaur's, Sräulein Emille Maillocheau vermählte. Die Hochzeitsreise ging, bezeichnend für die Verliebe des Künstlers, nach Deutschland! In Weimar suchte er den Schatten Goethe's, in Berlin und Dresden, München und Stuttgart modellierte er Profile, studierte und lernte er.

Der gute Sohn und Bruder ward ein zärtlicher Gatte und Vater. Zu seinem einzigen Gnetelbilde, und auch dieses ist noch halb Sittenbild, dem „Kinde mit der Traube“, gab ihm sein dreijähriger Sohn Robert die Anregung, ganz ähnlich wie Carpeaux's kleiner Sohn Charles das Modell zu dessen trefflichem „Verwundetem Amer“ war. Der Knabe stieß auf den Hüftgürtel und hocht über ihm hängenden Traube; die nach ihm züngelnde Mutter hat der Bildhauer auf Beranger's Wunsch bei der Ausführung in Marmor weggenommen, das Gypmodell im Museum David zeigt sie noch.

Der „Sterbende Barra“ ist das dritte Glied des jugendlichen Arieblattes, das Nachbild zu der „Jungen Griechin“ und dem „Kinde mit der Traube“. Glühende Begeisterung auf den milden schmerzdurchbeßten Bögen, liegt der Knabe, ein Märtyrer seiner Ueberzeugung, für David das Symbol der geliebten Republik, herbend da; die ronalstischen Bendbeer hatten den Schwerderrwunden zu dem Rufe „vive le roi!“ zwingen wollen, aber er hatte den Tod vorgezogen und die dreifarbigte Kokarde auf das Herz gepreßt, um mit dem Rufe „vive la république!“ sein junges Leben auszuhauchen.

Unter den monumentalen Arbeiten aus David's Blüthezeit des Schaffens nehmen die „porto d'Aix“ in Marseille und das „Giebelfeld des Pantheon“ zu Paris die ersten Stellen

ein. Die Hauptgruppe der „parto d'Aix“ stellt den Auszug der Freiwilligen in dreifig Gehalten dar: es ist die stiegewordene Marfeillaise, unter dem Marmor pulstet wormes Leben, der Republikaner hatte sich in seinem Elemente gefühlt! Victorien und orientalische und europäische Waffentrophäen ergänzen die Scene der Begeisterung. „Aux grands hommes la patrie reconnaissante!“ lautet die Inschrift des Pontoon, der jetzigen Genavefsäule, welche David d'Angers' gewaltige Hautreliefgruppe, seine weißgenannte Arbeit verembildlicht. Es war ein Thema so recht aus dem Herzen des Bildhauers, und das Werk lobt den Meister, trotz der einzelnen Schwächen. Frankreich, eine flössisch gehaltene, von wohlgeordnetem Falten-gewande umflossene Gestalt, theilt Ruhmestranke an seine großen Söhne aus, und der Künstler wagte den süßen Wurf, alle in der Kulturentwicklung mitwirkenden Genien, ohne Rücksicht auf die politische Anschauung dorauß anzubringen.

Darzwischen ging Statue um Statue aus seinem Atelier hervor. Der stoische Heroismus der Antike fand seine Verherrlichung in der Gestalt „Philopömen's“, der sich das Eisen aus der Waunde zieht, heute im Vendre, neben Ferrand's „Verzweiflung“ und Bonatier's „Spartacus“, das christliche Gottedertrauen in dem Bischof „Fenelet“ und dem Eugenotten „Amtraife Karé“, derbe Männlichkeit in „Jean Bart“, der schöpferische Genius in „Guttenberg“; tüchtige Staatsmänner verehrte er in „Jefferson“, „Washington“ und „Vasovette“, Dichter und Denker in „Racine“, „Pierre Corneille“, „Casimir Delavigne“, „Bernardin de Saint Pierre“ und dem „guten König René“.

Auf Börne's Grab süßte seine Hand einen Granitstein mit der Bronzefüste des im Epile Gestorbenen. Ein Bas-Relief zeigt die drei Gehalten: Frankreich und Deutschland durch die Freiheit vereint. Wie viele seiner Landsleute hatten nach 1815 wie der Republikaner gehandelt!

Das Jahr 1845 nahte, David d'Angers ward Deputirter, aber auch Gefangener und Bekannter, als die neue Ordnung der Dinge eintrat. Wie Louis David und Ludwig Börne, deren Gräber er mit Kränzen geschmückt hatte, mußte er sein Vaterland meiden, und dieses Weh broch ihm das Herz. Als er 1853 wieder heimkehren durfte, neigte sich sein Genius und seine Lebenskraft dem Ende zu. Das Metallon Mannin's, des venetianischen Freiherr's-belden, war sein letztes, der Entwurf zum Grabmonumente seines Freundes Franz Arago die letzte größere Arbeit.

Auf der Schwelle der Revolution war er geboren, unter Waffengeklirr erwachsen, als Freigeist ist er auch gestorben, er wies die Sterbefactamente zurück, kein priesterliches Gebet sollte seinen Sarg umtönen. —

Die Illustrationen zu Jouin's Buch geben eine gute Uebersicht von David's Werken. Nur das „Kind mit der Traube“ und den „Sterbenden Parra“ vermiffen wir schmerzlich und hätten dafür gern die beiden unschön ausgeführten Facconsichten von Chateaubriand's und Goethe's Normerblüte hingeben.

Der zweite, den Zhriften des Künstlers gewidmete Band enthält, wie schon angedeutet ward, viel Zpreu unter trefflichem Waizen. Die Einheit würde in diesem Theile durch den Wegfall eines guten Drittels ebenso sehr gewonnen haben, wie im ersten durch die Streichung der rein persönlichen Erläuterungen des Biographen. David d'Angers ist ein schöner männlicher Charakter, ein reichbegabter Bildhauer, ein Mann von Gemüth und Urtheil, aber kein Lebenskühler des Phidias, kein ebenbürtiger Genosse Michelangelo's, Beide dürfen in ihren Gräbern ruhig weiterschlämmern.

David's „Reisittel und Gesichts der Kunst“ enthält treffend gute Schlagworte über die Entwicklung der modernen Bildhauerei: es ist eine Art von Katechismus für denkende kunst-sinnige Menschen und als solcher mit Perlen reich durchfüt. Aussprüche wie folgende: „La sculpture est la tragédie des arts“, „La sculpture est une religion“, „La sculpture implique l'idée d'apothéose“, „Un marbre ou un bronze fait avec âme est un flambeau à guider les nations“, lassen tiefe Wids in die Seele des begeisterten Bildhauers thun. Seine Ansichten über den Gang, die Haltung, die Auffassung sind ebenso viele willkommene Zingetze für Jeden, der Interesse für diesen Zweig der Kunst hat. Die kurzen, „Malerri,

„Architektur“, „Musik“ und „Tanz“ überschriebenen Kapitel sind leichte Waare. Nicht so harmlos sind dagegen die „portraits d'artistes“ aufzufassen, eine Reihe alphabetisch geordneter, längerer und kürzerer biographischer Notizen über Zeitgenossen und Kunstwerke, bald nur nach Zeiten zählend, bald vollständige, in Zeitschriften veröffentlichte Lebensbilder; er zeigt darin Sarkasmus, manchmal einseitiges, doch niemals unbegründetes Urtheil; die breiter angeführten Lebensskizzen seiner Lehrer, des Malers Louis David und des Bildhauers Roland, sowie die von Canova und Thorwaldsen die er eine Fülle interessanter schlagfertiger Aussprüche. Sein Urtheil über Danneberg's „Scherzbüste“ und dessen vielbewunderte „Ariadne“ ist originell und treffend. Auch er selbst ist neben seinem Vater, dem Holzschneider David, nicht vergessen.

Weiseindrücke über französische und spanische, belgische und holländische Kirchen, sowie über einzelne antike und moderne Bildwerke und Malereien reihen sich an. Unter dem „Bemerklichen“ befindet sich ein wunderbares romantisches Phantasiebild: „Eine Nacht im Atelier“, worin er selbst all seine Schöpfungen Revue passieren läßt und wie ein Vater mit ihnen redet. Der „Jungen Griechen“ und „Venusam“ gilt auch hier seine größte Gültigkeit. Die „Kunsthriefe“ überschriebene, mehr geschäftliche Korrespondenz des Gelehrten macht den Schluß und ein Facsimile seiner nervigen scharfen Zeitsätze ergänzt dieselbe.

Trotz der ange deuteten Schwächen ist Herr Jovin's Werk bestens zu empfehlen, um so mehr, da der Besuch der Pariser Ausstellung, die französische Kunst deutschen Lesern wieder so viel näher gerückt hat. Der leichte schöne Stil ist das elegante Französisch gebildeter Kreise, ohne Schwulst und ohne Ueberladung an technischen dem Laien fernliegenden Ausdrücken.

Hermann Billing.

## Notiz.

Dorfpartie aus der Eifel, von C. Lucwig. Der Maler dieses im Besitze des Prof. Donner's in Stuttgart befindlichen, in Fr. v. Meyer's Radirung charakteristisch wiedergegebenen Bildes ist gegenwärtig Lehrer an der Kunstschule in Stuttgart, wohin er von Düsseldorf im Jahre 1877 berufen wurde. Obwohl er seine Studien unter Karl Piloty in München gemacht, hat er sich in seiner Auffassung doch mehr an die Schule von Düsseldorf angeschlossen, wo er sich fast zehn Jahre lang aufgehalten hatte. Er weiß die profane Romantik der alten Zeit mit der scharfen Charakterisirungsweise und dem kräftigen Vortrag der neuen harmonisch zu verbinden. In der Großartigkeit der Auffassung und in der Beherrschung weiter Pläne erinnert er vortheilhaft an C. F. Lessing, dessen Vorbild sicherlich nicht ohne Einfluß auf ihn geübt ist. Die Aufmerksamkeit weiterer Kreise hat er zuerst durch eine große Gebirgslandschaft, den St. Gotthardspass, auf sich gelenkt, die auf der vorigen Berliner Kunstausstellung gesehen war und dem Künstler den Eingang in die Nationalgalerie eröffnete. Die Hauptzüge dieses trefflichen Bildes, meisterliche und interessante Behandlung der riesigen Felsmassen und fesselnde Lichteffekte und stimmungsvolle Wahrheit, fallen auch auf unserem Bilde dem Betrachter sofort in's Auge. Nur daß der Maler hier gemäß der Natur seines Portwurfs mehr als Ideelles als das Erhabene zum Ausdruck

R.





Ludwig photo

### WILSON'S 3rd GRA. APP.

THE 3rd GRA. APP. IS THE 3rd GRA. APP.





M. V. BATTISTA TIEPPOLO

## Giovanni Battista Tiepolo.

Don Jšdor Krsnjavi.

Mit Radirungen.



as Jahrhundert vor der großen französischen Revolution zeigt in seiner Kunst wie in einem Spiegel den Niedergang des Zeitalters. — Während der Epoche des höchsten Glanzes und der höchsten Macht der venezianischen Republik, stand ihre Kunst in schönster Blüthe; mit dem Verfall des Staates ging auch die Kunst zu Grabe. Doch so wie eine Flamme vor dem Erlöschen oft noch einmal hell aufleuchtet, so erglänzte vor gänzlicher Nacht in der Kunstgeschichte Venedigs noch ein großer Künstlername — Giovanni Battista Tiepolo.

Tiepolo ist in Venedig geboren. Sein Geburtsstag, der 5. März, wird mit Bestimmtheit angegeben, während das Geburtsjahr in der Ueberslieferung schwankt. Eine Version sagt, es sei das Jahr 1692, eine zweite 1693 gewesen; Sany nimmt sogar 1697 an. — Charles Blanc<sup>1)</sup> berichtet, Tiepolo's Vater sei „mercanto di negooj da nave“ gewesen, jedoch ohne dafür Belege anzuführen. Ueber Tiepolo's Jugend ist keinerlei Aufschluß zu finden; über seine Familie enthält Capellari's *Campidoglio Veneto I, V* nur das negative Resultat, daß G. Battista mit der Adelsfamilie Tiepolo in keinem verwandtschaftlichen Verhältnis stand.

Es ist aber wahrscheinlich, daß des Malers Eltern Klienten des adeligen Hauses waren, dessen Namen sie nach venezianischem Brauch trugen<sup>2)</sup>; auch wäre es nicht unmöglich, daß dieser „mercanto di negooj da nave“ oder Tiepolo selbst ein getaufter Jude war, denn auch diese durften den Zunamen ihrer adeligen Patzen führen.

Zu seinem ersten Lehrer, Gregorio Lazzarini, kam Tiepolo schon als Knabe und machte so rasche Fortschritte, daß der Ruf des kaum sechzehnjährigen Schülers den des Meisters in den Schatten stellte; auch übertraf er bald Franceschini, dem er sich später angeschlossen hatte.

Lazzarini, ein Radfahrer des Paolo Veronese, streng als Zeichner, gewissenhaft, aber wenig begabt, Franceschini, der hohle Klassizist, konnten das feurige Genie des Jünglings nicht befriedigen. Doch blieb ihm die Schule dieser Meister von Nutzen; er lernte einerseits nach älteren Vorbildern sich zu üben, andererseits den künstlerischen Eigenwillen, die allgemeine Krankheit seiner Zeit, wenigstens einigermaßen zu beherrschen.

1) *Histoire des peintres*, fasc. 468—69; die von diesem Autor gegebene ästhetische Würdigung des Meisters ist eine verfehlte, da sie nur auf der Beurtheilung seiner Todtenbilder beruht. Ch. Blanc erwähnt das seltene Buch: *Vita di Gregorio Lazzarini da Vincenzo Canal, 1732*, als wichtig für die Biographie Tiepolo's. Es gelang mir nicht, das Buch aufzutreiben.

2) Domenico Tiepolo dediziert eine Serie von Radirungen nach Studienköpfen seines Vaters dem Kaiser Tiepolo, Gesandten am Hofe Clement XIV. In der Dedication erwähnt Domenico, daß seine Familie stets die Protection und das Protecinio des Kaisers Tiepolo genossen habe.

Sein ungewöhnliches koloristisches Talent befreundete ihn mit G. B. Piazzetta, von dem er viel lernte, obwohl er seine Effekte mit anderen Mitteln suchte. Während Piazzetta scharfe Kontraste liebt, seine Schatten in breite einfarbige Massen sammelt, in denen alle Lokaltöne erfinden, seine Lichter wie Blitze durch das Gemälde führt, ist bei Tiepolo alles durchleuchtet von Sonnenglanz und Luft; die Kraft der Kontraste ist mehr durch das Nebeneinander der Lokalfarben erreicht mit besonderer Berücksichtigung der Schönheiten aller Farben in reflektirtem Licht.

Tiepolo war aber nicht nur ein eminenten Kolorist, sondern er machte auch sehr gewissenhafte zeichnerische Studien. Zanetti <sup>1)</sup> sagt: „io ne son testimonio. Nel naturale si feco i maggiori studii suoi, e sopra tutto sopra veder con buon occhio gli accidenti piu oportuni delle ombre e dei lumi, e rappresentarli con meravigliosa facilità.“

Im Alter von 19 Jahren <sup>2)</sup> erhielt Tiepolo schon den Auftrag, in der Kirche „dell' Ospedale“ die Figuren der Propheten zu malen. Soviel man aus den sehr schwachen Reproduktionen dieser Bilder entnehmen kann, tritt in ihnen Tiepolo's künstlerische Individualität noch nicht hervor. — Das von Ch. Blanc angeführte Gemälde: „Die Israeliten im rothen Meer“, welches den „Propheten“ nachgefolgt sein soll, ist verschollen. Vielleicht unmittelbar hierauf <sup>3)</sup> malte Tiepolo in den Seitentapellen der Chiesa dei Scalzi den Christus im Garten Gethsemane und die Verkörperung der heil. Theresa; denn in diesen Fresken ist Piazzetta's Einfluß noch deutlich zu verspüren, und es wird gefaßt sein anzunehmen, daß Tiepolo noch in den hierauf folgenden Werken dieser Kirche zu voller künstlerischer Selbständigkeit gelangte.

In die lange Zeit zwischen 1712 und 1740 fallen Tiepolo's Arbeiten in und um Venedig, welche seinen Weltkühn begründeten. 1740 treffen wir ihn in Mailand vielbeschäftigt und hochgeehrt. Im Sommer 1750 wurde er nach Würzburg berufen, um daselbst den damals neubauten erzbischöflichen Palaß zu schmücken. Reich an Ehren und Gewinn <sup>4)</sup> kehrte er 1753 nach Venedig zurück.

Die Veneizianische Regierung hoffte den allgemeinen Verfall der Kunst aufzuhalten, indem sie dieses große Talent berief, um die Kunstverhältnisse zu bessern. Man beschloß, in Venedig eine Akademie der Künste zu gründen und Tiepolo an die Spitze der Anstalt zu stellen. Im Jahre 1755 wurde die neue Akademie eröffnet und Tiepolo zu ihrem ersten Direktor ernannt <sup>5)</sup>. Er blieb acht Monate über den gesetzlich bestimmten Termin von zwei Jahren auf diesem Posten. — Wenn es weder zu Tiepolo's Zeiten noch später der veneizianischen Akademie gelungen ist, die alte herrliche Kunst Veneizigs aufzuwecken, so sind daran die äußeren Verhältnisse schuld, die zu bewältigen das angewendete Mittel zu schwach war.

Tiepolo war zu dieser Zeit überhäuft mit Arbeiten verschiedener Art. Alle kirchlichen und politischen Würdenträger, reiche Leute und sämmtliche Höfe des In- und

1) *Della pittura Veneziana*, 1771, pag. 415. Dieses in Venedig gedruckte Werk ist unter den zeitgenössischen das vollständigste und bringt einen Katalog der damals in Venedig befindlichen Bilder Tiepolo's.

2) Das Geburtsjahr Tiepolo's nach Zanetti mit 1693 angenommen, fällt seine erste öffentliche Arbeit in das Jahr 1712.

3) Zanetti nennt auch das Bild in S. Polo „sehr früh“.

4) Für den Palaß des Würzburger Treppenhause erhielt er 12,000 Gulden, für den Kaiserpalast 6000, für die beiden Altarbilder 2000 Gulden und 2000 Gulden Reisekosten (Kasler).

5) Ein Abdruck des Ernennungsdiploms findet sich in dem *Elogio di G. B. Tiepolo* von D. Antonio Bertti, einer Zeitschrift der veneizianischen Akademie.

Auslandes ertheilten ihm Aufträge — aus Bayern, Sachsen, selbst aus Petersburg kamen zahlreiche Bestellungen. 1761 berief König Karl III. Tiepolo nach Madrid, um von ihm den königlichen Palast ausmalen zu lassen <sup>1)</sup>.

Der greise Maler schmückte daselbst mehrere Säle mit Bildern aus, malte außerdem einige Altargemälde <sup>2)</sup> und starb nach kurzem Krankenlager in der Hauptstadt Spaniens, wahrscheinlich am 27. März 1770.

Unser Meister war liebenswürdigen Charakters, schön <sup>3)</sup> und von feinen Manieren; er lebte „signorilmente“, wie Longhi sagt und scheint in seinen Familienverhältnissen glücklich gewesen zu sein; von seiner Frau und seinen Töchtern weiß man gar nichts, sie müssen also sehr vortreffliche Frauen gewesen sein. — Bedenklich ist, daß dieses Lob auch auf seine Töchter ausgebeugt werden muß, denn diese sollen Malerinnen gewesen sein, von denen aber die Geschichte schweigt. Sollte manche überaus schwache Figur in Tiepolo's Bildern auf ihre Mithilfe an des Vaters Arbeiten schließen lassen?

Von den zwei Söhnen, die beide Tiepolo's Schüler waren, ist Domenico der weit-aus bedeutendere, Lorenzo dagegen nur ein schwacher Schatten seines Vaters.

Außer seinen Kindern, die er zu Künstlern machte, hatte Tiepolo auch mehrere Schüler, von denen Fabio Canal und Francesco Lorenzo erwähnenswerth sind.

Tiepolo's Werke sind zahlreich und mannigfacher Art; wir wollen zunächst seine Deckenbilder, dann die übrigen Fresken, hierauf die Tafelbilder und endlich die Skizzen und Abdrungen betrachten.

An Zahl und Umfang sind unter Tiepolo's Arbeiten die Fresken am bedeutendsten, nicht so an innerem Werth; er ist da wohl hauptsächlich nur handfester Dekorateur, besonders in den Deckenbildern.

Wir beginnen mit Venedig. Nach den Propheten und den zwei allegorischen Gruppen in der Kirche dello Spedale <sup>4)</sup> und den Bildern der Seitenkapellen, der heil. Theresie und des Crucifixus, in der Chiesa dei Scalzi, ist das große Deckenbild daselbst, die „Nabonna di Loretto“ anzusehen. Engel tragen das Haus Maria's nach Loretto. Die ganze Scene ist so gemalt, als sehe der Beschauer den Vorgang von unten sich wirklich ereignen, und gerade dieser Vorwurf ist hierzu trefflich geeignet. — Die Vertheilung von Licht und Schatten, die geschlossene und wohlvertheilte Anordnung der Gruppen, die lebendige und dem Gegenstande angemessene Komposition, die edle Auffassung in der Zeichnung der Nabonna und des Christuskinde's machen dieses Deckenbild zu einem der besten und harmonischsten Werke Tiepolo's, an welchem die Konsequenzen der „Perspective curieuse“ am wenigsten unangenehm auftreten. In der Dominikaner-

1) J. G. Bessely, *Doyme's „Kunst und Künstler“*, Bief. 47, setzt als Reisejahr 1760 an. Doch widerspricht dem eine Beroneser Broschüre: „Componimenti all' esordio pittor G. B. Tiepolo“, welche Tiepolo 1761, als in Verona anwesend, feiert. Andererseits hat Bessely die Unmöglichkeit nachgewiesen, 1765 als Reisejahr anzunehmen. Da der Brief des H. Mengs vom 23. Dezember 1761 datirt ist, können wir Tiepolo in demselben Jahr in Verona und Madrid angekommen denken.

2) Tiepolo's Arbeiten in Spanien sind beschrieben in dem Werke: „Le arti italiane in Spagna, ossia storia di quanto gli artisti italiani contribuirono ad abolire le Castiglie“, Roma 1823.

3) Es giebt drei Porträts von G. B. Tiepolo: eins nach Razzari gezeichnet von Gotlini, das zweite gemalt und gestochen von Longhi, das dritte gezeichnet und gestochen von Bonomo. Unser Porträt ist von dem Verleger dieses Aufsatzes nach dem Kupfer in Al. Longhi's „Compendio dello vite dei pittori“ (Venezia 1762) radirt.

4) Gestochen von Domenico Tiepolo.

Kirche „al Rosario“ befinden sich am Plafond drei Fresken Tiepolo's: „Die Madonna erscheint dem h. Domenicus“, „Die Apotheose des h. Domenicus“ und „Die Gründung des Rosenkranzfestes“. Dieses letzte Bild nimmt als räumlich größtes die Mitte der Decke ein und ist von den dreien das hervorragendste. Auf einer mit Balustraden geschmückten Terrasse steht der Heilige mit seinem Gefolge und vertheilt Rosenkränze an das Volk; der Raum über dem Heiligen ist von Engeln und Seligen erfüllt, die sich an dem Feste betheiligen. Es ist eine der farbenfreudigsten Schöpfungen des Meisters; auch ist die Perspektive mehr auf Seitenansicht von unten berechnet, so daß die Figuren und Architekturen in noch leidlicher Verkürzung sich präsentiren, während die „Apotheose“ leider Fußsohle und Nasenspitze in unmittelbarster Nähe erscheinen läßt.

Aus der demolirten Kirche „delle Cappucine a Castello“ zu Venedig wurde ein Deckenbild, die heil. Helena darstellend, in die Akademie der bildenden Künste übertragen, der es aber nicht zu besonderer Zierde gereicht. Mit Oelfarben gemalt und wie ein Deckenfresco decorativ gehalten, ist es eins der flauften Bilder des Meisters.

Auch die Kirche der „Pieta“ an der Riva del Schiavoni besitz ein Deckenbild Tiepolo's: „Die Krönung Maria's“. Die „Dreieinigkeit“, perspektivisch aus einander gerückt, umfängt die Madonna, welche zu ihr emporschwebt. Ein Vergleich mit Correggio's Himmelfahrt liegt nahe, siele aber für Tiepolo nicht ganz günstig aus; während dort zwei Chöre von Engeln mit Madonna und Christus einander entgegenrücken und Leben in die Handlung bringen, lagern hier die Engel um den Rahmenrand und begleiten den himmlischen Vorgang mit Musik und Gesang. Das Kolorit des Bildes ist sehr klar und hell; die Kontraste sind nicht so entschieden wie in den vorher genannten Deckenbildern.

In der Scuola del Carmine <sup>1)</sup> findet man an der Decke fünf Bilder des Meisters. Auf dem Mittelbilde erscheint die Madonna dem h. Simon Stock. Die Engelsgruppe mit der Madonna darf den glücklicheren Gedanken des Meisters dragezählt werden, während der Heilige selbst minder gelungen ist. Um dem kühlen Silberton des Bildes einen wirksamen Gegensatz zu schaffen, ist eine Gruppe aus dem Festeufer eingeführt, für die der Heilige bittet. Der Engel rechts neben dem Heiligen gehört zu den schwächsten Figuren des Meisters. Um dieses Mittelbild gruppiren sich die vier anderen, Engel darstellend <sup>2)</sup>.

Die Kirche S. Giovanni e Paolo hat in einer Seitenkapelle ein schwaches Deckenbild, welches wohl mit Unrecht dem G. B. Tiepolo zugeschrieben wird und wahrscheinlich von einem seiner Söhne herrührt.

Im Palazzo Sandi befinden sich an einem Plafond vier Allegorien der Beredsamkeit von Tiepolo und der Palazzo Ormani soll auch ein Deckenbild von ihm besitzen.

In Venedig werden ferner noch folgende Deckenbilder genannt: im Palast Rezzonico eine allegorische Darstellung mit sehr starken Verkürzungen, die besonders an den Pferden unangenehm zur Geltung kommen; ein Deckenbild im Palazzo Labbia, an welchem ein von unten gesehenes Pferd leider den Hauptgegenstand bildet; vom Dogen Cornaro wird berichtet, er habe in seinem Palast (jetzt Mocenigo) Plafondbilder von

1) Nicht zu verwechseln mit der Carmeliter-Basiliker-Kirche.

2) Zanetti nennt diese Werke: opere dello stilo piu purgato e bello del Tiepolo. — Alle fünf Bilder sind von Tiepolo's Sohn Domenico gemalt.

Tiepolo malen lassen und in der That befinden sich noch jetzt einige Deckengemälde Tiepolo's (in Oelfarben) in diesem Palaste, gehören aber zu den schwachen, kaum als seine Arbeit erkennbaren Bildern.

In Italien außerhalb Venedigs sind die Deckenbilder Tiepolo's im erzbischöflichen Palast zu Udine die bedeutendste Leistung. Tiepolo hatte vom Hause Delfino in seiner Jugend vielfache Wohlthaten genossen und wurde auch vom Patriarchen Delfino in Udine mehrfach beschäftigt. Neben dem in dieser Zeitschrift besprochenen, von Gio. da Udine geschmückten Saal, befindet sich ein ziemlich niedriges, weites Gemach, dessen Decke fünf Fresken Tiepolo's schmückt. Das Mittelbild stellt das Urtheil Salomon's, die übrigen vier einzelne Heiligenfiguren dar. Das Mittelbild zeichnet sich durch Geschlossenheit der Komposition und besonders klaren Fluß der Linien aus. Als hübsche Nebensache sei erwähnt, daß der Meister die beiden Gigantenfiguren vom Hauptplatz in Udine als Halbachtinträger am Throne Salomon's verwortherete. — Die ganze Komposition ähnelt auffallend der vielbesprochenen Katharina Cornaro Makart's. Die niedrige Decke des Saales mag Tiepolo veranlaßt haben, dieses Bild sehr sorgfältig auszuführen, so daß es in jeder Hinsicht erfreulich erscheint, da aus demselben Grunde auch die Drunterseite keine übertriebene ist.

In demselben Palast hat Tiepolo auch eine ganze „Loggia“ ausgemalt. Wir wollen vorläufig nur die drei Deckenbilder besprechen. Unter denselben ist die Opferung Isaak's das Beste; es dürfte in der Frescotechnik kaum jemals die Leuchtkraft dieser Carnation übertroffen worden sein. Der Schmelz der Oelfarbe ist mit den Vorzügen des Fresco scheinbar verbunden, so daß es unmöglich erscheint, größere koloristische Vorzüge in dieser Technik zu erreichen. — An der Decke des Stiegenhauses finden wir einen „Engelsturz“ von unserem Meister, von seltener Kühnheit und Schönheit der Komposition. Abgesehen von einigen barocken Zügen, so z. B. davon, daß Lucifer über den Raum hinaus gemalt ist (ähnlich wie in der Jesuitenkirche zu Rom), zeichnet sich dieses Fresco ganz besonders durch schönes Zueinandergreifen der Linien, schnittige Zeichnung und warmes Kolorit aus.

In Verona malte Tiepolo im Palazzo Canossa ein Deckenbild mythologischen Inhaltes. „Die Figuren erscheinen in ihren Verkürzungen sehr gespreizt, die Arme berühren das Kinn.“ In Domenico's Katalog<sup>1)</sup> finden wir noch folgende Deckenbilder des Meisters reproduziert, ohne Angabe, wo sich die Originale befinden: „Venus und Saturnus, der ein Kind in den Armen hält“. Die drei Grazien streuen Blumen. — Die Figuren sind nur schwach verkürzt, die Massen auf der Bildfläche günstig vertheilt. Als minder glücklich ist die Komposition des nächsten Blattes zu bezeichnen. Kraft, Ruhm, Weisheit und Noblesse sind hier allegorisch dargestellt. Der Repräsentant der „Kraft“ ähnelt leider zu sehr einem Affen, es ist aber nicht zu bestimmen, ob das des Malers oder Stechers Schuld ist. — Ein zweiter allegorischer Plafond ist auch nicht viel besser, jedoch gehört die Hauptfigur des Ruhmes zu den lebenswürdigeren Jospfengeln. — Ein Plafond mit der Allegorie des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung und

1) Catalogo di varie opere inventate dal celebre G. B. Tiepolo al servizio di S. M. morto a Madrid 1770 inciso in Nro. 25 dallo stesso e altro dalli sigli. Dieser illustrierte Katalog, entworfen von Domenico Tiepolo zusammengestellt, ist unvollständig, enthält aber fast alle eigenhändigen Zeichnungen Tiepolo's; auch sind darin einige Stücke nach Domenico's Arbeiten eingefügt. Die meisten Blätter sind von Domenico Tiepolo radirt.

ein anderer mit unverständlich gruppierten Engeln gehören zum Schwächsten, was Tiepolo geleistet. Zwei Plafondbilder sind von Lorenzo Tiepolo gestochen.

Die lange bauernbe Wickachtung, in welcher Tiepolo's Werke fast ein Jahrhundert lang standen, ließ viele seiner Werke in anderen Städten und Villen Italiens in Vergessenheit gerathen, trotzdem daß uns berichtet wird: „alle Höfe, reiche Leute, kirchliche und politische Würdenträger des In- und Auslandes haben Tiepolo beschäftigt“, — „viele Kirchen im Venezianischen und in der Lombardei weisen Frescomalereien seiner Hand auf“, finden wir keinerlei Nachrichten über sonstige Deckenbilder des fruchtbaren Meisters im übrigen Italien.

Außerhalb Italiens sind in erster Reihe die Würzburger Deckenbilder des Meisters zu nennen. In dem sehr reich und malerisch angelegten Treppenhaufe des dortigen erzbischöflichen Palaſtes malte Tiepolo in ziemlich zerfahrener Anordnung und sehr dekorativen Stylus und die vier Welttheile, entsprechend dem Geschmack seiner Zeit, welcher sich ohne den mythologischen Apparat weder in Poesie noch in Malerei zu helfen verstand, dabei aber die Mythologie rein äußerlich als bloße Phrase auffaßte und behandelte. Für die Decken des Kaisersaales in demselben Palaſte wurde ein Gegenstand aus der häßlichen Geschichte gewählt. Wir wollen vorläufig nur das Mittelbild als eigentliches Deckenbild besprechen. — Die drei Darstellungen beziehen sich auf die Hochzeit des Friedrich Barbarossa. Im Mittelbilde führt ihm Apollo die Braut zu, in deren Gefolge als Hofdamen Ceres und Venus figuriren. Die Kostüme sind die venezianischen der späteren Renaissance; die bartlose Figur des Kaisers kommt nicht recht zur Geltung, weil sie in übermäßiger starker Verkürzung gemalt ist. Das Bild leidet an vielen Excentricitäten und vertritt sich in seinem mythologischen Theile geradezu in das Gebiet der Geschmacklosigkeit. In den Füßen des Bräutigams (nicht der Braut, wie Nagler angiebt, was womöglich noch anstößiger wäre) ergiebt sich nämlich eine Nymphe mit einem Alten höchst unanständiger Zärtlichkeit: bei Dekorirung eines erzbischöflichen Palaſts gewiß eine starke Freizheit.

In Madrid malte Tiepolo außer mehreren Altarwerken nur Deckenbilder — „quivi demoro con largo stipendio por lo spazio di ott' anni — — per dipingere alcuno volto del palazzo nuovo.“ Im Saale der Leibgarde malte er „den Vulkan, für Aeneas die Waffen schmiedend“, im nächsten Saal eine Allegorie: „Hispania auf einem Löwen reitend inmitten der olympischen Götter“. Im Thronsaal sind an der Decke die Provinzen Spaniens und Indiens mit ihren Produkten und Trachten, ferner der Glaube, die Nacht, Größe und andere Attribute des Staates in eine große Komposition vereint. Diese Deckenbilder wurden allgemein bewundert und für Tiepolo's Meisterstück angesehen; die betreffenden Berichte heben hervor: die Poesie, das seltene Feuer, den wunderbaren Effekt, die besondere Charakteristik und Schönheit des Details; Alles sei, heißt es, mit ganz neuen Mitteln erreicht. Wir können uns diesem Lobe nicht anschließen, sondern müssen einen entschiedenen und auffallenden Rückschritt gegen die Würzburger Fresken konstatiren, die selbst wieder hinter den venezianischen und Udineseer Arbeiten weit zurückstehen. — Wolken bilden den Hauptbestandtheil der Komposition, die Figuren sind zerflattert und unschön.

Fassen wir Tiepolo's Leistungen auf dem Gebiete der dekorativen Deckenmalerei als Ganzes in's Auge, so haben wir vor Allem die große Verschiedenheit des Wertes der Arbeiten zu betonen; während an den früheren viel Vorzügliches hervorzuheben ist,





müssen die späteren als reine Karikaturen bezeichnet werden. Mag man auch vom malerischen Standpunkt aus das bekanntlich schon von einem Melozzo da Forlì eingeführte Prinzip der Illusion und der konsequenten Perspektive auf Deckenbildern verteidigen, mag man auch das neuestens beliebte Zurückgreifen sehr bedeutender Meister (Raubry, Cabanel, Lafart) auf dies Prinzip nicht geradezu verdammen: unleugbar ist es doch, daß dasselbe gerade starke Talente leicht zum vollständigen Ruin führt. Innigkeit, Gemüth, Seele, ja selbst Großartigkeit der Komposition sind an der Decke eines Raumes nicht am richtigen Platze; es haben die Alten in dieser Hinsicht richtiger gedacht als die größten Meister der Renaissance; ganz und gar unmöglich wird es aber überhaupt, alle diese Vorzüge in ein Deckenbild zu bringen bei konsequent durchgeführter Drunterwärtsicht.

Hätten wir von Tiepolo nur Deckenbilder, so wäre keiner der Vorwürfe zu bestreiten, die man vielfach gegen ihn erhob; so aber möge die Behauptung bestritten werden, daß Tiepolo's Deckenbilder Tiepolo's Haupt- und Meisterwerke seien — eine Behauptung, die ausnahmslos von Allen aufgestellt wurde, die bisher über Tiepolo geurtheilt haben. Das Beste und Schönste, was unsrer Meister geleistet hat, sind seine Tafelbilder und einige Wandfresken. Hier kommen die schönen Seiten seines großen Talentes zur vollen Geltung. War auch sein Gemüth nicht reich, hing auch sein Herz mehr am Außerlichen, Malerischen, Prächtigen, so wußte er doch in vielen der letztgenannten Werke einen Ton anzuschlagen, der vom Herzen kam und zum Herzen sprach. Man trifft in diesen Bildern oft innige Andacht, glühendes Gefühl, Verzückung, aber auch heiteren Lebensgenuß und köstlichen Humor, selten leeres Spiel mit Formen und Farben. Die schönsten Wandfresken Tiepolo's befinden sich in dem oben erwähnten Palazzo Labdia zu Venedig in demselben Saal, dessen schwaches Deckenbild wir schon erwähnten.

Die großartige, von Mengozzi Colonna gemalte Architektur theilt den Saal in der Weise, daß an den Hauptwänden sich zwei Triumphthore öffnen, in welchen sich zwei historische Scenen abspielen: rechts vom Eingang „Cleopatra, die Perle in den Becher des Antonius werfend“, links „Cleopatra, den Antonius empfangend“. Beide Kompositionen sind sehr reich, ungewöhnlich glänzend und von seltener malerischer Schönheit. Die Entgegensetzung von Licht und Schatten ist sehr kräftig, dabei das Ganze von einer Helle und Farbenpracht, eines Paolo Veronese würdig. Die erstere Komposition zeichnet sich überdies auch durch klare Anordnung aus. Die Durchführung ist sehr sorgfältig, die Zeichnung von altvenezianischer Roblesse und belebt durch seine humoristische Züge. — Zwischen der Architektur rechts und links klingen die Kompositionen in einigen prächtigen orientalischen Figuren aus.

Man hat Tiepolo oft einen Nachahmer Paolo Veronese's genannt. Diese Kompositionen sind eine schöne Frucht seiner Veronese-Studien; es findet sich darin aber auch viel des Eigenartigen und Selbstständigen. Ich möchte die „Cleopatra mit der Perle“ als das Hauptwerk Tiepolo's bezeichnen; dasselbe ist deshalb auch hier für die Kopirung ausgewählt und wurde von Meister Unger trefflich wiedergegeben.<sup>1)</sup>

1) In einem Theil der Auflage ist auf unserer Kopirung durch ein Versehen des Schriftdruckers Pal. Labdia (statt Labbia) geschrieben, was wir zu verbessern hätten. Am. d. Med.

## Das Innere der Votivkirche in Wien.

Mit Abbildungen.



Vor zwölf Jahren, als das Fest der Kreuzerhöhung für den Bau der Wiener Votivkirche herannahte, haben wir das Keuzere der glänzenden Schöpfung H. v. Ferstel's den Lesern vorgeführt und in Kürze die Stellung zu kennzeichnen versucht, welche das Werk in der architektonischen Entwicklung des modernen Wien behauptet (Vb. II, S. 205). Nun ist nicht nur der damals noch unausgewachsene Körper des Baues in allen Details vollendet; sondern auch sein kostbarer Schmuck an plastischer und malerischer Decoration, an kirchlichen Ausstattungsstücken, Geräthen und Paramenten wird eden durch das letzte Handanlegen bereit gestellt, um für den bevorstehenden Tag der Einweihung fertig zu sein. Am 24. April, zur Feier der silbernen Hochzeit des österreichischen Herrscherpaares, welche durch eine Reihe großartiger Festlichkeiten begangen werden wird, soll die Uebergabe des Gebäudes in den Dienst der Kirche erfolgen. Wir wollen zur Vorbereitung auf diesen feierlichen Akt unser damals von dem Keuzeren der Votivkirche gegebenes Bild durch die beifolgende Ansicht des Inneren vervollständigen und den Lesern zugleich einen Ueberblick über die großartige Gesamtwirkung seines künstlerischen Schmuckes bieten, wie derselbe jetzt vollendet vor uns steht.

Es ist nicht nur ein hoher Freudentag für die Völker Oesterreichs, welchen die Votivkirche die glückliche Errettung ihres Kaisers aus Röderhand in die Erinnerung ruft, nicht nur ein Tag der Feier für die Geistlichkeit, deren Händen ein Kleinod der Architektur anvertraut wird, sondern es ist vor Allem ein Tag der Ehren und des Ruhmes für die Kunst im weitesten Sinne des Wortes, welchen Wien mit der Einweihung seiner Votivkirche begehrt wird. Als vor 23 Jahren der Grundstein zu dem Gebäude gelegt wurde, hatte sich die Architektur der Kaiserstadt eden erst mit kräftigem Rud den Banden des alten baubürokratischen Regime's entwunden. Auf Johann Georg Müller's Bau der Altkerkensfelder Kirche, den ersten, in welchem der Geist der neuen Zeit zum Durchbruch kam, folgte die ebenbürtige Schöpfung Ferstel's; und so verschieden auch die beiden Werke sich darstellen mögen, in der Wahl des Stils und in dessen Behandlung, — Eines haben sie mit einander gemein, was für uns bei der heutigen Betrachtung die Hauptsache ist: daß die Baukunst in ihnen nicht als die despotische Herrin, sondern als die tonangebende Führerin der Schwesterkünste erscheint, die sich in dichter Schaar um sie gruppiren. Schon durch die Schule trefflicher Steinmetzen und Ornamentbildhauer, welche in der Bauhütte der Votivkirche herangebildet wurden, wirkte der Bau bahnbrechend in der modernen Kunstgeschichte Wiens. Ehrlich-



Inneres der Stephanskirche in Wien.

Zeichnung für Kistenbe Nr. XIV.

Verlag von C. B. Zeman.

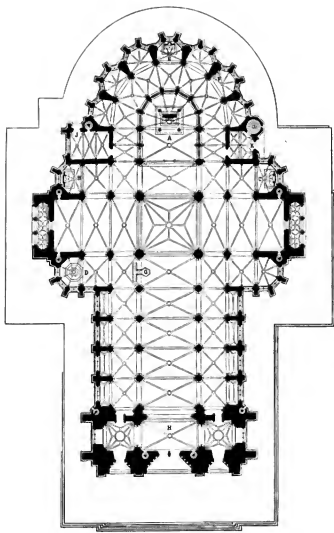
Verlag, Trudera-Quadrat & Friedl.

keit in der Behandlung des Materials, Reinheit und Strenge der Form: das wurden jetzt die ersten Anforderungen an jeden ernstgesinnten Architekten. Aber wie weit hinaus über diese Grenze reichen Wirkung und Gegenwirkung des nun vollendeten Bauwerkes und der zu seinem Schmuck angewendeten Decoration! Welch' ein Abstand zwischen jenen Tagen, in denen man über die Berechtigung einer bescheidenen Polychromie in der Architektur noch langwierige Streitigkeiten führte, und heute, wo es kaum einen Zweig der ornamentalen und gewerblichen Technik giebt, der nicht das Maas des inzwischen mächtig erstarkten Könnens im Betteifer mit den bildenden und monumentalen Künsten hier zur Schau zu stellen sucht!

Unter den Männern, welche dieses Zusammenwirken der Künste mit der Architektur stets gefördert und sich dadurch in dem reich entwickelten Kunstleben Wiens die größten Verdienste erworben haben, stand der Architekt der Votivkirche von jeher mit in erster Reihe. In seinem Atelier wurde für die mannigfachen Aufgaben, die der Bau mit sich führte, eine Reihe tüchtiger jüngerer Kräfte herangebildet, welche unter seiner Leitung die Entwürfe machten und für die Ausführung vorbereiteten. Einen Hauptantheil dabei hatte der Architekt H. Kiewel, der seit Jos. Kranner's Tode die Stelle des Bauführers versah, und zahlreiche Details der inneren Ausstattung, z. B. eine Anzahl der schönen Eisengitter und Bronzegegenstände, das Gehäuse für die Orgel u. A. zeichnete. Neben ihm sei noch der Architekt D. Stadler genannt, von welchem die Details des Hochaltars, der Seitenaltäre und der Kanzel nach den Entwürfen Ferstel's gezeichnet wurden. In allen diesen Dingen waltet jedoch ein durchaus einheitlicher künstlerischer Geist; man erkennt deutlich, daß das Ganze die Schöpfung eines Meisters ist, welcher im Inneren wie am Aeusseren seinen Einfluß bei allen Details der Ausstattung und Einrichtung zu wahren wußte, und eine Fülle geistesverwandter Kräfte zur Harmonie zusammentand.

Wir wollen die hauptsächlichsten aus der glänzenden Reihe dekorativer Kunstleistungen, welche sich im Inneren der Votivkirche die Hände reichen, an dem geistigen Auge des Lesers vorüberziehen lassen. Dazu ist aber vor Allen ein Blick auf den beistehenden Grundriß des Gebäudes nöthig, welchen wir der Freundlichkeit des Architekten verdanken. Der Plan zeigt in seinem Kern die normale Form gotthischer Kathedralen der Blüthezeit, mit dreischiffigem Langhaus, einschiffigem Querbau und reicher, in französischer Weise mit Umgang und Kapellenkranz ausgestatteter Choranlage. In Uebereinstimmung mit der letzteren ist auch am Langhaus und Transept durch den Anbau von Kapellen eine beträchtliche Erweiterung des Raumes herbeigeführt. Im Langhause, dessen untere Abschlußmauern bis nahe an die Stirnwände der Strebepfeiler hinausgerückt sind, lehnen sich je vier flache Kapellen an jedes der Seitenschiffe an. Sie geben dem Langhaus eine Gesamtbreite von über 90 Fuß. Noch bedeutender ist die räumliche Wirkung der vier Kreuzschiffkapellen; im ursprünglichen Plan als selbständige Octogone gedacht, erscheinen sie jetzt völlig einbezogen in die Seitenschiffe, welche sich in ihnen in gleicher Höhe fortsetzen. Der Querbau macht in Folge dessen den Eindruck einer dreischiffigen Anlage. Die erste Kapelle links vom Schiff (D) dient als Taufkapelle. Neben den beiden Kapellen B und C sind dann noch zwei besondere kleine Räume an die Chortravée angebaut, von denen der eine (J) als Sakristei, der andere (K) als Vorhalle zu dem Treppentürmchen dient, welches auf das Oratorium hinaufführt.

Wenn wir durch das Hauptportal hindurchschreiten und unter der Orgelbühne bei H in das Mittelschiff eintreten, überfliehet unser Auge, wie der Holzschnitt zeigt, alle



1:100

Uitsnede bij Westingde.

wesentlichen Theile des Inneren und seiner Dekoration: die edel gegliederten Pfeiler mit ihrem Statuenschmuck unter Baldachinen, die reichen Gewölbemalereien, Wandbilder und gemalten Fenster, das zierliche Bodenmosaik, endlich die Hauptstücke der kirchlichen Ausstattung, Altäre, Kanzel, Kandelaber u. s. w.

Wir wenden uns zunächst den prächtigen gemalten Fenstern zu, welche in ununterbrochener Folge sämmtliche Haupt- und Nebenräume der Kirche mit ihrem farbigen Glanz erfüllen. Es sind ihrer im Ganzen 78, zum Theil von mächtigen Dimensionen, in der Mehrzahl mit figurenreichen Darstellungen angefüllt, zu denen die bedeutendsten österreichischen Meister die Entwürfe geliefert haben: an ihrer Spitze Fährich und Steinle — der ja ein geborner Wiener ist, — dann Trenkwalb, Lausberger, Rieser, die Gebrüder Carl und Franz Jobst, L. Mayer, C. Geiger, Sequens und Würndle. Wenn die langjährige Arbeit an diesen großen Aufgaben kirchlicher Kunst manchem der genannten Künstler den Anlaß zu einer sehr willkommenen Erweiterung seines Wirkungskreises darbot und die tüchtigsten Kräfte der lange vernachlässigten Glasmalerei zuführte, so ist die letztere andererseits auch in technischer Hinsicht durch die Ausföhrung dieser Arbeiten sichtlich auf eine bedeutend höhere Stufe gehoben worden. Man braucht nur die Leistungen der österreichischen Glasmalerei, welche vor kaum zwei Decennien entstanden sind, mit den Fenstern der Botivkirche zu vergleichen, um wahrzunehmen, daß dieser wichtige Zweig der kirchlichen Kunst gegenwärtig nicht nur an Strenge des Stils, sondern vor Allem auch an Gediegenheit und Glanz der Technik mit den besten modernen Werken des Auslandes in die Schranken treten kann. Die Mehrzahl der Fenster wurde in den Anstalten von Seyling in Wien und Neuhäuser in Innsbruck ausgeführt, einen kleinen Theil lieferte Kraßmann jun. in Pest. Da die genaue Aufzählung des Einzelnen und nicht nur über den Reichthum des hier zur Darstellung gebrachten Gedankeninhalts und der zur Herstellung der Fenster aufgewendeten Mittel Aufschluß giebt, sondern auch zeigt, aus welchen Quellen diese Mittel geflossen sind, lassen wir ein Verzeichniß aller Glasgemälde, ihres Inhalts und ihrer Urheber, nebst den Beiträgen und Namen der Stifter folgen

Ort der Aufstellung.	Nr. des Fensters.	Urheber des Kartons.	Verfertiger der Glasmalerei.	Gegenstand der Darstellung.	Preis. Gulden.	Stifter.
Vorhalle (2 Fenster)	1	Lausberger.	Seyling.	Der h. Severin; erste Zeit des Christenthums in den westlichen Kronländern.	4280	Erzbg. Franz Karl f.
	2	Dorf.	Neuhäuser.	Der h. Stephan; Christianisirung der östlichen und südlichen Kronländer.	"	Kaiser Ferdinand f.
Seitenchiffe (8 Fenster)	3	C. Jobst.	Seyling.	Der h. Leopold, Landespatron Nieder-Oesterreichs.	"	Cardinal Rauscher f.
	4	Kaver.	"	Der h. Rupert; Ober-Oesterreich, Salzburg, Tirol.	"	Die Cardinalin Larnoczay u. Ober f.
	5	Lausberger.	"	Der Tod des h. Joseph; Steiermark, Kärnten.	"	Ein adelige Damen Böhmens.
	6	Geiger.	"	Der h. Stanislaus; Galizien und Podomeren.	"	Erzherzog Albert.

Ort der Aufstellung.	Nr. des Stuhlers.	Urheber des Kartons.	Verfertiger der Glasmalerei.	Gegenstand der Darstellung.	Preis. Gulden.	Stifter.	
Kreuzschiff-Kopellen (13 Fenster)	7	Sequens	Geyling	Der h. Wenzel; Bödmen.	4280	Fürst Kralj Schmarzenberg.	
	8	Trentwaß	"	Die hh. Cyrill und Method; Mähren und Schlesien.	"	Fürst Johann Secktenheim.	
	9	Kiefer	"	Der h. Stephan; Ungarn.	"	Erzbischof Haginath.	
	10	"	"	Der h. Hieronymus; Croatien und Slavonien.	"	Baron Sina f.	
					Erste Kapelle links: (Neukapelle)		
	11	Fr. Jobst	"	Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist.	3000	Kardinal Simon.	
	12	"	"	Die hh. Margaretha und Kunigunde.	"	Bischof Dr. Jalla.	
	13	Sequens	Reinhofner	Der h. Guntherus, als Gründer des Stiftes Raigern.	"	Abt von Raigern.	
	14	"	"	Die hh. Friedrich und Sanktander.	"	Erzbischof von Olmütz und Dambachont Eichnowski f.	
					Zweite Kapelle links:		
	15	Trentwaß	Geyling	Oben das Gleichniß von den Mühseligen und Beladenen, unten die Parträts des österreichischen Kaiserpaars nebst dessen Schutzpatronen.	4048	Kaiserin Elisabeth, Kronprinz Rudolph, die Erzherzoginnen Gisela und Marie Valerie.	
	16	"	"	Oben die h. Familie, unten die Parträts und Schutzpatrone dreif. Kinder.	"	"	
					Erste Kapelle rechts:		
	17	Fr. Jobst	Kraßmann	Oben die hh. Anna und Joseph, unten die hh. Barbara und Heinrich.	3000	Ritter von Dreßde.	
	18	"	"	Oben die Madonna und der h. Wilhelm, unten die hh. Ferdinand und Franz de Paula.	"	Die Fürsten Ferd. Rindig und Franz Kuerdberg.	
	19	"	"	Oben die hh. Maria, Amalia und Julia, unten die hh. Kolbert, Friedrich, Wilhelm und Hubert.	"	Baron Klein.	
	20	"	"	Oben die Erhebung des Deutschen Ordens in den Reichsfürstenthum, unten Maria, und vor derselben knieend die hh. Wilhelm, Barbara, Georg und Elisabeth.	"	Erzherz. Wilhelm.	
					Zweite Kapelle rechts:		
	21	Trentwaß	Geyling	Oben die Werke der Barmherzigkeit, unten die Parträts und	4048	Erzherz. Karl Ludwig.	
	22	"	"	Patrone der erzbischoflichen Familien.	"	Erzherz. Ludwig Victor.	
	23	"	"		"		

Ort der Auf- stellung.	Zr. des Jenfers.	Urheber des Kartons.	Verfertiger der Glas- malerei.	Gegenstand der Darstellung.	Preis. Gulden.	Stifter.
Chorflügel- Kapellen (19 Fenster)	24 bis 42	Trentwath	Gesling	Das Leben der Maria.	17 Jen- fer à 1800, 2 Jen- fer à 2100	1. Annafe Spar- kühle aus Bremen, 2. Anna v. En- gustus, 3. Martin Ctt, 4. Charlotte v. Ferstel, 5. Anna v. Bin- cenz Hand- linger, 6. Ab- tige Damen a. R. Cister- reich, 7. Hof- damen der Kaiserin Eli- sabeth, 8. Ab- tige Damen a. Wahren, 9. Kreuzerinn. b. I. I. Tabak- fabrik*), 10. Gesellsch. für vervielf. R., 11. Nikolaus Dumba, 12. Gräff. Fam. Bouquoy, Lougueval, 13. Jesh. Ja- mil. Paar, 14. Mggr. Palla- vicini, 15. Ab. Binc. Witt. v. Rautner, 16. R. Witt. von Schwarz, 17. Fr. Augusto. S. C. Gotha, 18. Abtliche Damen aus Steierm., 19. Gräff. Thun- sche Familie.
Hochschiff (27 Fenster)	43	Gebr. Jodl	Neuhäuser	Hauptfäçade: Das große ornamentale Rosenfenster.	2516	Commune Wien.
	44 bis 60	"	Neuhäuser und Gesling (zur Hälfte)	Kanzhaus und Querschiff. Ornamentale Muster und in den Metallfass der großen Bierpässe Brustbilder der Propheten und Sibyllen.	20 Jen- fer à 1500	Commune Wien.

\*) Dieses in der mittleren Chorapelle links neben dem Marienaltar befindliche Fenster mit der Verkündigung an die Hirten und der Geburt Christi ist in unserm beigegebenen Holzschnitte reproducirt.



Ort der Aufstellung.	Nr. des Fensters.	Urheber des Kartons.	Verfertiger der Glasmalerei.	Gegenstand der Darstellung.	Preis Gulden.	Stifter.
Querschiff-Sacaden (2 Fenster)	70	Steinle	Neubauer	<b>Links:</b> Oben Christi Taufe und Transfiguration, unten dankt Kaiser Franz Joseph, besüßigt von dem h. Namenspatron, der Maria für die glücklich abgewendete Gefahr.	17000	Commune Wien.
	71	"	"	<b>Rechts:</b> Oben das h. Abendmahl und Christus erscheint nach der Auferstehung den Jüngern, unten der Kaiser Erzherzog Ferdinand Maximilian's an die Wölfer Oesterreichs, ein Gotteshaus zur Erinnerung an die glückliche Errettung des Kaisers zu erbauen.	17000	Kaiser Franz Joseph.
Haber Choe (7 Fenster)	72	Hüblich (die Kartons nach seinen Entwürfen o. Wöhrle und den Wehr-Jahst)	"	Petri Beruhung zum Apostelamt.	2634	Stifte Schotten, Elicensfeld, Verzeigung, Hohenfurt.
	73	"	"	Christi Predigt vom Schiffe Petri.	"	Stifte Klosterneuburg, West, Heiligengrutz, Seitenstellen.
	74	"	"	Petrus sinkt in's Meer.	"	Commune Wien.
	75	"	"	Schlüsselübergabe.	"	
	76	"	"	Weide meine Schafe.	"	
	77	"	"	Petri Befreiung aus dem Kerker.	"	
78	"	"	Petri Kreuzigung.	"	Bischöfe von Belgrad, Agram, Großwardein, Eria, Siebenbürgen. Erzbischof von Bresslau, Bischöfe von Tilsener, Sedau und Lemberg.	

Zu diesen durch das einmüthige Zusammenwirken des Kaiserhauses, der Geistlichkeit, der hohen Aristokratie, sowie zahlreicher Korporationen, Vereine und Privatpersonen gestifteten Fenstern kommen dann noch die 2 Sakristeifenster, die 12 Fenster im Oratoriumtreppenhause, das Fenster in der Vorhalle zum Oratorium und 6 große Thurmfenster hinzu, welche sämmtlich von der Commune Wien, deren freigebige Theilnahme an dem Gesamtwerte nicht rühmlich genug hervorgehoben werden kann, zum Preise von 8065 fl. hergestellt wurden. Im Ganzen beläuft sich der für die Glasmalereien aufgewendete Betrag auf die respectable Summe von c. 225,000 fl. ö. W.

Nach den Glasfenstern ziehen zunächst die Malereien an den Gewölben und Wandflächen unsern Blick auf sich. Während die Pfeiler und Wände der Seitenschiffe in der einfachen Steinfarbe gelassen sind, welche im Laufe der Zeit schon einen schönen warmgrauen Ton erhalten hat, entwickelt sich über den vergoldeten Kapitälern der Dienste eine zunächst in sanften Uebergangstönen gehaltene, dann weiter nach oben bedeutend lebhaftere Polychromie. In den Seitenschiffgewölben, an den Zwickeln der Arkaden, an den Stützlappen des Mittelschiffgewölbes und an allen mehr untergeordneten Stellen bewegt sich dieselbe vorwiegend in ornamentalen Mustern, theils vegetabilischer, theils geometrischer Art; die Mittelfelder der Hauptgewölbe dagegen sind figürlichen Darstellungen eingeräumt und letztere haben dann im Chor auch noch an den Wandzwickeln über den Arkaden Platz gefunden. Ueberhaupt waltet in der ganzen Innendekoration die Tendenz vor, die gegen das Presbyterium zu gelegenen Theile und vornehmlich dieses selbst reicher als die übrigen auszustatten. Wir beginnen die Rüstung der Gemälde am vorderen Ende des Langhauses; da schmückt gleich das Gewölbe zu Häupten der Orgelbühne eine Darstellung des Paradieses mit dem Bilde Gottvaters, von einer Engelsglorie umgeben, komponirt und *al fresco* gemalt von E. Jobst; daran schließt sich an den Mittelfeldern des Hauptschiffgewölbes die Reihe der Bilder des Stammbaums Christi (die Wurzel Jesse, ähnlich wie sie uns die berühmte Hildesheimer Tede zeigt) im Querschiff und Chor durch die Bilder der Märtyrer und Heiligen fortgesetzt; am Ende des Hauptschiffes gegen die Bierung zu macht das Bild der Madonna, am Chorende das Bild des Salvators den Abschluß der Reihe. Alle diese Malereien sind von den Gebrüdern Jobst ausgeführt. Das Bierungsgewölbe dagegen, mit dem Lamm Gottes in der Mitte, umgeben von den vier Coangelisten und acht Engeln mit den Leidenswerkzeugen, rührt von Prof. Kaufberger her. Im Chor tragen, wie bereits bemerkt, auch die Mauerzwickel über den Arkaden figürlichen Schmuck; und zwar zeigen die Felder unter den sieben Fenstern des Chorchauptes Bilder aus der Geschichte des Noah, gemalt von Wörndle nach Kompositionen von Jährich, der letzten Schöpfung des berühmten Künstlers; daran reihen sich dann gegen die Bierung zu noch beiderseits je zwei Felder, mit Darstellungen der vier Elemente im Dienste der Kirche und der vier symbolischen Thiere (Pelikan, Phoenix, Löwe und Adler), komponirt und ausgeführt von E. Jobst. Zur näheren Erläuterung der ornamentalen Malereien in den Nebenräumen sei noch hinzugefügt, daß bei der Wahl der vegetabilischen Motive an den Gewölben der Seitenschiffe vorzugsweise die liturgischen Pflanzen (Passionsblume, Wein, Kehren, Palme u. s. w.) berücksichtigt worden sind. Die Schlüsselpunkte der Gewölbe tragen Medaillons mit Engelfiguren. Im Chorumgang, in welchem der Grundton der Gewölbe blau ist, während er in den Seitenschiffen die graue Steinfarbe hat, treten zu diesem Schmuck in den Polygonseiten abwechselnd noch die drei Hauptfeste der Kirche (Weihnachten, Ostern und Pfingsten) hinzu, dargestellt in je vier Bildern, komponirt und gemalt von Franz Jobst. Die unteren Wandflächen der Absidiakapellen tragen gemalten Teppichschmuck; für die oberen Felder sind figürliche Fresken in Aussicht genommen. — Endlich sei noch hinzugefügt, daß sämtliche Wandzwickel über den Arkaden des Haupt- und Querschiffes mit den nach dem großen Kaiserthitel geordneten Wappenschilbern der Provinzen Oesterreichs gesiert sind.

• Raum weniger zahlreich, wenn auch nicht von gleich bestechendem Glanz der Wirkung, sind die plastischen und sonstigen dekorativen Zierden der Kirche. Bildhauer, Intar

fiatoren, Mosaicisten und Metallarbeiter haben hauptsächlich daran Antheil. Die Ersteren lieferten zunächst für die Pfeiler des Haupttraumes und der Kapellen den statuاریschen Schmuck. Im Presbyterium stehen an den Pfeilern auf Konsolen die würdigen Gestalten der zwölf Apostel, von J. E. Erler. Je vier Heiligengestalten schmücken die Pfeiler der vier Kreuzschiffkapellen: in der Taufkapelle (D) sind es die hh. Barbara, Stephanus, Laurentius und Katharina, von J. J. J. J. J.; in der Kapelle B die Gestalten der Maria, des h. Joseph, der hh. Anna und Joachim, von P. G. G. G.; in der Kapelle C die hh. Leopold und Elisabeth, von P. F. F. F.; und die hh. Helena und Ludwig, von W. W. W. W.; in der vierten Kapelle endlich die Gestalten der vier Töchter von Klöstern, die hh. Brigitta und Franciscus, von P. F. F. F.; und die hh. Benedict und Theresia, von L. L. L. L. — Hier sei gleich eingefügt, daß in der lehterwähnten Kapelle auch das erste bis jetzt in der Kirche befindliche Grabdenkmal zur Aufstellung gekommen ist: es ist die prächtige Tumba des Grafen Niklas Salm-Reifferscheidt, des kaiserl. Feldhauptmann's unter Maximilian I. und Karl V., des Vertheidigers von Wien gegen Soliman II. i. J. 1529. Dieses von Karl V. und Ferdinand I. errichtete, mit Reliefdarstellungen der Thaten des Helden reich geschmückte Denkmal wurde von der Salm'schen Herrschaft Mail bei Brunn (wohin es aus der Wiener Dorotheenkirche nach Aufhebung des gleichnamigen Stiftes gelangt war) auf Kosten des Wiener Alterthumsvereins in die Votivkirche übertragen. — Auch die Pfeiler der Vorkalle tragen statuاریschen Schmuck: den Mittelpfeiler des Hauptportals ziert an der Innenseite die Kolossalstatue eines Engels mit Spruchband in den Händen, von Obereder; von demselben Bildhauer rühren die Statuen der hh. Lubmilla und Veronika an den Thurmpfeilern unter dem Orgelchore her; die Pfeiler bei den Seitenschiffeingängen sind mit Statuen der hh. Severinus und Bonifacius von J. J. J. J. geschmückt.

Unter den Ausstattungsstücken und Kultusgeräthen ist natürlich für den würdigen Schmuck des Hauptaltars die meiste Pracht und Kunst angewendet. Der Altar weicht von der in der deutschen Gotik üblichen Form ab, an der bekanntlich figurenreiche Holzschnitzerei und Malerei vorzugsweise zur Geltung zu kommen pflegen. Es ist ein Ciborienaltar, dessen aus Istrianer Stein gemeißelter Baldachin von vier Säulen aus rothem sächsischen Granit getragen wird. Die Steinmeharbeit an dem Altar ist in der Bauhütte der Kirche ausgeführt. Der Baldachin hat die Form zweier sich kreuzender Giebelbächer, aber deren Durchschneidungspunkt eine Nischenbekrönung sich erhebt. Im Inneren der Nische steht die sechs Fuß hohe Gestalt des Heilands, umgeben von vier auf Säulchen ruhenden Engelsfiguren mit den Leidenswerkzeugen; alle fünf Figuren sind von J. G. G. G. modellirt und von C. Haas in Wien in galvanoplastischem Kupfer ausgeführt. Vier kleinere Heiligengestalten stehen in den Nischen des Baldachins. Außerdem trägt derselbe auch reichen materiellen Schmuck: die kleinen Gewölbfelder des Inneren sind mit sitzenden Gestalten der vier Cardinaltugenden ausgefüllt, komponirt und ausgeführt von Prof. Laufferger; die vier Giebelflächen des Äußeren tragen farbige musivische Darstellungen Christi und der Maria zwischen schwebenden Engeln, komponirt von Prof. Trenkwalb; das Bild an der vorderen Giebelfläche ist eine Widmung Papi Pius' IX. und in Rom ausgeführt, die übrigen Felder sind von Kreuzhauser in Innsbruck hergestellt. Es verdient besonders hervorgehoben zu werden, daß der Bestand der rühmlichst bekannten Innsbrucker Glasmalerei-Anstalt auch um die Wiederbelebung der Glasmalerei im Wettkampfe mit Salvati in Venedig sich große Verdienste



Utskriftet af det midterste Gudsbeder af Billederne.

erworden hat; die Früchte seiner nicht genug anzuerkennenden Bemühungen treten hier auf's Erfreulichste hervor. — Auch der aus weißem Kaiser Marmor gearbeitete Altartisch ist am Untersatz mit solchen musivischen Einlagen in wechselnden geometrischen Mustern ausgestattet. Die Platte wird vorn von sechs Säulchen aus gelb gestammtem ägyptischem Marmor gestützt. Auf der Platte steht das prachtvolle, vierzehn Fuß hohe Retabulum in vergoldeter Bronze, ein zierlicher Säulendau, mit reichem plastischem und in Email ausgeführtem Schmuck. Die Skulpturtheile desselben (vier Engel und vier Heiligengehalten) sind von Jos. Gasser modellirt und von Turdain in Wien gegossen; die übrige Bronzearbeit rührt von Brix und Anders, das Email von Chadt her. Alle Bronze-Ornamente sind getriebene Arbeit von höchster Schönheit und Solidität; unter den Email-Einlagen seien besonders die länglichen Felder zu beiden Seiten des Tabernakels mit den Darstellungen von Haaß's Opfer und dem Traum Joseph's und die darüber befindlichen Medaillons hervorgehoben. Die Zeichnungen zu diesen Figuren rühren von Sequens in Prag her. — An der Rückseite führt eine Doppeltiege empor, welche in der Mitte von zwei kleinen, ebenfalls aus gelbem ägyptischem Marmor gearbeiteten Säulen getragen wird.

Die drei kleinen Altäre in den Seitenskapellen B und C und in der mittleren Abthialkapelle E sind in Material und Stil dem Hauptaltar verwandt, nur bedeutend einfacher als dieser. Ihr Aufbau besteht ebenfalls aus Istrianer Kalkstein, mit Anwendung von ägyptischem Marmor an Säulchen und Füllungsflächen, sowie von musivischen Einlagen, von Bemalung und Vergoldung. Der Altar in der Kapelle B trägt einen Crucifixus zwischen Maria und Johannes, in Rundwerk angeführt von Jasoul, die Altäre in den Kapellen C und E sind mit Mariendarstellungen von Jos. Gasser geschmückt. Eine Ausnahme macht der Altar F in der ersten Abthialkapelle rechts<sup>\*)</sup>. Dieser von elf österreichischen Erzherzoginnen aus Anlaß der silbernen Hochzeit des Kaiserpaars gewidmete Altar trägt einen Aufsatz aus Cedernholz, welcher in der hergebrachten Form an den Innen- und Außenseiten der Flügel mit Bildwerk und Malerei verziert ist. Das Innere zeigt in Erinnerung an den Widmungsanlaß in der Mitte die Vermählung Maria, zu beiden Seiten die hh. Franciscus und Elisabeth, und oben die Mutter Gottes mit Engeln an den Seiten, sämmtlich von Erler; die Außenflügel tragen eine Darstellung von Maria Verkündigung, gemalt von Kowal. Das ornamentale Schnitzwerk lieferte Weisreicher in Linz.

Das gleiche Zusammewirken plastischer und malerischer Decoration, wie bei den Altären, zeigt sich auch in der Durchbildung der Kanzel (G), welche als völlig freistehender Bau zwischen den letzten Hauptschiffpfeiler an der Evangelienseite und den Wierungspfeiler eingeschoben ist. Istrianer Stein, Mosaik und ägyptischer Marmor bilden die Materialien der architektonischen und ornamentalen Theile; der reich bemalte Schalldeckel besteht aus Holz, mit einer durchbrochenen kleinen Galerie aus Bronze; die Kanzelbrüstung zieren fünf Hochreliefs, in der Mitte der segnende Christus mit dem ausgeschlagenen Buch, zu den Seiten die vier lateinischen Kirchenlehrer, sämmtlich als Brustbilder. Rückwärts führt eine Doppeltiege zunächst zu einem Abfatz, und von diesem dann zu der Kanzel empor; über dem oberen Theil der Stiege erhebt sich ein fialenbekrönter Baldachin mit der Statue Johannis des Täufers. Die figurlichen Arbeiten

\*) Auf unserm Grundriß erscheint der Altar irrthümlich in der zweiten Abthialkapelle rechts; er ist in die erste zu setzen.

an der Kanzel lieferte der Bildhauer Strechnaf. — Das schmiedeeiserne Gitter, welches die Kanzel in Kreisform umgiebt, ist eine Widmung des Schlossermeisters Ignaz Grödl.

Wir gedenken hier zunächst der übrigen Gitter und sonstigen Metallarbeiten. Die Gitter des Chorbischlusses und der Tabernakelstiege bei der Kreuzschiffkapelle C rühren von L. Wilhelm, die oor der Kreuzschiffkapelle B, an den Chorapellen und an der Tratorienstiege oon A. Milbe her; oon den zwei genannten Meistern wurden auch sämtliche Thürbeschläge hergestellt. Welche großen Fortschritte die ganz in der Art des Mittelalters gehandhabte Schmiedeeisenarbeit in Wien während der letzten Decennien gemacht hat, kann man an diesen prachtvollen Werken beobachten. Dasselbe gilt von den Messing- und Bronzearbeiten, den vier Kronleuchtern im Haupt- und Querschiff, den zierlichen Wastandelabern im Langhause, und den zwei eleganten, vom Erzherzoge Karl Ludwig gewidmeten Randelabern neben dem Hochaltar. Letztere sind oon Hanusch, die übrigen Beleuchtungsapparate oon D. Hollenbach ausgeführt.

Endlich sei noch des großen Taufbeckens aus ägyptischem Marmor, der mächtigen Orgel von Walker in Ludwigsburg, mit reichvergoldetem Gehäuse von Westreicher in Linz, und des aus sogenannten Metlacher Platten bestehenden Fußbodens gedacht, zu welchem die Wienerberger Pöggelfabrik die Bestandtheile lieferte; das Bodenmosaik bedeckt eine Fläche von etwa 2000 [ ] Meter und zeigt in jedem Haupttheile des Gebäudes ein anderes Muster. — Die Ausföhrung der Holzarbeiten, Metallgeräthe, Belen, Messgewänder, Bücher und sonstigen kunstvollen Schmudgegenstände, welche den kirchlichen Apparat vervollständigen, würde über die Grenzen der oben gesehten Ausgabe hinausföhren. Das bereits Erwähnte giebt die wesentlichen Elemente des reichen Gesamteindrucks auch wohl zur Genüge wieder, und zeugt in ebenso berechteter Weise oon der mannigfaltigen Kunstfertigkeit der hier in Thätigkeit gesehten Kräfte wie von dem großartigen Gemeinfinn und der Liberalität aller derjenigen Persönlichkeiten, Behörden und Korporationen, welche zu dem Gelingen des Werkes beigetragen haben. Unter den Stellen, deren außer den oben genannten Behörden in diesem Zusammenhange noch besonders zu gedenken ist, muß in erster Linie der Wiener Stadterweiterungsfonds hervorgehoben werden, dessen Beitrag zu der Ausföhrung des Inneren der Societätskirche sich auf etwa 800,000 fl. Kapital beläuft. Die Gesamtkosten des Baues betragen nicht mehr als etwa 4 Millionen Gulden: ein Resultat, welches namentlich der umsichtigen Organisation der Steinmearbeiten gleich beim Beginn der Bauperiode (durch Föhrung in eigener Regie) zu verdanken ist.

Wenn unser Meister Jersiel auf die langen Jahre zuröckblickt, welche seit jener Zeit verlossen sind, so darf er sich wohl in ungewöhnlich hohem Grade der treuen Gunft des Geschickes freuen. In der ersten frischen Jugend ward ihm das Glück dieser ersten künstlerischen Aufgabe zu Theil und noch hat er die Jahre der männlichen Volkskraft nicht überschritten, während ihm unter der Arbeit an seiner Erstlingsföhrung ein zweites und ein drittes großes Werk monumentaler Kunst durch das Vertrauen seines Kaisers und seiner Mitbürger in den Schooß gefallen ist. Wer sollte da wohl daran zweifeln dürfen, daß es noch immer Lieblinge der Götter giebt, und daß für die Kunst wieder eine Zeit gekommen ist, welche für die würdigsten Aufgaben auch die rechten Männer zu finden weiß!

G. v. Bögen.

## Zur Kunstgeschichte der Hohenstaufenzeit.

Kaiser Friedrich's II. Bräutenthor zu Capua und dessen Skulpturenschmuck.

Mit Illustrationen.



Im Frühling 1877 bot mir ein längerer Aufenthalt in Neapel erwünschte Gelegenheit zu einem Auszuge in das nahe Capua, wohin es mich unwiderstehlich zog, seit ich auf der nationalen Kunstausstellung zu Neapel in demselben Jahre, sowie im dortigen Nationalmuseum die erst seit Kurzem daselbst aufgestellten Abgüsse der Kolossalbüsten der *Capua imperiale*, Pietro's della Vigna und Taddeo's da Sessa, der berühmten Rätze Kaiser Friedrich's II., kennen gelernt hatte. Es galt deren Originale, die als kostbare Ueberreste von dem Skulpturenschmucke eines Prachtbaues dieses Herrschers vor sechs Jahren zu Capua aufgefunden, seither in dem dortigen „Museo Campano“ als einer der kunsthistorisch bedeutendsten Schätze desselben aufbewahrt werden, genauer zu studiren.

Die genannten Skulpturwerke sind bisher — einige flüchtige Andeutungen in dieser Zeitschrift (Jahrgang X, Beiblatt S. 73) und in Schnaase's Geschichte der bildenden Künste Bd. VII, 2. Aufl., S. 562, Anmerk. 2. ausgenommen — in der deutschen Kunstliteratur noch nirgends erwähnt, geschweige denn genauer erörtert worden, obwohl sie vermöge ihres Ursprungs und künstlerischen Werthes das Interesse in hohem Grade beanspruchen. Auch ihre erst ganz kürzlich im 1. Hefte des II. Bandes von Salazar's „Studi sui Monumenti dell' Italia meridionale“ veröffentlichte photographische Reproduktion ist nur von einigen Zeilen erklärenden Textes begleitet, sodas die gegenwärtigen etwas ausführlicheren Mittheilungen auch dieser letzteren Publikation gegenüber nicht verspätet erscheinen dürften.

Ich beginne mit einer Zusammenstellung der gleichzeitigen und späteren historischen Nachrichten, die uns über diese Kunstwerke überliefert sind, und reihe daran die Beschreibung und stilistische Würdigung derselben. Das Material zu der ersteren bieten mir theils H. B. Schulz's „Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien“ sowie Guillard-Bröhloles „Historia Diplomatica Frederici Secundi“ (die bezüglich der Regenten Friedrich's II. beide aus Gaet. Carcani „Constitutiones regum regni utriusque Siciliae etc. Napoli 1786“ geschöpft haben) — theils ein Auffas in Della Valle's „Lettere Saresi“ und eine als Manuscript gedruckte Publikation Dem. Salazar's „L'arco di trionfo con le torri di Federigo II. a Capua. Notizio Storico-Artistico. Caserta 1877. 15 Seiten S.“

## L.

Aus den Nachrichten gleichzeitiger Chronisten und noch unmittelbarer aus den uns zum Theil erhaltenen Regesten und Originaldekreten Kaiser Friedrich's II. kennen wir dessen hohen Kunstsinne, der nicht geringer war als seine Liebe für Literatur und Wissenschaft. Insbesondere theilte er mit so vielen andern bedeutenden Herrschern die Vorliebe für monumentale Prachtbauten, die er mit allen seiner Zeit zu Gebote stehenden Mitteln der Kunst aus schmückte.

Leider sind die überlieferten Nachrichten zu unvollständig und unzusammenhängend, um daraus das glänzende Bild der Kunstübung zur Zeit seiner Herrschaft in allen Einzelheiten wieder ausleben lassen und die Künstlerchor, die er in seinen weiten Landen beschäftigte, in ihren verschiedenen Individualitäten kennen lernen zu können. Und noch schlimmer steht es mit den uns erhaltenen Monumenten selbst; gerade von ihnen sind kaum einige dürftige Ueberreste bis auf unsere Zeit gekommen, während uns so vieles von dem, was vor und nach der Epoche Friedrich's II. geschaffen wurde, bis heute fast unversehrt bewahrt blieb. Es ist, als ob der Lustern, der über der Herrschaft der Hohenstaufen im Süden gewaltet, selbst die Erinnerung an dieselbe in den durch sie geschaffenen Werken der Kunst hätte auslöschen wollen, — so gründlich hat die Zerstörung hier angeräumt.

Von dem Königspalast zu Andria ist nichts, von dem großen Schloß und Heidenpalast zu Foggia, Friedrich's Lieblingsaufenthalt, nur ein letztes Bruchstück in Gestalt eines auch nicht mehr an ursprünglicher Stelle befindlichen Thürbogens und einer Inschrifttafel übrig. Das Schloß von Troni ist unter späteren, schon von Carl von Anjou begonnenen und bis auf die neueste Zeit fortgesetzten Umbauten und Veränderungen fast unkenntlich geworden; jenes zu Gravina in der Basilicata, zwar besser erhalten, bietet in künstlerischer Hinsicht kein Interesse dar. Von den mit aller Pracht ausgestatteten Lustschlössern zu Castel Fiorentino und am Lago di Pesole bei Avigliano (Basilicata) sind nur dürftige Ueberreste theils in unansehnlichen Ruinen, theils in Umbauten späterer Zeit erhalten; von Friedrich's Jagdschlössern bei Foggia und Apricena an den Ausläufern des Monte Sargono, bei Gioja und Sargognone in der Terra di Bari, und zu Roketo am Busen von Tarant sowie zu Monte Sirico in der Basilicata ist jede Spur verschwunden, und die berühmte Saragenenburg zu Lucera blent mit ihren halbzerstörten Umfassungsmauern schon seit Jahrhunderten als Hürde für Ziegen- und Schaafherden, während der einzig noch übrige Rundthurm des Eingangs zur kaiserlichen Schloßburg ihren Dürten nächstlichen Unterflomb gewährt. So selbst das besterhaltene der Hohenstaufischen Denkmäler in Süditalien, Friedrich's schönstes Jagdschloß, Castel del Monte bei Andria in der Terra di Bari, blickt heute halbverfallen und wüß von hohem baumlosem Hügel auf die stäbeumförmige Meerestküste und die Olivenhaine und Mandelgärten der apulischen Gefilde herab, als gebähe es wehmüthig jener glänzenden Tage, wo sich der große Kaiser mit erlesenem Gefolge — denn die beschränkten Räumlichkeiten gestatteten hier nicht die Entfaltung des vollen Hofceremoniells — in seinen Rouern einsam, um in den gebüchreichen Tristen der Umgegend fröhlicher Falkenbeize zu pflegen.<sup>1)</sup>

1) Castel del Monte ist im Jahre 1875 aus dem Besitze der Catassa, Dußi di Andria, um die Summe von 25,000 Lire in den des Staates übergegangen und hierdurch wenigstens dessen fernere Zerstörung Einhalt gethan; vielleicht ist auch Aussicht auf eine stümmerige Restauration vorhanden.



Uebler noch als dem letzterwähnten ist es jenem Baue Friedrich's ergangen, den er bei Capua auführen ließ und der uns in Folgendem näher beschärfen soll: denn auch von ihm ist außer einigen Resten der Umsäumungsmauer nichts — wenigstens nicht in ursprünglichem Zustande — erhalten. Es war dies ein kastellartig besetzter Brückenkopf — die Nachrichten über Anlage und Ausdehnung desselben sind, wie wir sehen werden, nicht ganz klar und präcis, — der den Eingang zur Stadt Capua an dem gegen die ehemalige Vorstadt S. Antonio und S. Terenziano gelegenen Ende der Brücke über den Volturno schützte, an dessen linkem Ufer die eigentliche Stadt lag, während sich am rechten die genannte Vorstadt ausbreitete.

Die früheste Nachricht, die wir darüber besitzen, stammt von dem gleichzeitigen Chronisten Richardus von San Germano, der auch eine Zeitlang als Notar in Diensten des Kaisers stand. Dieser berichtet uns an zwei Stellen seiner Chronik, wie Friedrich im August des Jahres 1233 Ottore de Montefuscolo, dem Justiziar der Provinz Terra di Lavoro, deren Hauptort Capua war, den Befehl erteilt habe, die Vorstadt von Capua zu demoliren<sup>1)</sup>, und wie er im Frühling des folgenden Jahres, aus Apulien in die Terra di Lavoro zurückgekehrt, angeordnet habe, daß jenseits des Volturno, an der in die Stadt führenden Brücke ein Kastell (Castellum) errichtet werde, zu dem er den Plan eigenhändig entworfen hatte; daß er ferner verfügt habe, alle Gemeinden von Mignano (ungefähr acht Miglien südöstlich von S. Germano gelegen) bis Capua hätten zu den Kosten des Baues beizutragen und daß er die Leitung des letzteren dem capuanischen Architekten Niccolò di Cicala übertragen habe, damit das Werk binnen kürzester Frist vollendet werde.<sup>2)</sup>

Die angeordnete Demolirung der Vorstadt S. Antonio und S. Terenziano aber erklärt sich, wenn wir eine Nachricht der zur Zeit König Roger's, also ungefähr ein Jahrhundert früher geschriebenen Chronik des Abtes Alexander von Teleso berücksichtigen<sup>3)</sup>. Laut dieser war die erwähnte, sehr ausgedehnte Vorstadt mit der Stadt selbst, deren besetzter Mauerkreis der Volturno zur Hälfte umfloß, durch die über den letzteren führende Brücke verbunden. Um nun die Verteidigungsfähigkeit des Platzes zu erhöhen, mag Friedrich die Demolirung der Vorstadt angeordnet haben, wobei eine vollkommene Deckung der Stadt durch den sie an dieser Seite begrenzenden Fluß erzielt wurde.

Ueber den Fortgang und die Dauer der Arbeiten am Kastelle von Capua sind wir jedoch durch einige Decrete Kaiser Friedrich's aus den Jahren 1239 und 1240 unterrichtet. In einem derselben, gegeben zu Vodi am 17. November 1239, wird dem Architekten Niccolò di Cicala über seinen Bericht, in welchem er die Vollendung des „Bogens zwischen den Thürmen“ (also wohl des eigentlichen Thorbogens) gegen die Seite der Vorstadt anzeigt, das kaiserliche Wohlgefallen kundgegeben, und die gleichzeitig erfolgende Anweisung des zur Herstellung der Abdeckung der Thürme (astracus, Estrich, — „damit sie durch den Regen nicht zerstört werden mögen“) erforderlichen Geldes, sowie des noch nöthigen Marmormaterials mitgetheilt. Zwei andere Decrete desselben Datums enthalten die ebenerwähnten beiden Anweisungen an Stefano di Romaldo, kaiserl. Einnehmer („collector

1) Riccardi de S. Germano Chronicon rerum per orbem gestarum 1189—1243, bei Muratori, Scriptor. tom. VII, S. 1032.

2) Ebenort, S. 1034.

3) Alexandri Telesini Coenobii Abbatie de robus gestis Rogerii Siciliae regis libri quatuor, bei Muratori, Scriptor. tom. V, S. 632.

pecunia nostre<sup>1)</sup> und an den Kastellan von Capua<sup>2)</sup>. In einem vierten Erlass, datirt aus Reggio vom 13. Januar 1240 wird dem damaligen Justiziar der Terra di Lavoro, Riccardo de Montenigro, der Auftrag erteilt, über die beim Kaiser gegen einen gewissen Bisanzio, Zahlmeister („Statutus super faciendis expensis“) beim Baue des Kastells von Capua („in opere castri nostri Capue“) geführten Klagen eine Untersuchung einzuleiten, ferner über Verdienste und Conduite („de meritis et processu“ — „qualiter se gessit in opere memorato“) des Magisters Alphantes, Obermeisters („prothomagister“) bei erwähntem Baue, sich genau zu informiren und das Ergebniß an den Kaiser zu berichten<sup>3)</sup>. Durch ein fünftes Decret, gegeben zu Lucera am 3. April 1240, wird Riccardo de Pulcara beauftragt, die Ausgabenrechnungen der ehemaligen Zahlmeister beim Baue des Brückenthurmes von Capua, („in opere turris pontis Capue“) Valmerio de Calce und Crescio Amalfitano, zu prüfen und darauf zu achten, daß hiebei die kaiserliche Curie nicht übervotheilt werde<sup>4)</sup>.

Niemit sind die gleichzeitigen Nachrichten über die Entstehung des Bauwerkes erschöpft, ohne daß wir daraus etwas Näheres über dessen allgemeine Form und Anlage, geschweige denn über das Detail der Anordnung und Ausschmückung erfahren. Dasselbe wird darin bald als Burg, Citadelle, Fort (Castellum, Castrum), bald als Brückenthurm, Thurm (turris pontis, turris) bezeichnet. Es scheint also aufser dem eigentlichen Brückenthor auch noch aus einer daran anschließenden Citadelle bestanden zu haben, und wir hätten uns dasselbe demnach als einen besetzten Brückenkopf vorzustellen.

Damit stimmt überein was wir aus späteren Beschreibungen darüber erfahren. Die älteste derselben rührt von einem anonymen, dem Geiste seiner Aufzeichnungen nach offenbar dem geistlichen Stande angehörigen Begleiter Karl's v. Anjou her, dessen Schwaan in Jahre 1266 durch Capua zogen. In einer Schilderung des Kriegszuges gegen Manfred, den Sohn und Nachfolger Friedrich's, die jener uns hinterlassen hat,<sup>5)</sup> kommt er auch auf die Thürme von Capua zu sprechen und erzählt, daß sie von wunderbarer Größe, Festigkeit und Schönheit gewesen seien, 20,000 Unzen Goldes gekostet hätten und daß man am Eingang derselben die Statue Friedrich's sehe, die beiden Arme und zwei Finger der Hand in drohender Heberde erhebend, „gleichsam als donnerte er die hochfahrende Drohung der folgenden, ebendieselbst eingemeißelten Verse auf die Vorübergehenden und Jene, die sie lesen, herab:

Caesaris imperio regi custodiri so.  
 Quam miseris facio quos variare soio.  
 Intrent securi qui quaerunt vivere pari.  
 Infidus excludi timent vel carcere tradi.“

1) Schütz, Sb IV, ©. 3, Urkunde N. VI u. VIII. Guiffard Brehollés tom. V, pars I, ©. 513. Carcani, ©. 272

2) Schütz, Sb IV, ©. 7, Urkunde N. XVI. Guiffard Brehollés tom. V, pars II, ©. 673 Carcani, ©. 320.

3) Schütz, Sb IV, ©. 11, Urkunde N. XXVI. Guiffard Brehollés tom. V, pars II, ©. 890. Carcani, ©. 390.

4) Descriptio victoriae per Carolum Regem Siciliae etc. contra Manfredum, Siciliae regem anno 1265 obtenta, ap. Graevii Thesaurus antiquitatum et historiarum Siciliae, Lugduni 1723, tom. V, ©. 21.

Ist nun schon aus dieser Nachricht einiges über die den Bau schmückenden Skulpturen zu entnehmen, so bietet die der Zeitfolge nach nächste in dieser Richtung noch etwas mehr. Wir finden sie an einer Stelle der um das Jahr 1330 von dem berühmten Rechtsgelehrten Luca di Penna verfaßten „Kommentare zum Justinianischen Codex.“<sup>1)</sup> Er erwähnt dort außer der „auf dem Thore der Stadt Capua“ aufgestellten „Statue“ (statua) des Kaisers Friedrich, unter der die beiden ersten der ebenangeführten Leoninischen Verse zu lesen seien, auch noch der „Bildnisse“ (imagines) zweier Richter, die sich jederseits rechts und links unterhalb der Statue des Kaisers befanden und über deren jedem je ein Hexameter des oben mitgetheilten zweiten Versepaars eingemeißelt sei. Der hier gebrauchte Ausdruck „imagines“ läßt sich zwar seiner etymologischen Bedeutung nach sowohl als „Statue“ wie auch als „Büste“ auffassen, doch werden wir im Verlaufe unserer Studie sehen, daß er in diesem Falle als das letztere gedeutet werden muß.

Sodann erwähnt der h. Antoninus (1359—1459), Erzbischof von Florenz, in seiner „Cronica tripartita“ neben anderen Bauten Friedrich's nämlich auch „der beiden bewundernswürthen Thürme am Flusse nächst Capua“<sup>2)</sup>, und Bartolomeo Fazio († 1465) der Historiograph König Alfons' I. von Neapel rühmt an einer Stelle seiner Lebensbeschreibung des letzteren<sup>3)</sup>, wo er die Einnahme Capua's durch den berühmtesten Condottiere Braccio di Montone im Jahre 1421 erzählt, „das vorzügliche Uebergemäuer der beiden Thürme“ (duabus egregiis operis e saxo quadrato turribus ponto iunctis), indem er fernerhin anführt, die Stadt sei durch zwei Citadellen geschützt, „die eine Stadt wärts, die andere am Ausgange der Brücke gelegen“ (nam duae sunt arces, una contra urbem, altera ad exitum pontis sita). Die letztere ist offenbar diejenige, zu der die Thorthürme gehörten, während die erstere in dem Mauerkreis der Stadt gelegen haben und vielleicht erst nach der Zeit Friedrich's angeführt worden sein mag.

Ausführlicher als die bisher angeführten Autoren schildert Lage und Beschaffenheit der Citadelle (leider nicht auch die Skulpturen des Thoreinganges) Gio. Antonio Campano (1427—1477), Bischof von Teramo (Atrustinus), in seiner Biographie des oben erwähnten Braccio di Montone, bei Gelegenheit des Berichtes über die Belagerung Capua's durch denselben (1421)<sup>4)</sup>. Nachdem er kurz vorher „die beiden prächtigen und wohlbesetzten Thürme“ (duas pulcherrimas atque opere munitissimas Italiae turres) erwähnt, fährt er in folgender Weise fort (wir setzen die Stelle in wörtlicher Uebersetzung her): „Capua wird vom Flusse Volturno fast von drei Seiten umflossen, so daß an vielen Stellen der Fluß an Mauer statt dient. Auch kann er nicht anders als auf einer Brücke oder mittelst Fahrzeugen überseht werden. Ferner flankiren den äußeren Zugang zur Brücke jene beiden prächtigen Thürme, so daß den Passanten nur die enge Straße zwischen den letzteren selbst diene. Die Stadt schied von der Feste (Citadelle) der dazwischen fließende Strom. Ueberdies wird die natürliche Lage noch von der Grobhartigkeit der Anlage übertroffen. Eine Mauer umschließt das Bauwerk bis zur Mitte in der Breite

1) Luciae de Penna Commentaria in tres posteriores Libros Codicis Justiniani (Lugduni 1582) Libr. XI. Tit. 40, lex 4, §. 416.

2) Antonini Archiepiscopi Florentini Croniconum (Lugduni 1587) Pars III, Tit. 19, cap. 6, § 1, §. 127.

3) Bart. Fazio de rebus gotis ab Alphonso primo Neapolitanorum rege (Lugduni 1562) Lib. II, §. 41.

4) Joannis Antonii Campani Opera (Lipsiae 1734) de rebus gotis Andreae Brachii Perosini Libr. VI, §. 363.

von ungefähr dreißig Fuß (*Murus ad medium usque molem circiter triginta in latitudine continet pedes*), ganz aus Marmorquadern aufgeführt und in den Fugen statt des Kaltes durch geschmolzenes Blei verbunden. Und damit die Wurfmaschinen (Mauerpila, muralis pila) ihr keinen Schaden zufügen, noch auch die Geschosse (*bombardina*) sie durch wuchtigen Stoß erschüttern, wird sie überdies durch eine aus Bruchsteinen hergestellte zweite Mauer ganz umschlossen (*altero facto ex caementis duplicantur continenti muro*), die die Stöße der Belagerungsmaschinen so auffängt, daß man jene kaum leicht und unbedeutend schädigen, geschweige denn eine breitere Bresche in sie legen kann. Zwischen den beiden Thürmen, wo die Straße hindurchführte, ragt in hoher Wölbung eine königliche Loge (*regium orbiculatum*) empor, geschmückt und besetzt mit Marmorstatuen und alten Bildwerken.<sup>1)</sup> Auch verbindet eine hölzerne Brücke die obersten Plattformen der Thürme (*suprema turrium fastigia*). Hierzu kommen noch rund um die Umfassung der beiden Thürme gleich einer Krone aufgeführte Schußwehren (*Innenkränze, propugnacula*), so wohlbefestigt, als ob Bemühung und Fleiß der Künstler nur immer erdenken konnte.“ Und weiterhin, als er auf die Schwierigkeit der Einnahme der Citadelle zu sprechen kommt, fügt er hinzu<sup>2)</sup>: „Einen einzigen Zugang gab es zu dem unterirdischen Wasserbehälter (*lacuna*), durch den die Wächter der Citadelle im Falle des Bedarfs das Wasser aus dem Flusse hineinleiteten. Im Uebrigen war Alles von breiten Mauern geschützt. Denn die Thürme haben unter der Erde die gleiche Höhe wie über derselben. Ein bewundernswerthes und seltenes Werk auch in diesem Theile!“

Endlich ist uns noch in einer handschriftlichen Chronik des Kommunalarchives zu Capua, die von dem Capuaner Scipione Sannelli herrührt, und die Geschichte seiner Vaterstadt von deren Gründung bis zum Jahre 1571 (dem Todesjahre des Autors) behandelt, sowie in deren Fortsetzung bis zum Jahre 1590 durch seinen Neffen Alessandro Pellegrino eine Beschreibung unseres Bauwerks erhalten, die deshalb von besonderem Werth ist, weil sie unzweifelhaft auf Autopsie beruht und uns den Zustand desselben, insbesondere auch die Beschaffenheit seines Stulptur Schmuckes, kurz vor dessen Demolirung kennen lehrt.

Nachdem der Chronist die „schönen und bewundernswerthen Thürme von Capua“ als ein Werk des Kaisers Friedrich bezeichnet hat, fährt er in folgender Weise fort:

„Im Jahre 1247<sup>3)</sup> ließ er zwischen den genannten Thürmen eine prächtige Marmorportico, geschmückt mit verschiedenen Kunstwerken, herstellen und in ihrem oberen Theile verschiedene in den antiken Ruinen Capua's gefundene Statuen in bewundernswerther Anordnung aufstellen; etwas niedriger ließ er seine eigene Statue mit der Krone auf dem Haupte hinsetzen und darüber befand sich diese Inschrift<sup>4)</sup>:

1) Ob hier „*regium orbiculatum*“ in der Bedeutung eines Omasches, einer Loggia über dem Thorbogen, oder als des triumphbogenartige Eingangsthor selbst zu fassen sei, muß ich dahingestellt sein lassen.

2) a. a. D. S. 368.

3) Der Thorbogen zwischen den Thürmen war, wie wir oben gesehen, schon zu Ende des Jahres 1239 vollendet; es kann sich daher das obige Datum nur etwa auf die dekorative Aus schmückung desselben beziehen, oder mag vielleicht auch unrichtig sein.

4) In der Angabe des Cries der Inschriften weicht unser Chronist von der Beschreibung Luca's di Penna (s. oben) insofern ab, als er die beiden Serie des Distigons, das jener als unter der Statue des Kaisers befindlich anföhrt, trennt und den Ventimeter „*Quam miseris etc.*“ als über jener, den Perimeter: „*Cassaris imperio etc.*“ als über der Statue der Capua stehend anlehnt. Da nun diese letztere, die unter allen Nachrichten überhaupt nur in der Beschreibung Sannelli's erwähnt

„Wie elend mache ich Jene, von denen ich weiß, daß ihre Treue wankt.“

Zur Rechten Friedrich's war die Statue Pietro's delle Vigne aus Capua und darüber hand geschrieben:

„Wer rein zu leben strebt, möge ruhig eintreten.“

Zur Linken war die Statue des Rechtsgelehrten Raffredo von Benevent<sup>1)</sup> mit dieser Inschrift:

„Der Heider<sup>2)</sup> fürchte ausgeschlossen oder in den Kerker geworfen zu werden.“

Im unteren Theile, über dem Gewölbe des Thores, war eine Frauengestalt, die das „treue Capua“ darstellte. Diese zeigte, indem sie sich die Brust aufriß, im Innern einen Adler, während über ihrem Haupte dieser Spruch stand:

„Auf des Kaisers Befehl mache ich über das Reich.“<sup>3)</sup>

Sodann folgte die Thormölkung, worin in Skulpturen von weißblindevem Marmor viele Trophäen und Siege des Kaisers dargestellt waren.

In unseren Tagen ist alles dies zerstört worden; nur die Statue Friedrich's steht

wird, unter der Statue des Kaisers aufgestellt war, so könnte man — um diese abweichenden Angaben einigermaßen in Uebereinstimmung zu bringen — annehmen, der eine Bers habe sich auf die über demselben befindliche Statue des Kaisers, der andere auf die unter ihm stehende Statue der Capua bezogen und ersterer sei in Sannelli's Beschreibung irthümlich über statt unter die Kaiserstatue verlegt. Allein selbst in diesem Falle bleibt noch immer die ungenüßliche Verlesung unerklärt, der zu Folge das Triskalon mit dem Pentameter beginnt. Seinem Sinne nach paßt allerdings der Hexameter viel mehr auf die Statue der Capua als auf jene des Kaisers, während der Pentameter gleich gut auf beide bezogen werden kann.

1) Sannelli ist unter den Lucullanatoren der einzige, der die beiden zu Seiten der Kaiserstatue aufgestellten Büsten benennt. Spätere capuanische Geschichtsschreiber, die alle nur noch auf Grund der angeführten Lucellen und der Lokaltradition berichten, nennen statt Raffredo von Benevent immer Taddeo da Sessa. So z. B. Rinaldo, Memorie istoriche della fedelissima città di Capua. Napoli 1755, tom. II, S. 176: A lato di detta statua (cioè dell' Imperatore) erano le altre due di due Giudici creduti l'uno Pietro delle Vigne e l'altro Taddeo di Sessa etc. Ganz ähnlich auch Praticelli, Della Via Appia descritta da Roma a Brindisi libri quattro, Napoli 1745, S. 258; Tommaso de' Maasi, Memorie degl' Aurunci, Napoli 1761, S. 192 und Granata, Storia civile di Capua, Napoli 1756, tom. II, lib. III, S. 34, wobei die beiden ersten ausdrücklich an „Büsten“, der letztere an „Statuen“ spricht. Uns scheint hier die letztere offenbar durch Lokaltradition überlieferte Benennung die wahrscheinlichere zu sein. Denn Taddeo da Sessa diente dem Kaiser sein ganzes Leben lang, zuerst von 1237—1248 in der herausragenden Stellung als Stoffschrifter (magnus curiae imperialis iudex); während Raffredo von Benevent zwar im Jahre 1220 auch dieselbe Stellung einnimmt, diese jedoch verläßt, als Friedrich seine Vaterstadt mit Krieg überzieht. Nach der Eroberung der letzteren im Jahre 1241 läßt der Kaiser den berühmten Rechtsgelehrten an seinen Hof einladen, indem er ihm Wiedererhebung in Amt und Würde anbietet. Raffredo aber schloß das Anerbieten aus, und obwohl der Kaiser — in Würdigung seiner unabhängigen Gesinnung und des Rufes seiner Ueberzeugung — die über ihn verhängte Güterconfiskation aufhebt und seine Familie nach wie vor mit Wohlthun behandelt (s. Huillard-Breholles, tome de Préface S. CXXI), so ist doch nicht anzunehmen, daß er seine Bemüderung so weit getrieben haben wird, Raffredo's Statue (oder Büste) um dieselbe Zeit, wo dieser das großmüthige Anerbieten des Kaisers ausschlug, neben seiner eigenen aufstellen zu lassen, insbesondere da es viel näher lag, dieser Ehre einen treueren und ihrer nicht minder würdigen seiner Diener theilhaft werden zu lassen.

2) Sannelli hat hier „Invidus“, der angloinische Chronist und Luca di Penne haben „Invidus“, die Profodie des Veres's Enstehung für das erstere als das richtige (invidus, invidus).

3) Die Bedeutung dieser Worte wird uns klar, wenn wir uns erinnern, daß Friedrich die ihm allezeit getreue Stadt Capua nicht nur durch Verleihung auszeichnenden Vorrechten ehrte, wie z. B. jenes war, daß ihre Abgeordneten bei den Generalparlamenten unmittelbar nach jenen der Stadt Rompeß Sitz und Stimme hatten, sondern daß er sie auch zum Siege des obersten Gerichtshofes des Reiches (Magna Curia imperialis) erkor, der eben über das Wahl an Kaiser und Reich zu wachen und zu richten hatte (s. Granata a. a. O. tom. II, lib. III). Daß ein so wichtiger Ort auch durch Befestigung gehörig geschützt werden mußte, ergibt sich hiernach von selbst.

da, wie sie in den letzten Jahren der Senat von Capua neben dem Brückenthor mit ihrer Inschrift wieder aufrichten ließ.“<sup>1)</sup>)

Die in dem letzten Satze erwähnte Katastrophe, der unser Bau zum Opfer fiel, trat unter der Regierung Philipp's II. im Jahre 1557 ein, indem auf Geheiß des Vicekönigs Herzog von Alba der Graf von Santa Fiora als königlicher Fortifikationskommissär das Werk zum größten Theile demoliren ließ, um an seine Stelle eine den Anforderungen der geänderten Kriegskunst entsprechende bedeutend erweiterte Citadelle aufzuführen zu lassen.<sup>2)</sup> Wir sind über dies Ereigniß durch eine gleichzeitige Aufzeichnung in den im Kommunalarchiv verwahrten Protokollen der Stadtverwaltung Capua's genau unterrichtet, worin dem Schmerze über den Untergang dieses „Wahrzeichens“ der Stadt Ausdruck gegeben und zugleich angeführt wird: „daß viele Bürger und Andere, sehend, daß ein so staunens-

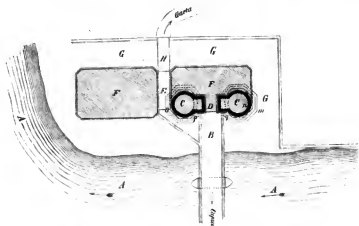


Fig. 1. Grundrißskizze des Brückenthorfes am Tullianer bei Capua.

A. Tullianerfl. B. Brücke über denselben. C. Ehemalige Brückentürme von Kaiser Friedrich II. D. Ehemaliges Thor. E. Jetzige Citadelle (Bau v. J. 1567). F. Jetzige Citadelle (Bau v. J. 1567). G. Graben. H. Straße über der Brücke.

wertes Werk abgebrochen und der Erde gleich gemacht wird, es unternahmen, dasselbe zu beschreiben und viele Aufsätze darüber zu verfassen, auf daß — indem den Nachkommen Kunde davon überliefert wird — ihnen zugleich Grund gegeben werde, das Geschehene zu beklagen.“<sup>3)</sup>)

Was nun bei dieser Umgestaltung von dem ursprünglichen Bau übrig blieb, ermöglicht uns wenigstens eine Rekonstruktion der Grundrißanlage der beiden Thortürme, während

1) Die vorstehende Beschreibung entstand — wie der Gebrauch der vergangenen Zeit bei Ermählung der Stulpturwerke beweist — offenbar nach der Demolirung des Bauwerks, die — wie wir gleich sehen werden — im Jahre 1557 erfolgte. Da jedoch die in dem letzten Absatze derselben erwähnte Wiederaufstellung der Statue Friedrich's erst im Jahre 1565 stattfand, kann es aber schon 1571 statt, so muß der erstere von dem Fortsetzer der Chronik, seinem Neffen Pellegrino, nachträglich beigefügt worden sein.

2) Granata Storia civile di Capua, tom. II. libr. III, S. 256.

3) Libro 20<sup>o</sup> di Cancelleria S. 178.

sich hingegen aus diesen Ueberresten die Frage nicht mit Sicherheit entscheiden läßt, ob sich daran noch andere Befestigungsbauten angeschlossen, wie nach einigen der im Vorhergehenden mitgetheilten Beschreibungen etwa angenommen werden könnte. Die beistehende Figur 1 gibt eine à la vue-Essage der Anlage, worin die jetzt bestehenden Eisabellbauten schraffirt (F, F'), die nach den Ueberresten ergänzten Thorthürme vom Baue Friedrich's II. hingegen schwarz grundirt sind. Wie daraus zu ersehen, ist der größte Theil derselben in den Neubau der einen Citadelle einbezogen und theils demolirt worden, theils mag auch noch manches davon in dem inneren Mauerwerke dieser letzteren versteckt vorhanden sein (da

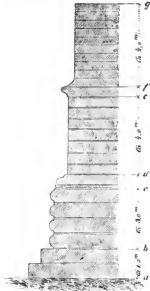


Fig. 2. Schnitt nach m. n. des Grundrisses auf S. 187.

- a. b. Zwischenstreifen, im Schilde herumgeführt.
- c. d. Grundbau in Kufikaquatern (achtseitig).
- e. f. Achteckiger Sockel der Rundthürme, in glatten Quatern mit Fuß nach Einseitig.
- g. Ueberrest bei Rundthürmen.

der Zutritt zu den der Militärverwaltung gehörigen Innerräumen ohne vorher erwirkte Erlaubniß nicht gestattet ist, so war mir — bei beschränkter Zeit — die Klarstellung dieses letzteren Umstandes nicht möglich). Von dem ursprünglichen Bau ist noch der gegen die Stadtseite liegende Theil der Umfassungsmauer, von dem Eingang zur jetzigen Porta Romana bei o bis zu der Ecke mn vorhanden; auch hievon ist jedoch der Theil op in seiner unter dem Niveau der Brüdensfahrbahn befindlichen Hälfte (circa 8 m.) durch die wegen der Verlegung des Thores nach links nothwendig gewordene Erbreiterung der Brücke in dem Mauerwerke dieser letzteren begraben und nur die über das Niveau der Brücke herausragende Hälfte bis zur Höhe der Plattform des neuen Citadellenbaues noch erhalten. Der alte Thordogen bei D ist, in mächtigen Quatern gewölbt, noch vorhanden, die darüber aufstehende Stirnmauer (pq) jedoch in ihrem größten Theile vom Neubau des Jahres 1557 herrührend. Am vollständigsten ist die Partie qm des rechten Thurmes erhalten, von der wir unter Figur 2 einen Durchschnitt nach der Linie mn des Grundrisses (in Fig. 1) beifügen, soweit er das noch vom ursprünglichen Bau vorhandene Mauerwerk darstellt. Aus Grundriß und Schnitt ist zu ersehen, daß die Thürme sich aus einem achteckigen Unterbau erhaben, der aus zwei Zumbamentenflüssen (ab in Fig. 2), einem in mächtigen Kufikaquatern aufgeführten Grundbau (bc) und einem aus glattbearbeiteten Kufiksteinen zusammengesetzten eigentlichen Sockel (cd) mit einfach aber sehr kräftig profilirtem Fuß (ca) und Krönungsglied (cf) bestand. Ueber dem letzteren setzte das Mauerwerk der Rundthürme auf, ebenfalls in Quatern gefügt, von dem jedoch in unserer Figur 2 nur jener Theil (fg) in der ungefähren Höhe von 4 m. dargestellt wurde, der noch von dem alten Baue herrührt, während der übrige bis zur Höhe der jetzigen Eisabellplattform dem Neubau angehört, bei dessen Aufführung die Thürme zu tief abgetragen worden zu sein scheinen, in Folge dessen hobann ihr Mauerwerk theilweise wieder bis zur erforderlichen Höhe neu aufgeführt werden mußte. —

Das Material des alten Baues (wie auch des neueren) ist ein ungemein dichter Kalkstein, wie er an den Abhängen des benachbarten Monte Tifata bricht. Da derselbe, besonders wenn glatt bearbeitet, ganz das Ansehen von Marmor hat, so ist es nicht zu verwundern, daß die Berichterstatter über den Bau Friedrich's ihn als Marmor qualificiren. Es ist derselbe Stein, der auch schon beim Bau des Amphitheatere von S. Maria Capua vetere größtentheils Anwendung gefunden hatte; und da uns die vorhandenen Nachrichten wiederholt berichten, daß Friedrich zum Schmuck seines Baues jenem antike Skulpturwerke entnehmen ließ, so liegt die Annahme nahe, er werbe auch das Steinmaterial des damals schon in Ruinen liegenden Römerbaues bei seinem Neubau wenigstens theilweise verwendet haben. Doch gibt Aussehen und Bearbeitung des Materiales dieses letzteren keinen sicheren Anhalt für die Annahme, daß es von jenem herrührt. Dagegen läßt sich von dem Kufstagrundbau (so in Fig. 2) sowie von den profilirten Gliedern des Sockels (cd und ef) mit Sicherheit behaupten, daß sie keinem antiken Bauwerk entnommen sind: denn bekanntlich wandten die Römer jene Art Kufstika, wie wir sie hier finden — mit glattem Schlag rings um die Stoß- und Lagerfugen des Quaders — nicht an, und was die Profilglieder betrifft, so sind dieselben zwar nicht weniger kräftig und wirkungsvoll gebildet als ihnen analoge antike, doch läßt eine gewisse Mäßigkeit, wo nicht sogar Plumpheit der Form, die ihren Grund vorzugsweise in der steilen Schwingung der Profile hat, dieselben sofort als nicht original-antike Bildungen erkennen.

Die Ausführung des Mauerwerks ist durchweg von großer Solidität und Genauigkeit, Beweis dessen, daß der Bau den Eindruck macht, als stände er nicht sechs, sondern kaum ein halbes Hundert Jahre, trotzdem sich seiner Erhaltung Niemand besonders angenommen haben mag. Die Kanten und Ecken sind alle scharf und unverseht, wie von gestern — was für die Vortreflichkeit des Materials spricht —, die Stoß- und Lagerflächen der einzelnen Quader so genau gearbeitet, daß sich bei der Enge der in Folge dessen entstandenen Fugen die Richtigkeit der Angabe Campano's bezüglich der Verwendung von Bleiplatten statt Mörtels nur bei eingehenderer Untersuchung kontrolliren ließe. So zeugt denn dieser Rest des Baues Friedrich's in vollem Maße für die Tüchtigkeit des technischen Könnens seiner Architekten und Werkmeister, ist aber leider nicht im Stande, unsere Wüthbegierde nach der künstlerischen Befähigung derselben zu befriedigen, da ihm durch seine Verkrümmelung gerade jene Theile geraubt wurden (Thürme, Abschluß derselben nach oben, Verbindungsbau), an denen sich diese vorzugsweise bethätigt haben wird.<sup>1)</sup>

G. v. Fabriczy.

(Fortsetzung folgt.)

1) Oranata (a. n. C. tom. II, S. 257) erwähnt eine süßliche Darstellung der Thürme mit den Worten: *le stesse (torri) che oggi si veggano a maraviglia dipinte nel quadro di S. Stefano. che sta nella stanza della Curia Arcivescovile.* Bei dem Interesse, welches eine solche — falls sie authentisch wäre — zu beanspruchen hätte, wäre eine Auskunft über ihren Verbleib höchst erwünscht. Ich selbst konnte derselben, da mir die angeführte Stelle bei Oranata erst nach meiner Anwesenheit zu Capua bekannt wurde, an Ort und Stelle leider nicht mehr nachsehen.

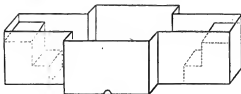


## Kunstliteratur.

Meerfahrt nach Tyrus zur Ausgrabung der Kathedrale mit Barbarossa's Grab. Im Auftrag des Fürsten Reichskanzler unternommen von Prof. Dr. Sepp. Mit Illustrationen in Holzschnitt. Leipzig, E. A. Seemann. 1879. 8.

Es gereicht der Vaterlandsliebe des Autors zur Ehre, daß er nicht gerüht hat, bis die Expedition nach dem phönizischen Tyrus zur Auffindung der Gebeine Friedrich des Rothbarts und zu deren eventueller Uebertragung nach Deutschland zu Stande gekommen. Er selber (mit seinem Sohne) und der um die Kenntniß des mittelalterlichen Palästina verdiente Forscher Dr. Prug wurden 1874 abgeordnet, um zunächst die Ruinen des Kreuzfahrerdomes in Tyrus von den eingebauten zweiunddreißig arabischen Säulen, welche anzukaufen waren, zu säubern und das Kirchenpflaster, in welchem die Gebeine des edlen Hohenstaufen etwa noch ruhen mochten, bloßzulegen. Die Frage bleibt denn doch immer noch stehen: Warum haben die Kreuzfahrer den römisch-deutschen Kaiser more tantoules beßattet? Man löste nämlich mittels Kochen des Leichnams in einer Flüssigkeit das Fleisch von den Gebeinen ab, und beßattete das Fleisch sogleich zur Erde, während die Gebeine oft in weit entlegene Gegenden, etwa in die Heimat mitgenommen wurden, um an vorherbestimmten Orte zur Ruhe zu kommen. Vielleicht dachten die Fürsten im Kreuzheere die Gebeine des herrlichen Mannes früher oder später in die deutsche Heimat zu überführen. Aber Dr. Sepp hat sich redlich bemüht, nach dem Orake des Kaisers in Deutschland zu suchen und ist bis jezt nur zu einem negativen Resultate gekommen. — Gewiß ist, die Gebeine des Kaisers wurden in der Kathedrale von Tyrus provisorisch beigelegt, mag sein, daß Sepp auch den Ort dieser Beisetzung richtig gefunden hat. Wenn er nach Wegräumung einer dreizehn Schuh mächtigen Schuttmasse auf dem Kirchenpavimentum die Gebeine Barbarossa's nicht gefunden, so beklagen wir dies mit ihm und finden den Erklärungsgrund für diese traurige Erfahrung in den ungünstigen Verhältnissen des Domes, von denen das Buch erzählt. Die wie so viele alte Bauten selbst in unserem Vaterlande (wir erinnern beispielsweise an die Burg Müdling in Nieder-Oesterreich, deren Steine noch am Anfange unseres Jahrhunderts zu Häuferten verschleppt worden sind — oder an das noch theilweise bewohnte Schloß Thalberg in Steiermark, deren mit mittelalterlichen Steinmöggeichen überfüete Steine eines Thurmes an eine Eisenbahnunternehmung verkauft werden sollen oder vielleicht schon verkauft sind), so wurde auch die Kathedrale von Tyrus mit ihren sechs Fuß starken Mauern von den Orientalen einfach als Steinbruch verwendet und viel kostbares Material (Inschriftsteine u. dgl.) zum Häuserbau in Tyrus, zu Moscheen in Akka (Pavimentum des Vorhofes), zur Caserne in Beirut, vielleicht auch anderowohin verschleppt. Man rechne noch hinzu, daß im Orient kaum ein Tunnus, ein Grab, ein Inschriftstein, selbst nicht eine Statue und Säule sicher ist vor Schatzgräbern. Bekannt ist, daß die schönen Säulen am kleineren Tempel in Baalbet unten am Schafte gesprengt sind, um das Blei zu gewinnen, welches als Bindemittel diente. — Was die Tyrus-Expedition an Funden aus den Ruinen der Kathedrale — Mauern von den Eingeborenen genannt — nach Hause brachte, läßt immerhin die daraus verwendeten Säumen als gut verwertet erscheinen. Es wurden fünfzehn Kisten nach Berlin an die betreffenden Museen geschickt:

interessante Baubestandteile, wie Kapitule, Tragsteine, Skulpturen aus der ältesten Zeit des Baudentales, mehrere Torfe, und was gewiß das Interessanteste ist, wohl der älteste Taufbrunnen, den wir besitzen, zu dem ein Kanal Wasser brachte. Zwei Stufen links und rechts führten zum Boden dieses Beckens hinab. Das Ganze war zur Taufe mittels Untertauchen bestimmt.



Wir dürfen die Stücke vom Sarge des Origenes und einzelne, freilich wenig erzählende, Grabsteine, sowie die Entdeckung nicht vergessen, daß im Mittelalter über dem Tauftrage ein zierlicher Baldachin erbaut wurde.

Auch die Idee des Dr. Sepp, die schließlich deutsche Regierung möge ein entsprechendes Territorium, in welches die Kirchenruinen einzubeziehen wären, ankaufen und zur Kolonisierung des Landes durch Deutsche mittheilen, dürfte in Erwägung zu ziehen sein, wenigleich wir, soweit wir das Land kennen, die Wiederungen Rena'an's nicht als passend erklären möchten für Kolonisten aus deutschen Ländern.

Die Geschichte des Baues selber ist ungefähr die: An der Stelle eines alten Heiligtums baute S. Paulinus die älteste und herrlichste Basilika Palästina's, zehn Jahre vor der von Jerusalem und Bethlehem. Die Kreuzfahrer gestalteten in der Mitte des 12. Jahrhunderts diese Basilika so um, daß sie die Orientierung nach Osten (nicht nach Westen, wie der Paulinus-Bau gestanden) und drei Apsiden erhielt. Daß die Kreuzfahrer, welche die Säulen des alten Baues verwendeten, die Kirche eingewölbt haben, können wir dem Verf. auf sein Wort nicht glauben. Er fühlt wohl die Schwierigkeit (S. 213), bleibt aber bei seiner Behauptung, die er hätte beweisen sollen. Mit allgemeinen Retenwendungen, wie: „die geradlinige Balkenlage mit leichter Tedenkonstruktion entsprach weniger den an schwere Bauweise gewöhnten Franken“ oder: „man traute der Festigkeit der Säulen“, läßt man sich über die Schwierigkeit einer einfachen reinen Säulenkirche, welche gewölbt sein soll, nicht hinweg. Es war im Schutte nach Gurteln und Gurtträgern zu suchen, es waren die Gewölbeansätze zu zeichnen, überhaupt Aufrisse zu machen, oder wenn dies nicht möglich war, die Frage einfach offen zu lassen. 1202 stürzte die Kirche ein. Nun hätte Sepp die Bauverhältnisse der restaurierten Kreuzfahrerkirche deutlich wiedergeben, wenigstens dazu die Anläufe machen sollen. Was entstammt dem ersten, was dem zweiten Bau des Mittelalters? — Selbst bei dem, was er an Zeichnungen von Tragsteinen bietet, fehlt uns der Maßstab<sup>1)</sup>, aus dem wir etwa auf die Mächtigkeit des Ostrogens (vielleicht Gewölbe?) schließen könnten.

Eine Frage wird uns erlaubt sein: Hätte es die Kosten wesentlich vergrößert und dadurch die Expedition vielleicht unmöglich gemacht, wenn ein tüchtiger Architekt, mindestens ein bauverständiger Zeichner mitgegangen wäre? Da hätte man gründlich die Baugeschichte der Mauern aus den Steinen herauslesen können, da wäre vielleicht durch tüchtige Aufrisse manche Frage einfach erledigt, da wären auf einem Gesamtbilde durch verschiedene Schraffierungen die Bauzeiten ersichtlich und das Verhältnis der Zubauten u. s. w. einfach dargestellt worden. Sepp's Unternehmen war ein Wühlen nach Schätzen. Jüngerländerige Steine weisen keineswegs immer auf phönizische Zeiten hin; es wird gut sein, die Feinheit der Arbeit und die Höhe des rauhgelassenen Theiles zu unterscheiden. Mindestens wäre gut gewesen (S. 150), deutlicher die Einbindung der Säulen in die antiken Nebebauten zu be-

1) Fast lächerlich erscheint die Maßstablinie auf S. 246.

schreiben, als mit den vagen Worten: „weßhalb wir sogar einige Säulen untergelegt finden“. Am Ende ist doch der Mele nicht phönizisch? Und von den 3 oder 4 Jahrtausenden könnten viele Jahrhunderte, ja ganze Jahrtausende abzureißen sein. — Ähnliche Bedenken kommen uns zu S. 325, da der Turbsch mit seinen Kufemauern sich als mittelalterlicher Bau verhalten (siehe. — Die Kufensalgröße der Werksteine ist ebensowenig ein Beweis für phönizischen Ursprung, wenn nicht anderweitige Gründe dafür sprechen. Wir z. B. können uns trotz der riesigen Kufensteine nicht entschließen, die Burg Sabote<sup>1)</sup> bei Danias selbst nur in ihren Unterbauten für phönizisch zu halten, da wir die organisch in den Bau gehörenden gewölbten Kufemauertürme gesehen. (Siehe dagegen Sepp, Palästina 2. Aufl. S. 321.)

Das Buch ist ganz ausgezeichnet ausgestattet und macht der Buchhandlung alle Ehre. Nur erscheinen uns die ohne alle Größenangaben gedruckten Abbildungen, so vortrefflich sie ausgeführt sind, nicht instruktiv genug, um sich ein klares Urtheil darnach bilden zu können. Wir meinen hiermit die Baubesandsteine und Pläne. Warum S. 210 Palmi Romani als Einheit gewidmet sind, ist uns unerklärbar. Die unter sehr gutem Lichte (von Benfio aus Beirut) aufgenommenen Photographien des Ruinenraumes konnten keine anderen als ziemlich ungünstige Eindrücke erzeugen.

Wir haben über das Buch noch einige Bedenken, die wir nicht unterdrücken können. Manche fast wie chauvinistisch klingende Äußerung des Autors will uns in einem wissenschaftlichen Buche nicht gefallen; manche Unklarheit wäre leicht wegzulassen gewesen; die ganze Zukunftsorientierung des Dr. Sepp gehörte nicht zu den Ergebnissen der „Reisefahrt nach Tyrus“; die heute zu Orake getragene Kreuzerische Behandlungswiese der Mythologie möchten wir uns zurückwünschen gegenüber der Willkür, mit welcher Dr. Sepp in allen seinen Werken, also auch in diesem, mit den Mythen der verschiedensten Völker umspringt. Da muß alles, nah und fern, herhalten, um der vorgefaßten Meinung als Stützpunkt zu dienen. Hier fehlt es vor allem an Kritik, denn das Wissen Dr. Sepp's und die Kunst seiner Darstellung sind groß. Und so lange Dr. Sepp nicht zur kritischen Sichtung der Mythologien und zu tieferen philologischen Studien zurückgekehrt ist, werden die Forscher über vergleichende Religionswissenschaft, ob Theologen oder nicht, und die Orientalisten sich dagegen verwehren, wenn Sepp sich in ihre Reihen stellen wollte. Wir wollen nur einen einzigen Punkt aus der orientalischen Wissenschaft Sepp's heranziehen. Er bringt heraus, daß der Name Gibetin nicht von dem bekannten Schlachtrufe abzuleiten sei, sondern — man stamme — aus dem semitischen Sprachstamme. Nun haben wir selbst in arabischen Quellen nachgesehen, ob der Name Gibetin oder ein anknüpfender — etwa riesenhafte Männer bezeichnender — Ausdruck, angewendet von den Ghibellinen, oder gar von den „majestätischen Hohenstaufen“ sich bei den arabischen Schriftstellern finde. Wir finden nun freilich den Hohenstaufennamen Friedrich sogar im Murat (bei Ibn Herat) gebraucht, aber obiger Behauptung stimmen die arabischen Quellen nicht bei. Vielmehr giebt Ibn Eschuzi von einem „majestätischen Hohenstaufen“ folgende Schilderung, die wir, da uns die Handschrift des Ibn Eschuzi († 1256) von Leyden nicht zu Gebote steht<sup>2)</sup>, nach Reinaud in der Bibliothèque des Croisades IV. 451 hierherfegen: L'empereur (Fred. II) était roux et chauve; il avait la vue fautive; s'il avait été esclave, on n'en aurait pas donné deux cents drachmes. Das ist das Urtheil eines arabischen Augenzeugen über einen Ghibellinen *car' Eschuzi*.

Wien.

H. H. Rumann.

1) So spricht jetzt der palästinensische Kreuzer den Namen aus.

2) Die Pariser Handschrift reicht nur bis 1119.

Wagner  
1889

Wagner  
1889

aus dem Holz der silbernen Hochzeitsfeier des  
Kaiserpaars  
gemalt v. H. Mackart

24 Apr.  
1889



## Makart's Entwürfe für den Wiener Festzug und deren künstlerische Ausführung.

Mit einer Abbildung.



er mit dem Künstlerreihen Wiens lebendige Fühlung hat, kann sich in unsern bewegten Frühlingstagen zurückversetzt meinen in jene längst entschwunden geglaubten Zeiten, in denen Antwerpen sich rüstete, den jugendlichen Karl V. festlich zu empfangen, oder ein Jahrhundert später dem Infanten Don Ferdinand zu seinem Einzuge die prächtigen Triumphbögen errichtete, zu denen Rubens die Entwürfe gemacht. Unter mannigfaltigem Kampf und Widerspruch, zu dem die Größe des Unternehmens und die immer noch fortdauernde Ungunst der Hände gearbeitet, ist der Plan der Stadt Wien, die silberne Hochzeit des österreichischen Kaiserpaars durch einen historischen Festzug im Kostüm der Zeit Dürer's zu feiern, seiner Ausführung nahe gerückt. Die Entwürfe Hans Makart's, dessen Talent sich bei diesem Anlaß auf seinem recht eigentlichen Terrain glänzend entfalten konnte, liegen vollendet vor: eine der merkwürdigsten Leistungen des genialen Künstlers, gleich bewundernswert wegen der beispiellosen Schnelligkeit, in welcher die Arbeit vollführt wurde, wie wegen der kühnen und phantasievollen Lösung der gestellten Aufgabe. Die kurz bemessene Zeit, welche seit der Ablieferung der Skizzen verfloßen ist, war durch eine eifrigeren Thätigkeit aller bei der Ausführung beteiligten Kräfte ausgefüllt. Wir haben früher berichtet, daß sich ein aus Mitgliedern des Wiener Gemeinderathes und der Künstlergenossenschaft bestehendes Komite dieser schwierigen Mission unterzog. Hier soll nun zunächst der Männer gedacht werden, denen der künstlerische Theil der Aufgabe zur Durchführung anvertraut war. Es ist nicht leicht, dies vollständig und in jedem Punkte genau zu thun. Denn die Werkstätten, in denen das Festgewand von vielen Hundert Theilnehmern an dem Zuge im Detail festgestellt und ausgeführt wird, liegen weit entfernt an den äußersten Endpunkten der ungeheuren Stadt. Unten im Prater, in den verödeten Hallen des Weltausstellungsplatzes, werden die meisten der mit Bildwerk und ornamentalem Schmuck reich ausgestatteten Prachtwagen gezimmert, welche die Mittelpunkte der einzelnen Gruppen des Zuges bilden sollen. Auf der Wieden, in der Nähe des Gusshauses, unweit von Makart's allen Besuchern Wiens wohlbekanntem Atelier, liegt die von der Gemeinde eingerichtete Kostümmertstätte. Hier schaltet der Maler Ed. Stadlin mit seinen Genossen an der Spitze der Dekorateure, Schneider und Wappengemaler, denen die Anfertigung der Trachten und Banner, sowie des ganzen übrigen Ausstattungapparats der Junf- und Genossenschaftsgruppen anvertraut ist. Stadlin hat in

seiner Schweizer Heimat und in München reiche Erfahrungen bei ähnlichen Festen gesammelt und Makart's auf ihn gefallene Wahl, als eine der leitenden Kräfte zur Verwirklichung seines künstlerischen Gedankens, darf gewiß eine glückliche genannt werden. Dasselbe gilt von dem Maler Fug, dem die Durchführung des von der hohen Aristokratie in's Werk gesetzten kostümirtten Jagdzuges obliegt. Fürst Adolf Schwarzenberg, die Seele dieses Unternehmung, hat für die Zurüstung des Jagdzuges einen Flügel seines Gartenpalais am Rennweg zur Verfügung gestellt und fördert die Sache in freigebigster Weise. Die Leser finden eine der drei Skizzen, welche Makart für diese Abtheilung des Zuges entwarf, in Unger's geistvoller Habirung wiedergegeben; sie zeigt uns einen Bildwagen mit der erlegten Jagdbeute und einer Bäuerin, die einen Kranz hält, umgeben von Jägern und Rüdenmeistern mit ihrer Meute. Das Kostüm und die ganze, glänzende Ausstattung des Jagdzuges wird getreu dem Stile der Zeit Maximilian's I. und Karl's V. nach Lucretia Leitner's Angaben durchgeführt. Wieder einen andern Theil der Verfertigung hat die berühmte Kunstanstalt von E. Ciani übernommen, darunter namentlich die Ausstattung der Eisenbahngruppe, welche eine der glänzendsten des Zuges zu werden verspricht. Die Künstlergruppe endlich, — um nur dieser hier noch zu gedenken, — wird von der Künstlergenossenschaft in ihrem eigenen Hause vorbereitet.

Ehe wir nun den Zug selbst, soweit er sich vor seiner Verwirklichung übersehen läßt, etwas eingehender zu schildern versuchen, sei vor Allem noch einmal der Entwurf Makart's gedacht, ohne deren bezaubernde Wirkung auf das Publikum das Ganze sicher nicht in dem Glanz und in der Ausdehnung zu Stande gekommen sein würde, welche es jetzt angenommen hat. Die Ausstellung der Skizzen im Künstlerhause in der ersten Hälfte des März hatte einen der sensationellsten Erfolge, deren die Ausstellungsgeschichte Wiens sich rühmen kann. Rag auch der „Einzug Karl's V. in Antwerpen“ oder die „Katharina Cornaro“ im Ganzen vielleicht noch massenhaftere Besucherhaaren angelockt haben: keinesfalls haben sie sich der Wirkung auf so verschiedenartige Schichten der Bevölkerung zu rühmen gehabt. Das ist, außer dem Ruhme des Meisters, dieses Mal sicher auch der Popularität des Stoffs zuzuschreiben, welcher das ganze Volk, den Bürger wie den Edelmann, den kleinen Handwerker wie den Industriellen, in patriotischen Wetteifer zog und sie alle zwang, sich einer einheitlichen künstlerischen Idee als werththätiges Organ unterzuordnen. Der Saal des Künstlerhauses, in welchem die Festzugs-Skizzen ausgestellt waren, hat wohl noch nie so zahlreiche Gruppen aus dem Handwerker- und Arbeiterstande aufgenommen, wie sie vor Kurzem dort versammelt und in lebhafter Discussion über das Eins- und Jetzt ihrer äußeren Erscheinung begriffen waren. Wägen die Philister haben und drücken immerhin über den eisen „Mummenschanz“ und über die „zwecklose Vergegenwärtigung“ rätsonniren: wer da weiß, wie nothwendig unserem Volk ein Sonnenbild der Kunst ist, wie undurchdenkbar die tausendfältigen Anregungen sind, die aus der, wenn auch noch so flüchtigen, Berührung der Masse mit dem Idealen fließen können, der wird über das von Makart und seinen Auftraggebern unternommene Werk nicht eifertig den Stab brechen. Wir unterseits möchten sogar noch weiter gehen und wünschen, daß das Werk des Künstlers nicht nur während der flüchtigen Stunden des Festes zu vorübergehender Verwirklichung gelangen, sondern irgendwo dauernde Gestalt annehmen möge. Wäher ist das unvergleichliche dekorative Talent des Künstlers in Wien bei keinem der großen monumentalen Bauten zu entsprechender Verwendung gelangt. Wir hoffen, daß sein Festzug den Impuls dazu geben wird, diese Versäumniß nachzuholen, und hören eben, daß sowohl

der Gemeinderath und der Bürgermeister als auch der Erbauer unseres neuen Rathhauses, Friedrich Schmidt, in der That einen solchen Gedanken hegen. Möge die Zukunft der Verwirklichung desselben günstig sein!

Daß einer schöpferischen Kraft, wie sie Makart besitzt, sofort sich die geeigneten Helfer darbieten, um dem überquellenden Reichthum der Gedanken Form und Farbe zu verleihen, hat die Ausführung der Festzugskünze wieder dargethan. Die Zahl derselben ist allmählich auf 35 angewachsen. Die ganze riesige Gesammtfläche dieser etwa 300 Fuß Länge messenden Leinwand allein in wenigen Wochen auszumalen, — dazu hätte wohl die rüstigste und gemäßigste Natur nicht ausgeriangt. Makart übertrug daher die Ausführung der zahlreichen Thierfiguren den bewährten Händen der Maler Huber und Jul. Blaas und wurde außerdem, bei einigen Stützen in sehr ausgiebiger Weise, von Berger, sowie namentlich bei der Malerei der Hintergründe von Ambros unterstützt. Bei genauerer Prüfung sind die „Handschriften“ dieser befreundeten Künstler freilich von der eigenartigen Malweise Makart's zu unterscheiden; einzelne der prächtigen Kasse und Kinder zeigen deutlich den Thiermaler von Joch; Berger's frische, farbenhelle Malerei macht sich besonders auf dem Bilde der Gärtner bemerkbar. Aber zugleich kann man beobachten, mit wie zwingender Gewalt sich die koloristische Kraft des Hauptmeisters in allen Entwürfen zur herrschenden Geltung durcharbeitet, so daß das Ganze trotz der Mitbetheiligung so verschiedenartiger Talente dennoch als ein Werk aus Einem Guss erscheint. Wir meinen, daß eine solche Wirksamkeit Makart's im Bunde mit einer Anzahl noch jüngerer Kräfte die richtige schulbildende Mission für ihn wäre, und würden auch in diesem Sinne die baldige Ertheilung eines großen, feinem Talente homogenen Auftrages für ein epochemachendes Ereigniß im Wiener Kunstleben halten.

Sollen wir nun zur bestimmteren Charakteristik der Entwürfe dem bereits in einer früheren kurzen Mittheilung Gesagten hier noch Einiges hinzufügen, so finden wir es vor Allem bewundernswürdig, mit welcher echt künstlerischen Freiheit der Meister das Vorbild der alten Zeit, nämlich Dürer's und Burgkmair's Triumphzug Maximilian's, wieder lebendig zu machen wußte. Dieses Muster zu wählen, war ihm durch die Aufgabe selbst vorgeschrieben; aber für ihn gab es natürlich keine slavische Nachahmung, er mußte frei mit seinem Ideal schalten, in das Gewand der alten Zeit die Gesellschaft der neuen und ihren Geist zu bannen suchen. Und je freier er schaltete, desto besser! Das Detail mit geschicklicher Treue und Richtigkeit auszuführen, war die Sache der sachkundigen Hülfskräfte. Hätte Makart selbst in seinen Entwürfen schon diese Richtigkeit angestrebt, so würde er zum Zeichner kolorirter Kostümbücher herabgesunken sein, aber nimmermehr das geistvolle, die Welt elektrisirende Kunstwerk geschaffen haben, das wir seinem Genius verdanken.

Von besonderem Reiz ist selbstverständlich auch in diesem seinem neuesten Werke wieder die Farbe. Und zwar von einem ganz charakteristischen und poetischen Reiz! Wer die lange Folge der Stützen auch nur mit einem flüchtigen Blick überschaute, der mußte sofort aus der koloristischen Gesammtstimmung einer jeden die Sphäre herauskennnen, die da zur Darstellung gedacht war. Die Dampfschiffahrt, sie schwimmt in Weiß und Blau, wie durch Wether und Wellen; durch ein feuriges Dunkelroth und Schwarz ist die Welt der Eisenbahnen charakterisirt; in tausendfach buntem Vielerei der Farben und Lichter prangt die Gartenkunst; das mächtige Gewerbe der Bierbrauer ist durch ein grundgewaltiges Braum mit saftig grünen Lichtern gefennzeichnet n. s. w. Wenn — wie es

nicht anders zu erwarten steht — diese von Wafart angefüglichen Grundtöne in der Kostümierung der Gruppen streng festgehalten und einheitlich zur Geltung gebracht werden, so wird der Festzug schon in dieser Hinsicht einen höchst reizvollen Anblick darbieten.

Noch die Leser werden jetzt etwas Näheres von der Entwicklung und von den einzelnen Theilen des Zuges wissen wollen. Wir können darüber das Nachfolgende nach unsern besten Informationen mittheilen.

Zum Ausgangspunkt und Versammlungsort der Festtheilnehmer ist der Wellausstellungsplatz im Prater bestimmt. Von dort wird sich der Zug — und zwar am 25. d. M., dem Tage der Rauffeier des Hochzeitstages — durch die Praterstraße und über den Studen-, Kolowrat-, Rärnthner- und Opernring dem Burgthor zu bewegen. Zwischen dem Burgthor und den beiden neuen Museen befindet sich der eigentliche Festplatz, dessen künstlerisches Arrangement der Architekt Otto Wagner übernommen hat. In der Mitte vor dem Burgthor wird sich das kaiserliche Zelt befinden, rechts und links davon die Tribünen der Musiker und Sänger, gegenüber die Sitze des Gemeinderathes, des Reichsrathes und der geladenen Gäste. Die oberste Leitung des ganzen Zuges und die Herstellung der Prachtwagen ist dem Architekten Andreas Streit anvertraut. Solcher Wagen werden im Ganzen 27 in dem Zuge figuriren, zum Theil von imposanter Größe, mit Bildwerken und Ornamenten reich geschmückt, im Charakter von Dürer's Triumphwagen Maximilian's. Um die Wagen scharen sich die dazugehörigen Reiter und Fußgänger. Der berittenen Theilnehmer waren bis Anfang April über 200, der übrigen kostümirten Personen etwa 2000 angemeldet.

Der Huldigungszug wird eröffnet durch einen Wappenherald und eine Schaar berittener Trompeter, welche — ebenso wie die übrigen, im Zuge vertheilten Musiker — von der Gemeinde Wien beigelegt und in die Farben der Stadt (Rotz und Weiß) gekleidet werden. — Die erste kostümirte Gruppe bildet der Jagdzug, welcher in die Unterabtheilungen der Reiszagd, Gembjagd, Hirschjagd, Saujagd, Varenjagd und Falkenjagd zerfällt; in dem Zuge erscheinen zwei Wagen, der bereits oben erwähnte Bildwagen und der laioffale Triumphwagen des Jagdkönigs, welchen eine von Zumbusch modellirte Statue der Diana schmückt; der Troß zählt nicht weniger als 150 Personen, kostümirte und bewaffnet im Stile der Zeit Maximilian's I. und Dürer's, in Abtheilungen gruppiert und in die Wappenfarben der Cavaliere gekleidet, welche die Ausstattung des Jagdzeuges übernahmen, des Fürsten Schwarzenberg, der Grafen Breuner, Wülfel, Jichy u. A. Die Waffen sind zum Theil alt, aus den Sammlungen der Genannten entlehnt, theils nach alten Mustern neu angefertigt, ebenso wie die Kostüme und das reiche Pferdegeschirr. — Es folgen die Gruppen des Garten-, Wein- und Bergbaues, die letztere von dem bekannten Gartenarchitekten Lothar Abel, die beiden letzteren von dem Architekten Streit arrangirt; die Gruppe des Weinbaues stellt ein Winzerfest dar auf reich geschmückt, von Joh. Schindler mit Bildwerk ausgestatteten Wagen; an dem etwa 30 Fuß langen Wagen der Bergleute ist das Kuffeigen des Reichthums aus den Tiefen der Erde in allegorischen Gestalten von Silbernagei dargestellt; auf dem Wagen thront der Bergkönig mit seiner Gemahlin, umgeben von Gnommen und Elfen, in lebenden Figuren. — Daran reißen sich die Jüge der Müller, Bäcker und Zuckerbäcker, der Milchmaier, Fleischbauer, Pramtweindrenner und Wirthe, mit ihren Wagen und Cavalcaden, um deren Ausstattung sich der Architekt v. Hornbostel und der Maler Järnich verdient gemacht haben; dann kommen die Gruppen der Bekleidungsindustriellen (Schneider,



Schuster, Gutmacher, Fojamentierer) mit ihrem nach Skizzen von König und Feldscharf durch den Hofstichler Albert ausgeführten Wagen, und die beiden vom Bildhauer Friedl geschmückten Wagen der Textilindustriellen (Weber, Spinner, Färber u. s. w.), denen sich die Jüge der Tuchmacher, Handschuhfabrikanten und die reiche Gruppe der Gerber anschließen, letztere mit einem prachtvollen Wagen, über welchem auf Stäben mächtige Felle von Kreuzochsen ausgespannt sind, unter denen die Gesellen hantieren. Ueber die Jüge der Wagenbauer, Riemer, Lackirer, Sattler, der Drechsel, Tischler (mit einem von Dädell jun. ausgeführten Wagen), der Fashinder, Zimmerleute, Dachbeder, Thonarbeiter, Glaser und übrigen Gewerkschaften gehen wir kurz hinweg, um noch bei einigen der größeren Gruppen aus der Schlussabtheilung des Zuges wenige Augenblicke zu verweilen: wir meinen zunächst die Gruppe des Handels mit ihrem von den Bildhauern Böckel und Peier hergestellten Wagen, der mit malerisch aufgebauten Erzeugnissen aller Zonen beladen und von Käufern und Verkäufern umringt ist; dann die Gruppe der Schifffahrt, mit ihrem riesigen, in Gestalt eines reich bemalten und vergoldeten Schiffes gebildeten und vom Bildhauer Costenoble plastisch verzierten Wagen; ferner den über 150 Figuren umfassenden Zug der Eisenbahnen, mit selnem von Weyr geschmückten Prachtwagen, und die Jüge der Metallindustriellen, unter denen vornehmlich die Gold- und Silberarbeiter durch den Glanz ihres von Friedl ausgestatteten, von Reitern und Reiterinnen umgebenen Wagens hervorstechen. Dann kommt die Gruppe der Buchdrucker, Buchbinder und Buchhändler, deren Kostüm nach Detailentwürfen von Laufferger ausgeführt ist, und endlich der den Schluß bildende Zug der Künstler, eine der schönsten Abtheilungen des Ganzen: auf den Bannerträger und eine Schar von Musikern zu Fuß und zu Pferde folgen die Künstler mit ihrem von Makart und Streit hergestellten und von Weyr mit Bildwerk reich geschmückten Wagen, auf welchem unter einem von Candelabern flankirten Baldachin in sechs lebenden Figuren die Künste dargestellt sind. Im Zuge der Künstler werden die bedeutendsten Meister des sechzehnten Jahrhunderts in Porträtgestalten erscheinen.

Wer sich des wunderbaren Eindrucks erinnert, welchen das in ähnlichem Geiste erdachte Münchener Kostümfest des Jahres 1876 auf die Theilnehmer machte, und namentlich die phantastische Wirkung der drei Prachtwagen sich in's Gedächtniß jurückeruft, mit ihrer aus Allegorie und Wirklichkeit zusammengesetzten, theils lebendigen, theils plastisch dargestellten Ausstattung: der kann sich einigermaßen eine Vorstellung bilden von dem um das Fehnfache vergrößerten und bereicherten Schaugepränge, welches der Wiener Festzug uns darbieten wird. Doch es ist nicht dieses Gepränge, nicht Masse und Reichthum, was wir hier preisen wollen. Wir begrüßen in dem Unternehmen den im Geiste der Väter gewagten Versuch, die Kunst einmal mit aller Macht und allem Glanz in das taghelle Leben der Gegenwart eintreten zu lassen, und ihr das ewige Recht zu wahren, dabel zu sein, wenn das Herz der Völker höher schlägt. In diesem Sinne wünschen wir dem Festzuge ein glückliches Gelingen und ein kräftiges Aufgehen der durch seine Veranstalter ausgestreuten Saat.

G. v. Böhm.

## Giovanni Battista Tiepolo.

Von Jibor Ursujavi.

Mit Radirungen.

(Schluß.)



An Wandfresken haben wir in Venedig noch einmal zu erwähnen die Malereien in den Seitenkapellen der Chiesa dei Scalzi. Die Engel mit den Marterwerkzeugen vor dem grau in grau gemalten Flachrelief „Christus in Bethlemene“ sind mit aller Jugendfrische gemalt; der Gegensatz der kräftig behandelten Carnation gegen das Grau des Reliefs ist sehr glücklich getroffen; die bizarre Idee, farbig gemalte Engel gleichsam in der Kapelle vor dem Christusrelief herumflattern zu lassen, ist meisterhaft ausgeführt. — Von den „Visionen der heil. Theresia und des heil. Dominicus“ in den anderen Kapellen derselben Kirche sagt Charles Blanc mit Recht, sie seien „magnifique et absurde“. Da wir in demselben Gotteshaus, wie gesagt, auch das beste Deckenbild Tiepolo's und die soeben besprochenen trefflichen Arbeiten finden, so können wir diese „Tiepolokirche“ als eine der interessantesten des vorigen Jahrhunderts in Venedig bezeichnen, obwohl die Architektur derselben nüchtern und gedankenarm ist.<sup>1)</sup>

In Italien, außerhalb Venedig, sind in erster Linie zu nennen die schönen Fresken der Villa Valmerana bei Vicenza; ferner sollen mehrere Paläste in Mailand, Neapel und die Villa Reale an der Brenta mit Fresken des Meisters geschmückt sein. Im Palazzo Baglioni zu S. Cassiano ist ein Saal al fresco ausgemalt. In Padua besitz die Kirche Sta. Lucia einen heil. Lukas über dem Thor des Campanile. In Udine finden wir in der Loggia, deren Deckenbilder wir besprachen, drei Wandfresken. Das Mittelbild ist auffallend schwach, die Seitenbilder dagegen sind mit viel Humor und Geist gemalt, jedoch auch nur Improvisationen des Meisters. Das eine der Seitenbilder stellt „die Verkündigung Sarah's“ dar. Der Engel, welcher der alten Dame die Geburt eines Sohnes ankündigt, ist einer der schönsten „Jospengel“, die es gibt und nicht einmal so arg zopfig; Sarah lacht freudig über die sonderbare Botschaft (1 Mose 18, 10—12). „Abraham, die drei Engel anbetend“, bildet das Gegenstück. Es zeigt eine leichte gefällige Gruppierung der drei Engel<sup>2)</sup> und große Leucht-

1) Leider findet man es nicht der Mühe werth, dem Verfall des Deckenbildes zu steuern.

2) Verschieden von einer anderen Darstellung desselben Gegenstandes, die von Renaco gestochen wurde.

kraft der Farbe. Abraham's Andacht und Freude ist in schelmischer Weise im Gesicht und selbst in der Bewegung der knorrigen Hände charakterisirt. Beide Figuren, Sarah und Abraham, streifen freilich hart an die Grenze der Karikatur, ohne indeß zu verlegen. Die Ubineseer Domkirche besitzt einige dekorative Arbeiten des Meisters.

Außerhalb Italiens gehören in diese Kategorie die beiden Bilder des Würzburger Kaiserfaales: „Die Trauung Barbarossa's durch Bischof Harold von Würzburg“ und „die Bekehrung mit dem Herzogthum Franken“. — Beide Fresken sind in den Bogenfeldern des Kaiserfaales zwar auch mit tiefgelegtem Horizont gemalt, jedoch noch immer ohne outrirt auszufehen. Die Komposition der Vermählung ist durch schönen Fluß der Linien ausgezeichnet und weist einen großen Reichthum an charakteristischen Köpfen auf; die „Bekehrung“ ist in der Komposition dem „Urtheil Salomon's“ in Urbino verwandt. Obgleich beide Arbeiten der „Kleopatra“ im Palazzo Lobbia nachstehen, so dienen sie neben dem Deckenbilde doch zur Verstärkung unseres Urtheils, daß Tiepolo bei Werken letzterer Art nur „handfester Dekorateur“ ist, während er sich in seinen übrigen Bildern als Künstler im vollen Sinne des Wortes erweist. Helligkeit und Kraft des Kolorits, seine Empfindung für die Kontraste von Licht und Schatten, eine seltene Schönheit und Klarheit des Hell dunkels, Zartheit der Mitteltöne und ungewöhnliche Kenntniß der Perspektive, vor allem aber scharfe, charakteristische Zeichnung, sind die hervorragenden Eigenschaften seiner Wandfresken. Köpfe sowohl als Draperien sind nicht immer ebel gedacht, sehr oft aber breit und groß behandelt, nie uninteressant.

Noch mehr Vorzüge weisen Tiepolo's Oelgemälde auf. Liberti, Egnaroli, Franceschini und andere Zeitgenossen Tiepolo's, selbst den geistreichen Ricci und den talentvollen Piazzetta nicht ausgenommen, übertrugen den Stil der ohnehin schon allzu dekorativ gehaltenen Fresken ihrer Zeit auf die Oelmalerei und brachten durch die so beliebt gewordene „Schnellmalerei“ auch in dieses Gebiet die Korruption. — Tiepolo, der in seinen Deckenbildern mit den Zeitgenossen konkurriert und es wirklich zuzewege bringt, mit ihnen auf derselben Stufe zu stehen, zeigt in seinen Oelgemälden eine so liebevolle Hingabe an die Arbeit, daß wir in denselben Partien von seltener Vollendung vorfinden. Einzelne Bilder sind so vortrefflich, daß wir sie den Arbeiten der besten Meister der Spätrenaissance an die Seite stellen dürfen.

In Venedig findet man noch Einiges vom Besten; jedoch sind viele Oelgemälde Tiepolo's in's Ausland, besonders nach Frankreich gewandert.

Zanetti und Andere zählen mehrere Gemälde unseres Meisters in Venedig auf. — Es war uns leider nicht möglich, alle diese Angaben zu kontrolliren und so können wir, der Vollständigkeit wegen, dieselben hier nur wiederholen. Es befanden sich zu Zanetti's Zeit zu Venedig: in S. Apollinare eine Madonna mit Heiligen; in Sct. Paul ein heil. Paulus vor dem Tyrannen und Sct. Johannes v. Nep.; in Sct. Eustachius das Martyrium des heil. Bartholomäus; in S. Theodoro die Heiligen Petrus und Paulus; in Sta. Juliana die Madonna mit dem heil. Joseph; in der Kirche der heil. Dreieinigkeit der heilige Franz; in S. Cosmas und Damian „die eiserne Schlange“; in S. Tenere die Evangelisten; in der Chiesa dell' Umiltà eine Madonna; in S. Martino einige Arbeiten am Hauptaltar und eine heil. Cäcilia mit Engeln — und ein Bild in der Misericordia. In S. Antonio ein heil. Johannes und Lucas; im Hause Zenobio verschiedene Historien — Jugendarbeiten des Meisters.

Das Bild aus der Kirche *S. Maria della Consolazione* befindet sich jetzt in der Akademie zu Venedig: es ist eine „Madonna mit Heiligen“, sehr kräftig in der Wirkung und sehr charakteristisch in der Zeichnung.

Zu den besten Arbeiten des Meisters müssen wir das kleine Altarbild in *S. Apostoli* zählen: die Communion einer Heiligen. Das Bild ist besonders ausgezeichnet durch große Innigkeit des Ausdruckes, eine wahre Seelenmalerei; außerdem ist die technische Durchbildung eine vollkommene, durch und durch solide und studirte. Das Kolorit goldig, wie auf den Bildern der besten Zeit; das Bildchen ist eine Perle. — Schwächer, aber noch gut ist das Altarbild in *S. Rosario* auf den Zattere, deren Fresken wir schon besprochen: „Zwei Dominikanerinnen beten die Madonna an“; der Ausdruck von Liebe und Andacht in beiden Köpfen ist gut empfunden und hat nichts gemein mit der häßlichen und theatralischen Weise ähnlicher Bilder des vorigen Jahrhunderts. (Vgl. v. Domenico Tiepolo.)

In der Kirche *S. Alvise* sind zwei große Bilder angeblich von Tiepolo: „Christi Geißelung“ und „Christus fällt zum dritten Mal unter der Last des Kreuzes“. (Vgl. von Ronaco.) Ersteres — ein Altarbild — wird dem Tiepolo mit Unrecht zugeschrieben; es ist sehr unsicher gezeichnet und kümperhaft gemalt; mit Rücksicht auf Domenico Tiepolo's Kreuzwegdarstellung finden wir uns bestimmt, es als eine Jugendarbeit Domenico's zu bezeichnen. Das zweite Bild kann von Tiepolo selbst sein, denn es ist wenigstens schön in der Farbe, hat einige schöne Figuren, ist aber in allem Uebrigen so verflochten von den anderen Delgemälden des Meisters, daß eine ausgebehnte Mitwirkung der Söhne dabei angenommen werden muß.

Im *Dogenpalast* (Saal der vier Thoren) befindet sich über dem Fenster eine schöne farbenprächtige „Venezia“ mit dem Neptun (gest. von Dom. Tiepolo), in welchem Bilde unser Meister sehr erfolgreich seinem Vorbilde Paolo nachstrebt. — Im großen Rathsaal des *Dogenpalastes* soll (nach Hagler) ein Bild Tiepolo's sich befinden: „Der Sieg der Generale Giorgio Cornaro und d'Alviano über die Deutschen“ und das Bild von Juch gestochen worden sein. Trotz mehrmaligen eifrigen Nachforschens haben wir dasselbe weder im Rath- noch in einem anderen Saale des *Dogenpalastes* aufgefunden; auch gelang es uns nicht, den Stich zu Gesicht zu bekommen.

Den *Palazzo Dolfino* schmückten früher zehn große Bilder, den Triumph Aurelianus darstellend, welche in den Besitz des bekannten Wiener Kunstfreundes Herrn Miller o. Kichholz übergegangen sind. Im *Palazzo Sandi* soll ein „Achilles unter den Töchtern des Lykomedes“ von Tiepolo's Hand sein. Ferner wird berichtet, daß ein gewisser Forzi auf den Zattere ein großes Bild von unserem Meister, den „Kraus der Sabinerinnen“, besessen habe. Der Antiquar Faenza in Venedig besaß im Jahre 1872 ein allegorisches und im Jahre 1875 ein mythologisches Bild von Tiepolo, letzteres in seiner besten Art, einen Faun und Amor darstellend.

Außer den angegebenen Werken müßte Venedig, nach Zanetti's Angabe, noch viele Porträts besitzen; zugänglich ist nur eines in der *Galleria Stampiglia Lucretini*. Es ist das Bildniß eines Procurators von *S. Marco*. Die übertriebene, fast karikaturähnliche Charakteristik, die gespenstische Erscheinung und das langweilige Kolorit des Bildes berechtigen uns anzunehmen, daß Tiepolo die Bildnißmalerei nicht mit Vorliebe pflegte. Das Selbstporträt Tiepolo's *al fresco* in der Chiesa dei Scalzi, links über dem Hauptaltar, ist eine rein dekorative Arbeit und alterirt dieses Urtheil nicht.

In Italien außerhalb Benedigs besitzt zunächst Padua sehr bedeutende Delgemälde von Tiepolo's Hand.

Das eine davon, „die Marter der heil. Agatha“ im Santo, wurde seiner Zeit viel besprochen. (Gest. von Dom. Tiepolo). Algarotti preißt es; Rosetti vertheidigt es gegen Cochini's Angriffe, ebenso lobt es Lanzi. Die Komposition des Bildes ist eine ganz gute; es ist ein sehr feiner Zug, daß der Meister die Wunden der Heiligen mit einem Tuche bedecken läßt; über die Ausführung und das Kolorit läßt sich kein Urtheil mehr fällen; denn das Bild hat bei einem Brande stark gelitten und wurde später von einem gewissen Bonaldi „ritocato“, was bekanntlich am besten mit „zu Grunde gerichtet“ zu übersezen ist. — Besser erhalten ist das andere Bild, welches in der städtischen (Galerie) aufbewahrt wird, „der heil. Patrizius einen Teufel austreibend“. — Der Heilige, mit einem Silberbrokatmantel bekleidet, steht auf einer Estrade, von Geislichen umgeben, und segnet die Kranke. Unter den Figuren um den Heiligen tritt besonders ein alter Mann in gelbem Mantel hervor; es ist ein sehr schöner interessanter Kopf, der von Tiepolo offenbar mit großer Liebe behandelt wurde. Die Kranke ist trefflich charakterisirt. Das Kolorit gehört wieder zu dem Besten von Tiepolo. — Außerdem besitzt Padua noch einige minder bedeutende Gemälde Tiepolo's und zwar in der Kirche S. Probochimo (Benediktinerkirche) einen heil. Joseph, der das Christuskind auf einem Piedestal stehend hält, dann in der Kirche S. Massimo rechts über dem Altar einen heil. Johannes, in der Wüste predigend, rechts über dem Mittelaltar „die Ruhe in Egypten“ (gest. von Crivellari). Ueber dem Hauptaltar der Titelhellige vor dem König Oswald.

In S. Ambrogio zu Mailand finden sich zwei Bilder: St. Satirus und Victor. — In Bergamo finden wir von Tiepolo Bilder in der Kapelle Colleoni; und in der Kirche S. Faustino e Giovita zu Brescia eine „Marter der Christen unter Trajan“. — In Vascon und Biadene im Trevisanischen ist eine heil. Lucia und eine Assunta von Tiepolo.

Es wird kaum möglich sein, alle in Italien befindlichen Werke Tiepolo's genau zu registriren, da Delgemälde von seiner Hand wohl noch vielfach im Privatbesitz sich befinden dürften, vorläufig aber unzugänglich sind.

Außerhalb Italiens haben wir zunächst wieder Würzburg zu nennen. In der dortigen Schloßkirche sind zwei Altarbilder von Tiepolo, „die Himmelfahrt Mariä“, und „der Engelssturz“. Im Schlosse sollen sich auch zwei Thierstücke befinden.

In München hat die Pinakothek ein treffliches Bild Tiepolo's, „die heiligen drei Könige“, es ist in jeder Hinsicht seinen besten Arbeiten beizuzählen und übertrifft sämmtliche Arbeiten von Tiepolo's Zeitgenossen. Schön in der Zeichnung, klar komponirt, würdig im Ausdruck und prachtvoll gemalt, ist es auch koloristisch ein Meisterwerk.

In Wien hat das Belvedere ein sehr hübsches Bild unseres Meisters, „die heil. Katharina von Siena“. Vielleicht ist die ascetische Verzückung der Heiligen zu naturalistisch wiedergegeben, jedenfalls fehlt aber dem Bilde auch ein gewisser idealer Zug nicht, so daß es sich den guten Leistungen Tiepolo's würdig anreicht. 2) — Der betende

1) Es stammt aus der Kirche Sct. Johannes von Verbara. Gest. von Dom. Tiepolo.

2) Es haben einige Kenner dieses Bild dem Domenico Tiepolo zuschreiben wollen, doch muß ich dieser Ansicht widersprechen. Außer den inneren Gründen, die für die Autorität Gio. B. Tiepolo's sprechen, haben wir ein Zeugniß auch in dem Stich, der aus Wagner's venetianischer Kupferstichherausgegeben, Gio. B. Tiepolo als Maler des Bildes bezeichnet.

Heilige in der Akademie daselbst ist neuestens fälschlich als Tiepolo bezeichnet. Baron Rothschild in Wien besitzt ein sehr schönes Bild von Tiepolo mit lebensgroßen Halbfiguren. Ein schönes Mädchen, von einigen Nebenfiguren umgeben. Form und Farbe sind trefflich.

In S. Paschal zu Aranjuez nennt Nagler Altarbilder mit einer Andeutung der Könige, ferner u. A. einen S. Antonio und S. Pietro Alcantara. — Mit dem von Domenico Tiepolo unter dem Namen „S. Giacomo a cavallo“ radirten Bilde hat es eine eigene Verwandtschaft: eine Notiz im Katalog Domenico Tiepolo's bezeugt, daß dies Bild in Spanien gemalt ist<sup>1)</sup>; Wessely behauptet, daß es in Venedig in der Kirche S. Eustachio sich befinde<sup>2)</sup> und den heil. Jacobus vorstelle; es wird sogar beigelegt, daß es von einem Fenster der Kirche geschenkt wurde. Nun hat aber der Verfasser dieser Studie das genannte Bild in der Pesther Landesgemäldegalerie<sup>3)</sup> zu bewundern Gelegenheit gehabt, wo es den Namen „J. Ferdinand“ trägt. — Das Bild in Pest hängt so hoch, daß eine Untersuchung auf seine Echtheit nicht möglich ist; doch liegt kein Grund vor, anzunehmen, daß man da eine Kopie für ein Original auszugeben sucht. Obige Bemerkung, mit der Thatfache zusammengehalten, daß der Gründer dieser Sammlung die meisten Ankäufe in Spanien machte, führt zu dem Schluß, daß wir in Pest das von Domenico reproducirte Bild besitzen. — Das Bild gehört in die, wie man sieht, immerhin bedeutende Zahl der vortrefflichen Delgemälde des Meisters, die ganz geeignet sind, den schlechten Ruf zu verwischen, den er sich durch seine Deckenbilder zugezogen hat. Der Heilige reitet einen Schimmel; neben ihm kniet ein Noth, dessen Hals der Heilige mit seinem Schwerte berührt. Etwas theatralischen Pomp kann der Bewegung des Heiligen nicht abgesprochen werden und das Bild muß überhaupt gegen die oben genannten rein empfundenen zurückstehen; doch ist es trefflich im Colorit; seine graue Töne, kräftige, einfache Gegensätze, breite Massen zeichnen es aus. Die Faltenmotive, bei Tiepolo meist groß und einfach, zeigen auch in diesem Werke einen besonders glücklichen Wurf. Selten wird übrigens ein Maler das Gefühl für Perspektive so durchgehend beobachtet, wie Tiepolo es in diesem Werke that. (Kab. v. B. Unger.)

„Das Gastmal der Kleopatra“ und „Julius Cäsar in Alexandrien“, zwei Delgemälde, sind wahrscheinlich in Petersburg. Roehne's Katalog der Ermitage (I, 110) erwähnt zwar nur das erstere. — Ch. Blanc bemerkt, daß auch die Prinzessin Mathilde (Paris, Rue Courcelles) Bilder von Tiepolo besitzt; leider wird nicht angegeben, was sie vorstellen, nur gesagt, sie seien: „tableaux de la plus jolie couleur et pleins d'esprit.“ — Auch in der Pfarrkirche zu Tegernsee soll ein Bild von Tiepolo sein.

Von Tafelbildern, deren jetziger Aufbewahrungsort unbekannt ist, finden wir folgende Reproduktionen in der Sammlung des Dom. Tiepolo: „La Partenza di Rinaldo“, „Rinaldo sich im Schilde betrachtend“, „Rinaldo und Armida“, alle gest. von Dom. Tiepolo. — „Jesus, Maria und Joseph“, gest. von Crivellari. — Ein „Rinaldo“ und zwei Capriccio's, offenbar nach decorativen Gemälden, gest. von Dom. Tiepolo. — „Armida raubt den Rinaldo“, gest. von D. Tiepolo. — Zwei Blätter „Nanni e cani“ sind wohl nach G. B. Tiepolo's Studien von Domenico gestochen; ebenso sind weitere zwei Bilder mit Vagen und Vögeln reproducirt. — Zwei Blätter Domenico's, „Die Flucht nach Aegypten“

1) Es heißt einmal im Verzeichniß 27. Klasse N. 1. S. Giacomo a cavallo da Madrid.

2) Zanetti nennt in S. Eustachio nur „Die Warter des h. Bartholomäus.“

3) Einß Esterhazy-Galerie.

ten" variierend, sind von G. B. Tiepolo erfunden. — Eine „Lucretia“ und „Ein Opfer röm. Priesterinnen“ hat Domenico nach zwei schönen Gemälden seines Vaters gestochen. — Die Radirung, welche einen Flußgott vorstellt, giebt nur eine Zeichnung wieder, während Lorenzo einen nochmaligen „Rinalbo“ reproducirt. Rinalbo bewundert sich wieder auf einem größeren Bilde im Spiegel, welches Lorenzo Tiepolo fleißig radirte. — „Famiglia del nob. uomo Crotta“, „Taufe Christi“, „S. Francesco di Paola“, „Assunta“, „Das h. Abendmahl“, „S. Antonio“, „S. Gaetano“ sind von G. B. Tiepolo gemalte, von Domenico reproducirte Bilder. Eine heil. Anna von dem Vater nach Lorenzo schön in Kupfer, „Die Taufe des h. Constantin“ Domenico, welcher auch Tiepolo's letztes, i. J. 1770 gemaltes Altarbild, den S. Diego, einige schon erwähnte Altarbilder und ein „Convito di Naval“ vervielfältigte, welches letztere der Kleopatra des Pal. Labbia sehr verwandt ist. Zu erwähnen sind noch: „Eine Anbetung der Hirten“, gest. von Monaco; „Die Flucht nach Aegypten“, gest. von Verardi; „Jonas“ nach einer Zeichnung gest. von Monaco; „Versuchung des heil. Antonius“ gest. von Monaco; „S. Silarius“ nach einer Zeichnung gest. von Monaco; ebenso ein „S. Franz v. Assisi“, ein „S. Hieronimus“, und „Glaube, Liebe und Hoffnung“. — Von Gregori gest. ist eine „Daphne“; von Rosari sehr schwach ein heil. Antonius. — „Zwei Engel ermahnen Joseph, aus Aegypten zurückzukehren“, gest. von Verardi.

Ragler erwähnt außerdem: „Christus am Delberge“, gest. von Scataglia. — „Kreuztragung“, gest. von demselben. — „Christus nach Golgata geführt“, gest. von Giampiccoli. — „Himmelfahrt Maria's“, gest. von Wagner. — „Heil. Theresie“, „Heil. Michael“, gest. von Monaco. — „Eine Prinzessin bewillkommet die schönen Künstler“, „Göttin Flora“, „Carnevalscene in Venedig mit nackten Figuren“, „Eine andere Carnevalscene“, sämmtlich gest. von Leonardi's, zwei Polichinellscenen, gest. von Schmidt. — Eine große Anzahl von Stubienköpfen wurde nach G. B. Tiepolo gestochen von Domenico, bann von Valzer, Destreicher, Alessandri und Scataglia.

Von Stichen Domenico's nach Werken seines Vaters erwähnt Ragler ferner eine: „Kleopatra empfängt Geschenke“, „Hochzeit von Cana“, „Die Madonna erscheint dem h. Antonius“, „Predigt des h. Ambrosius“, „S. Martin“, „die h. Theresie erscheint dem h. Ambrosius und Rochus“, „Kleopatra und Antonius“, zwei Blätter Allegorien, eine Apotheose, drei symbolische Motive, „Zwei Männer in einer Landschaft“.

Lorenzo's schönster Stich (von Ragler fälschlich dem Domenico zugeschrieben) reproducirt eine großartige Composition unseres Meisters: „Gott erscheint einem Heiligen, der um Verzeihung von der Pest bittet“. Auch „Odyseus und Kalypso“, „Angelica und Medor“ und einen „Triumph Flora's“ hat Lorenzo radirt.

Während es bei den Dedebildern nur ausnahmsweise möglich war, ein bedingtes Lob auszusprechen, saßen wir schon in einer der Wandfresken eine Hauptarbeit unseres Meisters, daneben jedoch wieder auch baare Improvisationen; bei den zahlreichen Delgemälden, die wir besprachen, ist das Verhältniß umgekehrt — es sind fast ausnahmslos echte, wahre Kunstwerke. Es wäre hiermit der Nachweis geliefert, daß es falsch ist, unsern Meister nach dem Vorgange seiner Zeitgenossen nur als „Freskant“ und Dedemaler zu betrachten.

Abgesehen von diesem Hauptgebiete wollen sodann auch des Meisters Farbensticken und Radirungen gewürdigt sein. Eine der interessantesten derselben ist die einst in der Galerie Gsell (jetzt in Berlin) befindliche Darstellung: „Heinrich's III. Ankunft in

Venedig". Vergleicht man damit das diesen Gegenstand im Dogenpalast darstellende Bild, so kann man es nur tief bedauern, daß Tiepolo nicht Gelegenheit hatte, es durch sein nach dieser Skizze ausgeführtes Werk zu ersetzen. Die Skizze ist so ganz im Geiste der alten Meister angelegt, daß das Bild sich gewiß würdig an die Arbeiten Paolo Veronese's angereiht hätte, dessen nahe Werke bei der Ausführung auf Tiepolo gewiß großen Einfluß gehabt hätten.

Baron Rothschild hatte in der „Ausstellung von Werken alter Meister aus dem Wiener Privatbesitz“ zur Zeit der Wiener Weltausstellung eine sehr hübsche Skizze ausgestellt, Masken darstellend. Tiepolo hat diesen Gegenstand einigemal behandelt, doch könnte man nicht behaupten, daß dies mit Glück geschehen sei. Hogarth sagt mit Recht, daß die Karikatur aufhört gut zu sein, wenn sie eine gewisse Grenze überschreitet; Tiepolo kam der Karikatur nahe, wenn er nur leicht humoristisch sein wollte; er übertrieb, wenn er wirklich karikiren sollte.

Die Liechtensteingalerie in Wien besitzt zwei durchgeführte Skizzen Tiepolo's, von denen die eine von Richter gestochen worden ist. Professor Raccari und Fürst Odescaldi in Rom haben Skizzen unsers Meisters; auch fand man einige in den Jahren 1873—75 bei römischen Antiquaren, worunter eine (bei dem nun verstorbenen Capobianchi) aus Tiepolo's spanischer Zeit stammte und dadurch merkwürdig war, daß der Meister Murillo nachzuahmen versuchte. Die von Nagler erwähnte Skizze in Schleißheim ist weder dort noch in München aufzufinden. Die Wiener Akademie hat eine Tiepoleske Plafondskizze, die Münchener Kupferstichsammlung zwei sehr schöne Handzeichnungen.

Auch als Radirer hat Tiepolo ungewöhnliche Erfolge errungen. Nagler, Charles Blanc, Huber und Kost haben es versucht, Kataloge seiner Stiche zusammenzustellen; die Angabe der Anzahl von Tiepolo's Radirungen schwankt zwischen 46 und 56. Von den 25 Blättern in Domenico's Katalog stellt eine sehr schöne große Radirung „die heil. drei Könige“ dar (nicht nach dem Münchener Bild), die übrigen 24 Nummern sind „Capriccio's“.) Diese geistreichen zeichnerischen Einfälle zu beschreiben, ist ganz unmöglich, jedes Blatt ist eben nur malerisches Notiz. Selbst dem kühnsten Deuter wird es wohl niemals gelingen, den Sinn dieser Gruppen von Frauen, Faunen, Hexenmeistern, Hexen, Gulen, Astrologen, Orientalen, Ruinen, Skeletten u. dergl. zu entsiffern. Es ist dies aber auch gar nicht zu bebauern, ja die eingestandene Spielerei mit Linien und Formen wohlthuernder als ein Lödgehen auf irgend einen Titel, dem die Komposition dann doch nicht recht entspricht.

Tiepolo's Radirungen haben ein sehr klares Hellbunzel und sind sehr witzig gezeichnet. Die Radirtechnik wird von ihm frei und so rein ausgeübt, daß die Abdrücke fast reiner Kupferdruck sind. Die Schattirung ist meist mit Berzichtsleistung auf jeden Kreuzstrich nur durch stärkere und schwächere, engere oder weitere parallele Strichlagen erzielt.

Das große Blatt, „Die Pest“ genannt, ist mit dem Namen Lorenzo Tiepolo bezeichnet, doch sind dessen übrigen Werke so schwach, daß eine sehr ausgiebige Mitwirkung

1) Jeztz andere kleinere, mit einem Porträt des G. B. Tiepolo in neuer Auflage herausgegebene Blätter sind in dieser Ausgabe viel schwächer als die erste Serie von 27 Blättern, so daß die Annahme berechtigt erscheint, es seien wenigstens zu dieser zweiten Ausgabe die Platten kopirt oder doch nachgestochen worden und zwar schwach, oermuthlich von Ronco. Charles Blanc bezieht irrthümlicher Weise diese neue Folge der Capricci auf die „Scherzi e Fantasie“, die nur in einer und daß ungewißhaftigsten Ausgabe existiren.



des Vaters an dieser ausgezeichneten Platte angenommen werden muß, weßhalb sie auch hier erwähnt sein mag.

Uns erscheinen die oben angegebenen Zahlen der eigenhändigen Radirungen Tiepolo's zu hoch gegriffen. In Domenico's Katalog sind die 24 „Phantasien“ Tiepolo's eingefügt; auf dem Titelblatt ist zu lesen: Scherzi di Phantasia No. 24 del celebre sig. Giov. Bapt. Tiepolo, Veneto pittore morto in Madrid al Sorvigio di S. M. O.“ — Weiter unten steht die Bemerkung: „Pin ha inciso una adorazione de' Re-magi“, welche „Adoratione“ auch wirklich im Katalog enthalten ist. — Nagler führt an: Nr. 1 „Empfängniß Maria's“ (Kloster Kranjuz) und Nr. 2 „Andeutung der Könige“ (ebendasselbst). Von den ferner aufgezählten Radirungen sagt er, sie seien nur mit „Tiepolo“ bezeichnet. In der Albertina, der Wiener Hofbibliothek und der Bibliothek von S. Marco zu Venedig fand der Verfasser nur Gelegenheit, Nr. 3, 4 und 9 des Nagler'schen Katalogs zu kontrolliren. Nr. 3 „Die Taufe Constantin's“ ist signirt: „J. B. Tiepolo inv. et pinx. Dom. Tiep. del. et sculpsit.“ — Nr. 4 (S. Diego) ist bezeichnet: „J. B. Tiepolo venet. pictor apud hisp. reg. inv. et pinx. a. 1770 ante suum decessum, Johannes Domenicus filius incid. Hisp.“ — Nr. 9 „S. Joseph mit Kind“ ist in den 24 „Phantasien“, enthalten, also zweimal gezählt. — Nr. 5 (S. Paschal), Nr. 6 (S. Mari), Nr. 7 (heil. Familie), Nr. 8 (Gruppe Köpfe), Nr. 11 (Zauberer), Nr. 10 (S. Matthäus) und die unter Nr. 14 angeführten acht Blätter hat der Verfasser nicht auffinden können. Nach den Untersuchungsresultaten bei Nr. 3, 4 und 9 wäre man versucht, sich gegen alle Blätter, die Nagler dem Tiepolo Vater zuschreibt, skeptisch zu verhalten und nur etwa die acht Blätter „Künsten“ geiten zu lassen, die Nagler als mit „G. B. Tiepolo inv. et sculpsit“ bezeichnet ausführt. Demnach wäre die Zahl eigenhändiger Radirungen auf 33, die Capriccio's in erster Ausgabe als echt angenommen, auf 43 zu beziffern.

Die Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts ist ein nur theilweise, und das erst in neuester Zeit, bearbeitetes Feld. Die Kunst des vorigen Jahrhunderts steht weit hinter der Antike und der Kunst des Mittelalters zurück. Wenn wir diese beiden einem schönen Mädchen und einer blühenden Frau vergleichen wollten, so müßten wir für jene wohl zu dem Vergleich mit einer gealterten Kokette greifen; wer aber wählt deren Gesellschaft, wenn ihm eine bessere zugänglich ist? — Und doch erfreut uns die Kunst des vorigen Jahrhunderts vielfach durch Geist, Einseitigkeit und oft große Tüchtigkeit. Einer ihrer Hauptfehler ist es, daß sie der Malerei auf allen Gebieten der Kunst allzugroßen Einfluß einräumte, so daß sie die Plastik, ja selbst alle Architektur überwucherte. Durch diese zu weit gehende Herrschaft der malerischen Anschauung verlor die Malerei das Maß auf ihrem eigenen Gebiet. Raffael Mengs hatte den Muth, das Verständnis und den heiligen Ernst, der Zeitrichtung entgegenzutreten; leider fehlte ihm ein der Aufgabe eines Reformators entsprechendes Talent; seine Werke bleiben zumeist auf dem Niveau des Mittelemäßigen, das in der Kunst schlechter als schlecht ist.

Tiepolo fehlte, indem er — und das, wie wir gezeigt haben, nur in seinen Denkbildern — dem Zeitgeschmack Concessionen machte; doch hat er auch die Freiheiten des Stils seiner Zeit genial zu verwerthen gewußt. In den Arbeiten, auf welche Tiepolo Gewicht legte, finden wir ihn auch als ernst strebenden, geschmackvollen, den idealen Aufgaben der Kunst zugewandten Künstler. Wenn Raffael Mengs im Eklekticismus das Heil der Kunst erblickte, so fand Tiepolo dasselbe in der Rückkehr zu jenem Meister, den Couture den gefündesten der alten venezianischen Schule nennt — zu Paolo Veronese;

er studirte sein Vorbild eingehend und man wird es ohne Widerspruch behaupten können, daß er seinem Vorbilde näher kam, als Raffael Mengs dem seinen. — Tiepolo ist ebenso gut wie Raffael Mengs ein Reformator, nur minder konsequent und darum weniger erfolgreich; er malte oft schnell und schlecht, aber nie talentlos.

Tiepolo ist als Greis mit Raffael Mengs in Madrid zusammengetroffen; von einer Beeinflussung Seitens des letzteren konnte keine Rede mehr sein, es konnte nur noch eine Konkurrenz Weider stattfinden, die für Tiepolo insofern einen ungünstigen Verlauf nahm, als sie ihn zu einer trotzigen Steigerung seines Virtuositentums antrieb. Um dem Hof zu imponiren und Mengs in Schatten zu stellen, wurde in den Palonds alles Dagewesene überboten, so daß die Figuren endlich wirklich nur noch wie Mäden im Sonnenlicht schwärmten.

Ein Glück ist es, daß diese Verirrungen gering an Zahl sind, obwohl sie große Flächen bedecken. Nur mit diesen und ähnlichen Arbeiten steht Tiepolo tief unter Mengs, mit seinen besten Werken aber, und nach diesen soll ja ein Maler beurtheilt werden, verdient er zum mindesten neben ihn gestellt zu werden. Ihn mit der großen Masse der „Jopfmaler“ abzufertigen, wie es bisher meistens geschah, halten wir für unzulässig. Wie sehr übrigens Tiepolo schon von seinen Zeitgenossen über alle Mitstrehenden erhoben wurde, das mögen folgende überschwänglichen Verse des „maestro di rhetorica“ am „seminario vescovile“ zu Verona beweisen, der da singt:

De primi onori or dnbita  
 Dicea chiunque noma  
 Cadore, Urbin, Parthenope,  
 Vinei, Bologna e Roma  
 Che a lor, dove l'Adriaca  
 Dori<sup>1)</sup> il mar temprà e asfrena  
 Qual anol fra i astri Tiepolo  
 Lascia i secondi apenna!

Ohne natürlich für unseren Meister einen ebenso hohen Maß zu beanspruchen, wünschen wir, daß es diesen Zeiten gelingen möge, ihm in der Kunstgeschichte des vorigen Jahrhunderts eine würdige Stelle zu sichern.

1) Doris, Tochter der Thetis, allegorischer Name für Venedig.



## Das Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung.

Mit Illustrationen.

### III.

Oesterreich (Schluß). — Frankreich: Gobelins, Möbel, Porzellan und Bronzen.



Bronze Vasen.  
Von J. Lejandre in Paris.

Der glänzendste Trumpf, den Oesterreichs Kunstindustrie in der großen Völkerkonkurrenz ausgespielt hat, bestand in ihrer Glas- und Krystallausstellung. Sie ward im Großen und Ganzen freilich dem Verdienste eines Mannes verdankt, der seit länger als 20 Jahren der Hauptträger dieses Industriezweiges in Oesterreich ist, der mit einer seltenen Energie und einem noch selteneren Geschmaek auf dem einmal betretenen Pfade vorwärts feuert und sich von Stufe zu Stufe empor-schwingt. Auf tausend Aussteller kam einer vom Schlage Lobmeyr's, der wie kein zweiter Industrieller gezeigt hat, daß der raslos schaffenden Intelligenz auch ein Zeitraum von fünf Jahren groß genug ist, um neue Wege zu finden. Während die französische Glasindustrie, Baccarat an der Spitze, nur im Bijarren und Grotesken Fortschritte aufzuweisen hatte, trat Lobmeyr mit vier oder fünf Novitäten auf den Plan, von denen die eine immer überraschender und geschmackvoller war als die andere. Zwar konnte sich auch Lobmeyr nicht verkagen, den Stolz seines Hauses, das Kaiser-service von 1873 und die Krone mit Polar auf einer Platte, die er der Stadt Wien zum Geschenk

gemacht, wieder zur Ausstellung zu bringen. Daneben sah man aber als Novitäten zwei gravirte, in vergoldeter Bronze montirte Vasen von geschliffenem Krystall, deren Entwürfe von Professor Hertzke herrühren. Eine derselben geben wir in Holzschnitt wieder, damit unsere Leser sich durch eigene Prüfung von der edlen und graziosen Form und von der geradezu muster-gültigen Art überzeugen können, wie die Bronze hier in Verbindung mit dem Krystall ihren eigentlichen Zweck erfüllt und nur zum Träger desselben geworden ist. Die edle Zweckmäßigkeit dieser Verbindung erhält erst ihr volles Relief, wenn man

daneben die Verzierungen der französischen Glasindustrie in's Auge faßt. In Saccarat fabrizirt man Kristalloasen, die mit bronzenen Guirlanden behängt oder mit Bronzebeschlägen ornamentirt sind. Der kolossale Glaspempel, in welchem ein halbes Duzend Menschen Platz hatte, war noch nicht so monströs wie der davorstehende Elefant aus mattem Glase, der einen gläsernen Thurm mit Flacóns und eine bronzene Kede auf dem Rücken trug. Während man hier ganz verkehrt das Glas zum Träger des Metalls machte, verfiel man andrerseits in den Irrthum, Dreifüße aus Glas anzufertigen, welche antiken Amphoren als Fußgestelle dienen mußten.

Zu den Novitäten Lohmeyr's gehörte zunächst das irisirende Glas, das durch eine besondere Mischung einen goldenen und silbernen Glanz erhalten hat. Die in diesem Material hergestellten gebudelten Pokale nach Mustern des sechzehnten Jahrhunderts machten durchaus den Eindruck von Metallgefäßen, die einen wunderbaren Glanz verbreiteten. Nicht minder originell hat Lohmeyr das Opal- und das Aconturینگlas verwendet; einige alte böhmische Glasarten hat er veredelt. Immer verbindet sich der koloristische Reiz mit der Koblese der Form zu einer besprechenden Wirkung. Die interessanteste seiner Novitäten waren aber jedenfalls die Glasgefäße mit farbigen Ornamenten in maurischem und arabischem Stil, zu welchen ihm Schmoranz in Wien größtentheils die Entwürfe geliefert hatte. Interessante Gläser mit maurischer und orientlicher Ornamentation, die in farbigem Email oder in Gold ausgelegt war, hatte auch Moser in Karlsbad ausgestellt. Sonst ließ sich den böhmischen Glaswarenfabrikanten nicht viel Gutes nachsagen, das zugleich neu war. Die Spielereien aus gesponnenem Glase, das nicht blos zu Federn und Hüten, sondern auch zu ganzen Mantillen verarbeitet war, können nicht ernsthaft in Betracht kommen.

Daß die Wiener Möbelindustrie, die einen der gerechtesten Ruhmestitel des österreichischen Kunstgewerbes bildet, sehr spärlich vertreten war, haben wir schon erwähnt. Die Kunstgewerbeschule und die Fachschulen mußten ihren Ruhm retten. Doch verdienen eine Schlagschmiedereiche von Knobloch, ein Schrank mit vortrefflich gearbeiteten Holzreliefs und Intarsien von Schönthaler und einige Möbel in deutscher Renaissance von Trinkl und Trinkl eine rühmliche Erwähnung. Ausreichend war nur die Wiener Spezialität der gebogenen Möbel vertreten, aber weniger glänzend durch ihren Begründer Thonet, als durch die Firma Jacob und Joseph Kohn, die den Versuch gemacht haben, das gebogene Holz in Verbindung mit Intarsien und Schnitzwerk auch höheren künstlerischen Zwecken dienbar zu machen.

Die Wiener Maroquinerie vermochte ihre innere Gebiegenheit nicht unter äußerem Glanze zu zeigen. Gerade die Lederwarenfabrikanten waren in den dunkelsten Winkel der österreichischen Abtheilung verbannt, und darum gelang es nur dem erfahrenen Kenner, die Perlen aus den Ausstellungen von Klein, Palmberg, Kölbl, Groner, Kodes, Pollack und Joppich u. A. herauszufinden, während das große Publikum höchstens einen Blick auf die Groner'schen Albums und Rappen für Adressen und Diplome warf, die freilich so stark mit Bronze, farbigen Steinen, Email u. dgl. m. beschlagen und inkrustirt waren, daß das Leder daneben eine ziemlich bescheidene Rolle spielte.

Die französische Ausstellung suchte zunächst durch die Masse des gebotenen Materials zu imponiren. Es kam den Arrangeurs augenscheinlich nicht darauf an, durch eine geschickte Dekoration und Etalage dem Auge zu schmeicheln, durch einzelne Prachstücke zu blenden oder durch eine Eliteausstellung den Kenner zu befriedigen, sondern

nur darauf, durch ein Massenaufgebot vor den Nationen der Welt ein glänzendes Zeugniß von der durch den großen Krieg auch nicht im mindesten verringerten oder erschütterten Produktionsfähigkeit Frankreichs abzulegen. Man muß gestehen, daß diese Abicht in hohem Grade gelungen ist. Wenn man aber aus diesem Massenaufgebot einen künstlerischen Gewinn zieht, so fällt das Facit sehr mager aus. Dieselbe Erscheinung, die wir innerhalb der französischen Kunst beobachtet haben, zeigt sich auch im Kunstgewerbe. Die französische Kunstindustrie weicht immer mehr von dem Pfade reiner Schönheit und naiver Grazie ab und folgt immer eifriger den Launen dilettan-



Verzinstes Kunstsilber. Von DeMour in Lim.

tischer Sammler, denen das Byzarrke und Abenteuerliche am liebsten ist. Das Rococo ist im französischen Kunstgewerbe zu einer fast unumschränkten Kleinherrschaft gelangt. Man begreift, daß das beständige Arbeiten innerhalb einer die Decadence repräsentierenden Kunstrichtung endlich zu unaufhaltbarem Verfall führen muß.

Die glänzende Ouverture der französischen Ausstellung war die Exposition des Manufactures nationales in der Galerie d'honneur, für die man eine mächtige griechische Säulenarchitektur mit Nischen, Architraven und Gesimsen auf hoher Basis errichtet hatte, eine Art Ruhmeshalle, welche die Erzeugnisse der Gobelinfabriken und der Porzellanmanufaktur von Sevres zu einem farbenreichen Gesamtbilde vereinigte. Wenn es den Franzosen auf's Verblüffen ankam, so ist ihnen dies vorzugsweise mit ihren Gobelins

gelingen. Ihr Zweck ist, den Charakter des Webstoffs vollständig aufzugeben und mit den Originalen bis zur Täuschung zu rivalisiren. Und in der That haben sie diesen Zweck bis zu einem Grade erreicht, daß ein Darüberhinwegkommen nach menschlicher Berechnung unmöglich erscheint. Damit ist auch für diesen wichtigen Zweig der Kunstindustrie, den Stolz Frankreichs, die Grenze gezogen, über welche die kommende Generation nicht mehr hinaus kann. Es bleibt also nur ein Stehenbleiben auf derselben Linie, eine Verkünderung, eine Verjagung im Manierismus oder ein langames Herabgleiten von der jetzigen Höhe übrig. Da die Arbeiter der Gobelins nicht, wie die Maler, die Farben mit dem Pinsel vertreiben oder die Töne in einander verschmelzen können, haben sie sich auf andere Weise geholfen. Ein aufmerksamer Beobachter hat herausgefunden, daß die feinen Uebergänge des einen Tons in den anderen, durch welche hauptsächlich die Täuschung herbeigeführt wird, dadurch erzielt werden, daß „man gegen die äußerste Grenze eines bestimmten Farbertons schon einige Fäden des nächstfolgenden Tons durch den ersten hindurchlaufen läßt.“ Auf diese Weise ist man zu unglaublich raffinierten Kunstgriffen gelangt. Um z. B. Fleischpartien zu modelliren und abzutönen oder um ihnen überhaupt einen gewissen blaffen Ton zu verleihen, webt man „über eine ganze Fleischpartie hin neben je zwei oder vier röthliche Fäden einen grünen ein.“ Wenn man sich erinnert, daß die Wolle der Gobelins über eine Tonskala von 24 Nummern in jeder Farbe verfügt, so wird man sich über die erreichte Wirkung nicht mehr wundern. An dem Prachtstück der Ausstellung, dem Besuch der hl. Jungfrau bei Elisabeth nach Domenico Ghirlandajo, konnte sich jeder durch den Vergleich mit dem Original im Louvre von der frappanten Wahrheit in der Wiedergabe der Farben überzeugen. Freilich kostete der Gobelin das bescheidene Stämmchen von 20,000 Frs., wofür man zur Noth auch einen echten Ghirlandajo bekommen kann. Eine Gobelinkopie der Correggioschen Madonna des hl. Hieronymus in Parma war wegen der größeren Anzahl der Köpfe noch theurer. Im Durchschnitt rechnet man die Kosten für einen Quadratmeter auf 4000 Frs. Der Staat kann solche kostspieligen Liebhabereien nur durch eine stattsche Subvention durchführen, die mehr als 200,000 Frs. beträgt. Für den Weber fällt nur wenig davon ab, da der Arbeitslohn von 3—5 Frs. täglich pro Kopf variiert. Die Kopien nach modernen Gemälden verdienen geringere Bewunderung als die nach alten, da man nicht immer wissen kann, ob der der Weberei zu Grunde liegende Karton direkt für die Gobelins entworfen und mit Rücksicht auf ihre Fardentechnik kolorirt worden ist. Doch verdient noch eine wiederum bis auf den blaffen Fleischton täuschend imitirte Scene nach dem Bilde Raphael's Erwähnung. Aus Beauvais sind die acht Panneau mit äppigen, Speise und Trank spendenden Heben für das Buffet im Restaurant der großen Oper und zwei Panneau für das Museum in Evreux mit Personifikationen der Gefäßbildnerei hervorgegangen; die beiden letzteren haben auch wie reguläre Gemälde einen leider recht geschmacklosen Rahmen erhalten, dem nur das Eine fehlt, daß er noch nicht die Goldfarbe imitirt. Dies blieb den Privatindustriellen überlassen, von denen einige Gobelins ausgestellt hatten, deren Vorbild sogar den Goldglanz und das Relief eines veritablen Parosrahmens nachzuahmen suchte. Wo es sich um die Nachbildung von Stillleben, Blumenstücken u. dgl. für den Speisesaal, um die Nachbildung alter Tapissereien — man sah vortreffliche nach Ledrun — handelt, da sind die Leistungen der Gobelins und der Manufakturen von Beauvais und Neuilly über allem Tadel erhaben. Von Tapissereien mit stilisirten Blumen oder mit linearen Mustern, durch welche

besonders die Wiener Teppichweberei unser Auge ästhetisch geschult hat, ist in den französischen Staats- und Privatfabriken entweder gar nicht die Rede oder man bekommt die lächerlichsten und geschmacklosesten Dinge zu sehen. So sind z. B. aus der Manufaktur von Beauvais Teppiche für Schloss Fontainebleau hervorgegangen, auf denen ganz naturalistisch durchgebildete Pflanzenornamente mit einem linearen Muster, mit Buchstaben und Wappen verbunden sind. Für die Lyoner Seidenweberei scheint die Parole zu sein: je großblumiger, desto schöner! Alles schwelgt dort im wildesten Naturalismus.

Dasselbe Urtheil gilt im Großen und Ganzen für die Möbelbezüge. Fruchtstücke auf Tischen sind keine ungewöhnliche Erscheinung mehr. Sich auf Blumenhaufen zu setzen, fällt Niemand mehr auf, nachdem man soweit gegangen ist, ganze Landschaften auf den Ueberzügen für Sophas und Canapés abzubilden. So sah ich z. B. auf einem steilschnigen Sopha im Stile Louis XIV. die ganze Breite des Sitzes von einem See eingenommen, auf dem sich zahlreiche Gondeln lustig umhertummelten.

Auch in der Möbelindustrie führt Barock und Rococo ober, wie man nach den grundlegenden Auseinandersetzungen A. v. Zahn's in der „Zeitschrift“, wenigstens für Frankreich, zutreffender sagt, der Stil Louis XIV. und XV. die Alleinherrschaft. Die wenigen Fabrikanten, die bis auf Franz I. zurückgegriffen und nachahmungswerthe Mobilien aus dieser Zeit ausgestellt hatten, kommen neben der großen Masse, die in den ausgetrettenen Pfaden eines formal so beschränkten Stiles einherwandern, gar nicht in Betracht. Eine raffinierte Technik, die vor keinem Hinderniß zurückschreckt und alle Formen der Decoration, welche die Geschichte des Kunsthandwerks kennt, in ihren Kreis zieht, vereinigt sich mit einer Solidität, die wenigstens in den theueren Objecten noch immer Ehrensache der Franzosen ist. Die für den Export gearbeiteten Möbel sind freilich, wie hinlänglich bekannt, auch nur bestimmt, für den Augenblick zu glänzen. Mit Bronze, weißem, gravirtem und farbigem Elfenbein für Inkrustation, mit Holzmosaik und Malerei wird ein unerhörter Aufwand getrieben. Die Schnitzereien sind zu einer Vollkommenheit geübt, die nur in Italien ihres Gleichen findet. Wie in der Bronzeindustrie, wird auch hier das Auge durch eine schöne Farbenharmonie erfreut, die durch Kombination verschiedenartiger Holzarten, wie Eichenholz, Ebenholz, Mahagoni, Olivenholz u. dgl. erzielt wird. Fourbinois und Diehl in Paris hatten wiederum Möbel ausgestellt, die an Pracht der Decoration alles Frühere überboten. Aber man sah, daß das Gute nur instinktiv getroffen war und daß im Uebrigen stillose Willkür herrschte.

Die Leistungsfähigkeit der gesamten französischen Kunstindustrie concentrirte sich wie in einer Art Beispiel- oder Vorbildersammlung in dem seltsamen Möbel, welches zur Aufbewahrung der Zustimmungsadressen bestimmt ist, die nach der Proclamation des Dogma's von der unbesleckten Empfängniß aus allen Theilen der Christenheit an Papst Pius IX. abgegangen sind. Dieser „Schein des Papstes“ ist mehr als zehn Fuß hoch und hat die Form eines Pultschrankes. Die verwirrende Fülle der Ornamente, zu welcher alle Zweige der Kunsttechnik beigekeuert haben: Email, Intarsia, Bronzeguß, Marmormosaik, Pâte-sur-pâte-Malerei u. s. w., entzieht sich im Einzelnen der Beschreibung. Aber so barock der Gedanke auch ist, in seiner Verwirklichung liefert er uns ein lehrreiches Beispiel von der erstaunlichen Höhe, welche die Kunsttechnik aller Zweige in Frankreich erreicht hat. Hierin können wir von Frankreich niemals genug lernen; aber der verkehrte Weg ist und bleibt die allgemein beliebte Imitation seiner Muster.

Das Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung.

Da es nicht der Zweck dieser Zeilen ist, die allbekanntem und oft gerühmten Faenzen der Franzosen in der Porzellan- und Porzellanindustrie von neuem zu rühmen, sondern nur die Fortschritte zu konstatiren, die seit 1873 zu bemerken sind, können wir uns hinsichtlich der Porzellane und Faenzen kurz fassen. Zu den bedeutendsten Neuerungen



Gebläseses Kristallglas mit vergoldeter Verzierung. Von Lehmann in Wien.

gehört die Erweiterung, welche die *Pâte-sur-pâte*-Malerei in Sevres erhalten hat. Während auf der Wiener Weltausstellung nur weiße Malereien auf dunklem Grunde zu sehen waren, hat man jetzt angefangen, alle möglichen Farbenmassen aufzutragen. Aber noch hat man nicht den leichtflüchtigen Schmelz, noch nicht die feinen Uebergänge



in den dunklen Grund erreicht, wie sie bei den weißen Pâte-sur-pâte-Malereien möglich sind. Das Ganze macht auch noch nicht den Eindruck einer Malerei, sondern sieht völlig reliefartig aus. Der edle Charakter des Materials bricht aber in der Leuchtkraft der aufgetragenen Farben bereits siegreich durch. Leider ist der Geschmack der Maler in Sèvres seit dem Abgange Solon's ganz und gar verwilbert. Die Krankheit, welche die gesammte Pariser Bevölkerung ergriffen und die Stevens so fein in seiner „japanischen Pariserin“ persiflirt hat, ist auch in das stille Thal von Sèvres eingedrungen. Die Vorbilder zu diesen kurz abgeschnittenen Zweigen und Ranken, in denen sich bunte Vögel herumtummeln, sind den japanischen Porzellanmalern ohne Umschweife entlehnt. Die Naivetät der Japaner ist aber auf dem Umwege über Paris völlig verloren gegangen, und von der echt französischen Grazie, welche die in klassicirendem Stil gehaltenen Ornamente und Figuren Solon's besaß, ist keine Spur zurückgeblieben. Eine ähnliche Erscheinung hat sich in der Faïencemalerei gezeigt, die im Allgemeinen immer noch zu den sichersten Stützpunkten der französischen Kunstindustrie gehört. Neben den wundervollsten Imitationen italienischer Majoliken, neben den feinsten Malereien nach berühmten Vorbildern macht sich bereits eine Schule breit, der es, wie Daubigny in der Landschaft und den sogenannten Impressionisten, nur darauf ankommt, schreiende Farbentöne neben einander zu kleben und ihre Hauptwirkung in der Curiosität zu suchen. Auch für diese Faïencemaler mag Japan vorbildlich gewesen sein. — Von den riesigen Thongemälden habe ich schon im ersten Artikel gesprochen.

Die französische Gold- und Silberwaarenindustrie hatte sich nicht sonderlich hervorgethan. Wenigstens suchte man vergeblich nach den Prachtsachen, die auf früheren Weltausstellungen die allgemeine Bewunderung erregten. Man hatte die Ausstellung mehr wie einen großen Bazar angesehen und deshalb leicht verkäufliche Tugendwaare geschickt, die sich allerdings durch die den Franzosen angeborene kokette Grazie auszeichnete, im Uebrigen aber nicht verrieth, daß man auf irgend einem Gebiete weiter gekommen.

Die Bronzeindustriellen hatten sich's auch bequem gemacht. Sie hatten freilich ihre Waarenlager ausgeräumt und eine so kolossale Menge von mannigfachen Objecten zu geschmackvoll arrangirten Gruppen vereinigt, daß keine Abtheilung den Zweck, zu blenden und zu verblüffen, so sehr erfüllte wie die ihrige. Wer aber schärfer zusah, der fand, daß neben den von Meisterhand ciselirten Paradeschilden, mit denen wie immer Werbédienne in erster Reihe glänzte, ganze Bataillone von handwerksmäßig-polirten Puppen aufmarschirt waren, die wir in unserem lieben Deutschland gerade so schlecht machen. Indessen hindert eine solche Beobachtung nicht, anzuerkennen, daß Frankreich nach wie vor in der Bronzewaarenindustrie das erste Land der Welt ist.

Holf Hofberg.



## Zur Kunstgeschichte der Hohenstaufenzeit.

Kaiser Friedrich's II. Brückenthor zu Capua und dessen Skulpturen Schmuck.

Mit Illustrationen

### I.

(Fortsetzung.)



Auf die Erhaltung der den Kaiserbau schmückenden Skulpturen scheint man bei Gelegenheit seiner Umgestaltung im Jahre 1557 gar keinen Bedacht genommen zu haben, denn außer der Statue des Kaisers gingen sie alle zu jener Zeit verloren. Diese selbst lag Jahre lang neben den halb-demolirten Thürmen auf dem Hofen, „die Hände und Füße abgeschlagen, die Nase und andere Theile des Körpers verstümmelt“<sup>1)</sup>, bis sich der wohlthätige Senat der Stadt Capua endlich im Jahre 1584 entschloß, sie durch zwei neapolitanische Künstler: Giuseppe di Lazaro und Orazio Carrara restauriren und in einer neuerrichteten Marmornische an der inneren (Stadt-)Seite des „römischen Thores“, welches nun — wie wir oben gesehen — den Eingang zur Brücke durch die neue Citadelle abschloß, wieder aufstellen zu lassen; alles dies „per conservare l'antica memoria et grandezza d'animo della Patria.“ Darüber ließ er die folgende (jetzt sammt der Nische und ihrer im schwereren Stile des Uebergangs von Spätrenaissance zum Barocco gehaltenen, künstlerisch werthlosen Pilasterumrahmung ins Museo Campano versetzte) Inschrift andringen:

Federico II

Marmorese Turrium Coronidia

Restitutori

Hic ad novam Propugnaculi formam roductis

Vetustam reponit Statuam

Ordo Populusq. Camp.

M.D.LXXXV.<sup>2)</sup>

Dort sah sie im dritten Viertel des vorigen Jahrhunderts der königl. neapolitanische Historiograph P. Fr. Daniele (der bekannte Verfasser des Werkes über die Hohenstaufengräber im Dome zu Palermo) und berichtete darüber an P. della Valle, der seinen Brief in den „Lettero Sanesi“ veröffentlichte. Hiernach war die Statue, die den Kaiser über-

1) Libro 29<sup>o</sup> di Cancelleria. fol. 37.

2) Fälschlich wird in dieser Inschrift Friedrich II. nur die Wiederherstellung der marmornen Thürmchen zugeschrieben, da doch der ganze Bau sein Werk war. Der Beschluß der Aufstellung der Statue erfolgte am 3. Januar 1584, diese selbst, wie die Inschrift besagt, erst 1585.

lebenegroß, auf dem Throne sitzend, in noch jugendlichem Alter darstellte, da er zur Zeit ihrer Anfertigung noch nicht das vierzigste Lebensjahr erreicht hatte, zu jener Zeit neuerdings ihrer Hände und Füße beraubt<sup>1)</sup> und auch an anderen Theilen des Körpers beschädigt; doch schien sie dem Verichterstatler bemerkenswerth, „weil sie — wenn auch in Bewegungs- und Gewandungsmoden die Rauheit des 13. Jahrhunderts enthüllend — doch im Gesichtstypus und in der Gesamtaufassung zeigt, daß ihr Schöpfer durchaus kein Stämper gewesen sei und daß er sie nach irgend einem schönen antiken Originale gemißelt habe.“<sup>2)</sup>

Aber selbst in diesem schon genügend kläglichen Zustande sollte uns das Werk nicht überliefert werden. Denn in den Kriegen der französischen Republik gegen Neapel zu Ende des vorigen Jahrhunderts hatte es durch die Soldateska neue Unbilden zu erleiden. Es wurde von seinem Standorte herabgeworfen, wobei der Kopf verloren ging — der auch nicht wieder aufgefunden ward — und wobei das Bildwerk auch in anderer Weise neuerliche Verwüstungen erlitt.<sup>3)</sup> In dieser Verfassung kam Johann die Statue, nachdem sie wieder Jahre lang in irgend einem der Magazine der Citadelle zwischen anderen werthlosen Abbruchmaterialien unbeachtet dagelegen hatte, bei Gelegenheit eines öffentlichen Verkaufs jener Vorräthe in den Besitz eines Capuaner Bürgers, von dem sie — als ihr von seiner Seite der völlige Untergang drohte — noch rechtzeitig durch das städtische Municipium zurückerworben und verwahrt wurde, bis sie endlich — jetzt nurmehr ein trauriger Ueberrest einziger Herrlichkeit — bei Errichtung des Museo Campano in diesem ihre letzte und hoffentlich nicht mehr gefährdete Zufluchtsstätte fand. Diese Notizen über die letzten Schicksale der Statue verdanke ich der gütigen Mittheilung des Museumsdirectors Ab. Janelli.)

Vielach geschädigt und der für die Beurtheilung seines Stilcharacters und künstlerischen Werthes maßgebenden Theile beraubt, gestattet uns das Bildwerk in dem heutigen Zustande nicht mehr seine volle Würdigung. Was uns aber beim ersten Anblick desselben sofort in die Augen springt, ist die schon von Daniele betonte Anlehnung an die Antike. In der Gesamthaltung sowohl als auch in den einzelnen Motiven der Gewerbe — soweit sich diese noch beurtheilen lassen — sind die römischen sitzenden Kaiserbilder zum Vorbild genommen und ebenso ist auch die Gewandung bis in die Einzelheiten der Ausführung den antiken „Togastrümpfen“ entlehnt. Dagegen ist das an der rechten Schulter und Brustseite unter dem togaartigen Kaisermantel heraustretende weidärmelige, um die Hüften gegürtete Untergewand offendar dem Kostüme jener Zeit ebenso getreu nachgebildet, wie jener dem der Antike. Wenn sich nun auch gerade in der Falschbehandlung eine bei der strikten Anlehnung an ein antikes Vorbild leicht erklärbare Befangenheit kund gibt, die

1) Ober hatte sich vielleicht die Restauration vom Jahre 1561 gar nicht auf die Ersetzung dieser schon damals fehlenden Theile, sondern nur auf die Auffüllung der Statue bezogen?

2) Della Valle, Lettere Venete (Venezia 1782) tom. I, S. 200. Eine ziemlich mangelhafte Abbildung der Statue in dem beschriebenen Zustande (also noch mit Kopf) findet sich bei Raincourt Sculpt., Taf. 27, Nr. 4.

3) Huillard-Bréholles (Hist. Diplom. Tome de Préface, S. 648) berichtet, F. Daniele habe nach einem von dem damals noch vorhandenen Kopfe genommenen Gypsabguss des Profil desselben als Schenke für einen Ring schneiden lassen, welche später in den Besitz Beaufort's Haumer, Verfassers der Geschichte der Hohenstaufen, gekommen sei. Er theilt auf dem Titelblatte des I. Bandes seines Werkes eine Zeichnung derselben nach einer ihm von Haumer übergebenen Gypsopgasse mit, die jedoch in ihrem stark akademischen Charakter kaum ein getreues Abbild des ursprünglichen Originals sein dürfte.

wohl vorzugsweise auch Schmaale veranlaßt haben mag, bei Ausführung unserer Statue von ihrer „bloß mittelmäßigen Arbeit“ zu sprechen (Vd. VII, S. 562), so ist uns gerade dieser Umstand besonders wichtig als Beweis dafür, wie Friedrich in den unter seinem unmittelbaren Einflusse entstandenen Kunstwerken durchaus das antike Element in Form und Gehalt betont wissen wollte, ein Beweis, den wir in Folgendem noch durch einige Beispiele werden erhärten können.

Uebrigens ist — was Auffassung und technische Ausführung betrifft — ein durch Gegenstand und Zeit der Entstehung nahegelegter Vergleich unserer Statue mit jener Karls I. von Anjou (entstanden um das Jahr 1277), die gegenwärtig am Treppenaufgang im Konstantinpalaste zu Rom aufgestellt ist, sehr interessant. Wir sehen daraus, wie tief die Skulptur Süditaliens mit Einschluß Roms in so kurzer Zeit nach der Epoche Friedrich's unter das Niveau der während dieser erreichten Höhe gesunken sein mußte, wenn man sich zur Glorifikation des mächtigsten Herrschers des damaligen Italiens mit dem schwachen und rohen Nachwerk begnügen konnte oder vielmehr begnügen mußte, wie es die erwähnte Statue in jeder Beziehung ist.

## II.

So dürftig stand es mit unserem Besitz an Ueberresten von dem Skulpturgeschmucke des Prachtbaues Friedrich's II. und daher auch mit unserer Orientirung über Kunstwerth, Stilweise und technische Behandlung jener Werke, als eine glückliche Entdeckung, die wir dem von Sachkenntniß geleiteten Eifer des Direktors Ab. Zanelli verdanken, den darauf bezüglichen Denkmälerschatz unverhofft bereicherte. Derselbe fand nämlich vor einigen Jahren an der über dem alten Thorbogen der Stadtseite des Brückenkopfes aufragenden Wand, die höchst wahrscheinlich von dem Baue des Jahres 1557 herrührt, in nischenförmigen Mauerrecessen eingemauert, mit Mörtel und Schutt bedekt, drei Kolossalbüsten von Marmor, die er sofort als Ueberreste der Skulpturen vom Baue Kaiser Friedrich's erkannte und als kostbare Bereicherung den übrigen Schätzen des Museo Campano einverleibte. Von diesen Bildwerken stellen zwei männliche Porträtbüsten in etwa doppelter Lebensgröße, die dritte den vom Torso abgetrennten Kopf einer weiblichen Statue in  $2\frac{1}{2}$ -facher Vergrößerung dar; die ersten beiden sind also unzweifelhaft die Büsten Pietro's della Vigna und Taddeo's da Sessa, die letztere der Kopf der Statue der „Fede della di Capua“, wie sie Sannelli nennt, sonst auch als Capua imperiale, Capua Sueva oder Ghibellina bezeichnet, als ideale Personifikation der Stadt, die stets und vor allen anderen (teu zu dem Kaiser hielt.)<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Außer diesen Büsten wurde bei derselben Gelegenheit auch noch ein antiker farbeerdränkter Jupiterkopf aufgefunden, der als Gewölbeschlußstein des halbrunden Thorbogens gedient hatte, so wie acht antike Hermentöpfe, die nebst anderen acht, noch in dem neueren Mauerwerke begraben, an den oberen Ecken des achtgedigen Unterbaues angebracht waren und das Jünglingsbild des Aeneas in den Wandbau des eigentlichen Thurtürperges vermittelten oder moßten. Es sind dies dekorative Skulpturen — die erstere von tüchtiger Arbeit, die letztere von nur geringem künstlerischem Werthe, — offenbar (wie Jo Campana und Sannelli auch behaupten) den Ruinen des Amphitheatres zu Capua vetere entnommen. Dagegen hat sich von dem Tarso der Capuaetae sowie den ebendortselbst erwähnten Marmoreliefs des eigentlichen Eingangsbauwerks mit den Darstellungen der Siege des Kaisers bisher nichts entdecken lassen; doch soll nach Aussage Ab. Zanelli's gegründete Hoffnung da sein, bei gründlicherer Durchsüdung des Baues, der vorberhand nur die beschränkte Totation des Museumfunds hinderns im Wege steht, auch in dieser Beziehung die gewünschten Erfolge zu erreichen.

Die Beschreibung und künstlerische Würdigung dieser Bildwerke ist nun Aufgabe der folgenden Zeilen, und um vorderst eine allgemeine Grundlage für die Stilcharakteristik derselben zu gewinnen, knüpfen wir an den Vergleich mit denjenigen Werken der plastischen Kunst an, die uns von den unter Friedrich's unmittelbarem Einfluß entstandenen außer ihnen noch einzig erhalten sind, nämlich mit den sogenannten Augustalen.<sup>1)</sup>

Während in diesen im Physiognomischen sowohl als in der Behandlung der Formen durchaus nur das antike Element zur Geltung gelangt, dieselben als reine Nachbildungen eines sehr begabten Künstlers nach ihm vorliegenden antiken Vorbildern erscheinen und an ihnen von einem individuellen Faktor — mag man denselben nun subjektiv als besondere Stileigentümlichkeit des Künstlers, oder objektiv als Nachbildung der besonderen Züge des Kaisers fassen — kaum eine Spur aufzufinden ist<sup>2)</sup>, macht sich in unseren drei Köpfen neben dem antiken Element ein durchaus individuelles und zwar nach beiden eben ange deuteten Richtungen geltend. Die Formen derselben sind — selbstverständlich in den durch die Begabung des Bildners und durch den künstlerisch gedundenen Geist seiner Zeit ihm auferlegten Schranken — sowohl im großen Ganzen als in den einzelnen Details (Haaren, Augen, Mund etc.) mit merkwürdig feinem Gefühl für die Nachbildung der Formenprache der Antike gestaltet, ja geradezu ihr entlehnt (besonders prägnant ist dies bei der Capuaabüste), so daß in dieser Beziehung kein anderes Werk der mittelalterlichen Bildnerei Italiens den hier betrachteten Skulpturen an die Seite gesetzt werden kann. Andererseits gelang aber auch das individuelle Gestaltungsvermögen des Künstlers, die Eigentümlichkeit seiner Formgebung (oder vielmehr Formencombination, um mit Hilfe derselben einen bestimmten Charakter zu gestalten) vorzugsweise in dem Kopfe der Capua imperiale, die ja eine ideale Personifikation ist, zum Ausdruck; während in den Büsten der beiden Richter das Bestreben vorwaltet, die Individualität der barystellenden Personen — immer aber in der der Antike entlehnten Formenprache — zu fixiren, was denn auch in einem höheren Grade als sonstwo in der gleichzeitigen Skulptur erreicht wird. In dieser Beziehung liegt der Vergleich mit der Büste der Sigelgaita Ruffalo, sowie mit den beiden Heliosköpfen am Thürbogen der Domkanzel zu Ravenna sehr nahe. Wir kommen auf denselben sofort wieder zurück, wollen jedoch schon hier betonen, daß in diesen Werken unserem Gefühle nach das individuell Bezeichnende, Eigentümliche nicht so prägnant zum Ausdruck kommt, wie in den beiden männlichen Büsten von Capua.

Um nun nach dieser allgemeinen Charakteristik zur detaillirten Betrachtung und zwar

1) So heißen bekanntlich die in den beiden Münzhütten zu Messina und Brindisi geprägten Goldmünzen Friedrich's II., die auf der einen Seite den einflussigen Reichsbabier, auf der anderen das Bildniß des Kaisers zeigen und sowohl bezüglich der Prägung als in der gelungenen Nachbildung antiker Vorbilder unübertroffen die schönsten Münzen des Mittelalters sind. Wie sehr Friedrich auch in diesem Falle wieder die künstlerische Leistung und wohl gerade weil sie sich an die Antike lehnte, zu würdigen wußte, beweist, daß er seinem Münzmeister zu Brindisi, dem Messinesen Pagano Baldvino wegen seiner Verdienste das Kronmal Boregio bei Lucra schenkte (Follet vom April 1221, gegeben zu Tarent; f. Guillard-Breholles, tom. II, pars I, S. 170). — Abbildungen der Augustalen finden sich bei Agincourt, Skulptur Taf. 24, bei Duc de Luyne, Recherches sur les monuments normands et sarrasins, Taf. 31 und bei Satajaro, Studi sui Monumenti etc. Bd. II, Taf. 3.

2) Wenn man die ziemlich vollständige Serie dieser Münzen im Museum zu Neapel betrachtet, so findet man, daß in den einzelnen Exemplaren nicht einmal ein und dasselbe Profil beibehalten ist und nur in der hohen, nach hinten wenig gewölbten Kopfform ein individuelles Moment festgehalten zu sein scheint. Interessant ist in dieser Beziehung der Vergleich mit den so scharf individualisirenden römischen Imperatorermünzen.

vorerst des Kopfes der *Capua imperiale* (Fig. 3 u. 4) überzugehen, so hat der Künstler desselben offenbar den antiken Junotypus als Vorbild für die Gestaltung seiner Idealfigur genommen. Ein Vergleich mit der im Museum zu Neapel auch räumlich nahe von jener aufgestellten bekannten Büste der *Juno Farnese* zeigt dies deutlich. Die Anordnung, ja bis zu einem gewissen Grade auch die technische Behandlung des Haares ist dieselbe: das Gesicht der *Capua* ist von reichen Haarwellen umrahmt, die hinten am Nacken in einen Knoten zusammengefaßt, jedoch nicht so stark herausgearbeitet sind, wie bei der *Juno* oder gar an der *Siegelgaitabüste* (Fig. 5 u. 6)<sup>1)</sup> (deren Haar, um eine Binde geschlungen, sich förmlich um das Gesicht herum vorbäumt und nach hinten in zwei langhinabfallende Zöpfe ausläuft); oben am Haupt in beiden Fällen die gleiche andeutende Behandlung in flachreliefierten, welligen Linien (während bei der *Siegelgaita* das Haar an jener Stelle mehr natürlich behandelt ist). Statt der Tönie der *Junobüste* ist um den



Fig. 3 u. 4. *Capua imperiale*.

Kopf der *Capua* eine Weinranke geschlungen, deren spärliche Blätter sich glatt an das Haar legen und die über der Stirn ein volleres, krobylos ähnliches Laub oder einen Traubendüffel bildet (die an dieser Stelle beschädigte Oberfläche des Marmors gestattet kein sicheres Urteil über dessen Beschaffenheit). Der Umriss des Gesichtes hat dagegen nicht das feine, nach unten schmal zulaufende Oval der *Junobüste* oder die eirunde Form jener der *Siegelgaita*, sondern ein in fast ganz gleicher Breite von den Schläfen bis zum Niveau des Mundes herablaufendes und sich erst von da an fast im Halbkreise um das Rinn rundendes Oval, wobei aber dieses letztere doch scharf betont ist. Die über den Augen stark gewölbte Stirn, von dem bis an die Schläfen hin aus derselben gestrichenen Haar in ihrer ganzen Breite frei gelassen, tritt stärker vor als bei beiden der zum Ver-

1) Da die im Jahrgang V, S. 97 und 100 dieser Zeitschrift gegebenen Holzsnitte den Charakter des Werkes nicht ganz treu wiedergeben, so ersetzt hier eine neuerliche Reproduktion auf Grundzüge einer photographischen Aufnahme nach dem Glasabgusse und einer an Ort und Stelle genommenen genauen Profilskizze, welche letztere ich, wie auch die unter Fig. 9 u. 10 gezeichneten Abbildungen der Reliefföpfe an der Kanzel zu Ravenna, der Güte meines Freundes, des Architekten K. Wagner aus Leipzig verdanke.

gleich herangezogenen Büsten und gibt unserem Kopfe eine majestätische Ruhe, die durch die strenge Größe der übrigen Züge des Antlitzes noch gesteigert wird. In der Gestaltung dieser oder vielmehr in der Zusammensetzung derselben zu dem einheitlichen Bildwerke zeigt sich nun die individuell gestaltende Fähigkeit des Künstlers. Zwar die Einzelformen sind ganz und gar der Antike nachgebildet: die großen runden Augen mit den scharf prononcirtcn Wldern und den gewölbten Augäpfeln, — die fast ganz gerade, nur mit einer leisen Schwellung der Mitte hinablaufende Nase mit ihrem breiten, vorn etwas platten Rücken (im Gegensatz zu der spitzen, stark gefalteten Nase der Sigelgaita), — der regelmäßige Mund mit den vollen Lippen (im Gegensatz zu dem „pisanischen“ [Schnaase]



Fig. 5 u. 6. Sigelgaita.

schiefgestellten, herben, in geradliniger Lippenbildung das Gesicht gleichsam durchschneidenden, halbgeöffneten Munde Sigelgaita's, dessen Unterlippe fast gleichweit wie die Oberlippe vortritt, während bei unserer Büste die Unterlippe stark zurückspringt! — alles dies entspricht der antiken Formenbildung, obwohl gerade im Schnitt des Mundes und zwar in der größeren Breite desselben und der weniger starken Schwingung der Oberlippe (als Beides in der Regel in der Antike vorkommt) schon ein individuelles Element liegt. Dasselbe kommt auch in der sehr starken Ausbildung der Kinnpartie zur Geltung, in Folge deren der Abstand von Mund zu Kinnspitze ein größerer wird, als dies im Allgemeinen bei der Antike der Fall ist.

Nur erst in der Zusammensetzung dieser der Antike nachgebildeten Einzeltheile gelangt nun das erwähnte individuelle künstlerische Moment so recht zum Ausdruck. Während nämlich die Antike in der Bildung ihrer Idealtypen an der symmetrischen Gestalt-

tung der beiden Gesichtshälften streng festhält und davon nur in einzelnen, dann aber auch durch Gegenstand oder Charakter der Darstellung oder des Dargestellten wohlmotivierten Fällen abweicht<sup>1)</sup>, ist diese Symmetrie bei unserer Büste nicht so streng beobachtet. Bei der technisch vollendeten Behandlung der Details, die es nicht erlaubt, diese Besonderheit etwa dem mangelhaften Können des Künstlers zuzuschreiben, müssen wir nun annehmen, daß dies mit Absicht geschah, umso mehr als die erwähnte Abweichung mit seinem Gefühl nicht über die Grenze des Schönen, sondern nur soweit geht, als es erforderlich schien, um dem Werke den individuellen Charakter aufzuprägen. Und zwar erreichte



Fig. 7. Pietro della Signa.

dies der Bildner, indem er die rechte Hälfte des Gesichtes ein wenig höher rückte, so daß nun — während der Nasenrücken die senkrechte Symmetrieaxe bildet — die rechte Braue, das rechte Auge und der rechte Mundwinkel etwas höher liegen als die entsprechenden

1) Bei den dem sogenannten Doryphoros des Polyklet nachgebildeten Athletenstatuen und Büsten kommt diese Abweichung von der Symmetrie fast durchgängig vor: die Nase steht nicht senkrecht auf der Verbindungslinie beider Augen, bei manchen Nachbildungen ist auch der Mund schief gestellt, z. B. bei der herkulanensischen Bronzefüste des Apollonius im Museum zu Neapel (Bronzen, Saal I, Nr. 5). Auch der ostianische Diakobos des Kaulokles hat diese Unsymmetrie in hohem Grade. Allein dies waren eben keine reinen Idealbildungen mehr. Dagegen kommt dieselbe bei den griechischen Porträtbüsten nur ausnahmsweise vor, z. B. bei einer Homerbüste des Neapeler Museums, während hingegen die berühmte große Homerbüste ebensofort sie nicht hat. Dester bei den römischen Büsten, die ja die Charakteristik überhaupt oft schon im's Realistische treiben. Ganz übertrieben aber, fast an Verzerrung grenzend bei zwei Ptolemäerbüsten aus Herkulanum, der des Philomator und des Philadelphus, im Neapeler Museum (Bronzen, Saal III, Nr. 793 u. 797).



Teile der linken Gesichtshälfte. Die beiden Ohrenwurzeln dagegen befinden sich wieder in gleicher Höhe, und da auch in dem Kontur des Gesichtes diese Abweichung von der Symmetrie nicht zum Ausdruck kommt, so wirkt sie eben auch nicht unschön, sondern nur individuell charakteristisch, ja — wenn es erlaubt ist, einen modernen Begriff auf diesen Wert der mittelalterlichen Kunst anzuwenden — sogar etwas pikant. Am deutlichsten tritt die Wirkung dieser „Unsymmetrie“ in den beiden Profilansichten der Büste hervor. Denn während die von der linken zur rechten Seite (der Büste) gesehene (Figur 4) bis auf das stark entwickelte Kinn von tadelloser antiker Schönheit ist, insbesondere die Lage



Fig. 8. Taddeo da Gessa.

des Auges im Verhältnis zur Nasenwurzel und die schöne Schwingung der Oberlippe zum Rundwinkel hin diesen Eindruck bedingen, — erscheint das Profil von rechts nach links betrachtet gar nicht mehr als dasselbe, nicht mehr als der Antike nachgebildet, sondern als ein Profil von stark individuellem Gepräge. In dieser Ansicht scheidet 1. A. die Horizontale, die man sich durch den höchsten Punkt des Augenlides gelegt denkt, nicht (wie in der Ansicht von links nach rechts) gerade in die Nasenwurzel ein, sondern schon entschieden in die untere Stirnpartie, der Rundwinkel, der etwas hinaufgezogen ist, gibt dem Gesichte den Ausdruck des Wohlwollenden, Zufriedenen, im Gegensatz zur Strenge und Hoheit der Profilansicht von der linken Seite.

Tritt bei der Capua imperiale im Vergleich mit der Sichelgaitabüste das Realistisch-Individuelle schon in Folge des Gegenstandes der Darstellung zurück und zeigt sich bei ihr das individuelle Element nur als Stileigenthümlichkeit des Bildners, — mit andern

Worten: ist die erstere die stilisiertere der beiden Büsten, so findet bei den Köpfen Pietro's della Bigna und Taddeo's da Cesia (Figur 7 u. 8)<sup>1)</sup> im Vergleich mit der Büste von Kapelle das Umgekehrte statt. Diese letztere ist die in ihren Formen allgemeinere, diejenige, bei welcher das Können des Bildners zur durchaus charakteristischen, realistisch genauen Reproduktion der Individualität noch nicht ausreichte, er sich daher hier und da mit allgemeinen Formen half, die er in seiner Schule gelernt und eingeübt hatte (der „pisanische“, schief geschnittene Mund scheint gar nicht individuell, der weite Abstand von Nase zu Oberlippe ebenso wenig, die großen, runden Augen auch nicht, — dagegen die stark gefaltete oder vielmehr dackelige Nase und das scharfe Kinn gewiß, ebenso das ganze Profil mit seinem vom Munde zur Kinnspitze einwärts gegen den Hals laufenden Kontur). Unsere beiden Büsten hingegen sind zwar in dem Ensemble der Formen auch stilisiert, dabei aber zugleich im Detail die dargestellten Persönlichkeiten scharf charakterisierend, also individuell gebildet.

In der harmonischen Vereinigung dieser beiden Momente, die gerade auch in der antiken Porträtskulptur immer, in der mittelalterlichen Bildnerei aber fast gar nie stattfindet, liegt deshalb auch die stilistische Bedeutung und der Vorzug der beiden Büsten von Capua vor den übrigen Werken jener Epoche.

Die Conception derselben im Ganzen ist offenbar von dem Vorbild antiker Phlosophenbüsten beherrscht und bestimmt. Die Behandlung des von einem Lorbeerkranz umwundenen Haupthaares, das Stirn und Schläfen in kleinen gesonderten Flöckchen, das Hinterhaupt in rärteren, reihenweise geordneten Haarbüscheln umgibt, am Oberhaupt jedoch nur in schwach reflektirten Wellen angedeutet ist, — weniger jene des in regelmäßig parallelen Strähnen von Wangen und Kinn niederfließenden Bartes sowie des an beiden Mundwinkeln gerade und lang, von dem Barthaare gesondert, herabhängenden Schnurrbartes, — sodann der über der Brust in einen Knoten geknüpft mantelartige Ueberwurf in seinen symmetrisch nach beiden Schultern verlaufenden engen Faltenzügen, — der bei Pietro etwas nach links geneigt aufwärts gerichtete Blick, bei Taddeo das nach vorne und rechts geneigte Haupt entsprechen den in der antiken Bildnerei für die Darstellung von Dichtern, Philosophen gebräuchlichen Typen. Auch die schildförmige, sogenannte römische Büstenform unserer Bildwerke, mit ausgehöhltem Rücktheile und einem Stabpfeiler im Innern, war die bei den Römern für Porträtbilder bei weitem gebräuchlichere als die hermenartige, vorwiegend für Idealbildungen benutzte.<sup>2)</sup>

1) Bei der namentlichen Unterscheidung der beiden Büsten bin ich, da ein Katalog des Museo Campano zur Zeit noch nicht vorliegt, der Angabe des Kataloges der nationalen Ausstellung zu Neapel im J. 1877 gefolgt, wo die Capuaner Skulpturen in Cappadbüsten vorhanden waren. Die Benennung dürfte übrigens willkürlich angenommen sein, da uns keine sichereren Anhaltspunkte für die Unterscheidung der beiden Büsten gegeben sind.

2) Dasselbe beweist übrigens in unserm Falle unabweislich, daß die beiden Büsten ursprünglich als solche gebildet waren und hebt die Unbestimmtheit, die durch die in den Beschreibungen derselben gebrauchte Bezeichnung bald als „imagines“, bald als „statuae“ bezüglich ihrer Form stellen könnte, völlig auf. Dagegen ergibt sich aus der unregelmäßigen Bruchfläche der unteren Begrenzung der Capuabüste ebenso sicher, daß diese mit Gewalt von dem Körper einer Statue abgetrennt wurde.

## Kunstliteratur.

**Opus Francigenum.** Studien zur Frage nach dem Ursprünge der Gotik, von Dr. Hugo Graf. Mit neun autographischen Tafeln. Stuttgart, R. Wittwer. 1878. gr. 8°.

Den umfassenden Sammelwerken und Handbüchern zur Geschichte der Baukunst, wie sie seit einigen Jahrzehnten in verschiedener Auffassung und Gestalt uns vorliegen, gebührt unstreitig die Anerkennung, uns den allgemeinen Ueberblick über die hauptsächlichsten Bauepochen und Stile verschafft zu haben. Durch Vergleichung der formalen und konstruktiven Eigenschaften der Stile sondern sie die verschiedenen Erscheinungen von einander, und erleichtern uns die Uebersicht über den ganzen Entwicklungsengang. Wie die Entschlüsselung solcher allgemeinen Geschichtswerke nur möglich war auf Grund von Specialwerken über einzelne Gebiete, einzelne Perioden und einzelne Bauten, so gaben sie auch neue Anregungen zu weiteren Detailforschungen, zu gründlicherem und innigerem Eindringen in einzelne Gebiete, zum Zwecke immer größerer Vervollständigung der Entwicklungsgeschichte der Baukunst. — Heute gebietet die architektonische Geschichtsforschung schon über ein ganz ansehnliches Material an Aufnahmen, Beschreibungen, an vergleichenden Studien, Monographien, an untrüglichen Urkunden und Akten — und trotzdem sind noch immer harte Lücken in der Kenntniß der Umfaltungen der Baustile und ihrer Ursachen. Daß man die einzelnen auf einander folgenden, als unter sich verschieden bezeichneten Baustile nicht als getrennte Erscheinungen betrachten darf, daß allmähliche Uebergänge den einen mit dem andern verbinden, darüber herrscht wohl kein Zweifel mehr. Aus den Ruinen, welche über den untergehenden Völkern zusammenstürzen, rettet die auf den Trümmern erhehende Nation die Reste der alten Bauformen und hält sie fest, bis durch die neuen socialen, politischen oder religiösen Verhältnisse neue Formen an deren Stelle gesetzt sind. Aber gerade diese Perioden des Uebergangs bilden die Lücken in unserer Baugeschichte, weil sie zusammensinken mit den Perioden des socialen Niedergangs, des Stillstandes und Rückschrittes in Kultur und Kunst, in denen alle jene Momente fehlen, durch deren zufälliges Zusammentreffen allein in den Zeiten des Aufschwungs die uns erhaltenen Momente möglich geworden sind. An jenen dunkeln Stellen, in jenen Uebergangszeiten, wo sich die letzten Strahlen einer untergehenden Formenwelt mit dem ersten Aufblitzen einer neuen Ideenwelt begegneten, müssen wir alles Entschwebende in flüchtiger, provisorißer Weise, in leicht zu bearbeitendem, aber auch leicht vergänglichem Materiale, in ungenügender Solidität uns hergestellt denken. Die rasch und einfach nur dem momentanen Bedürfniß entsprechenden Bauten sind schnell entweder den Labilden der Elemente erliegen oder von den bereits höher gebildeten Nachkommen durch neue monumentale Werte ersetzt und so sehr wir uns denn auf einmal wieder vor erhaltenen Bauten, zu denen neuen Formen und die erklärenden Vorstufen oder Uebergangsglieder aus jenen früheren Zeiten fehlen. Solche ungeklärte Perioden sind beispielsweise die ganze lange Vorgeschichte der uns aus den ältesten Monumenten bekannten ägyptischen und orientalischen Stile, die schon als vollständig durchgebildete Bauweisen auftreten; ferner der Uebergang von diesen zu den griechischen Stilen, dann die Vorgeschichte der römischen Baustile, resp. ihr Zusammenhang mit Etrurien, Hellas und dem Orient — und endlich der Uebergang von der Antike zum Mittelalter durch die sog. altchristliche und byzantinische Bauweise.

Indessen ist es eine wissenschaftliche Notwendigkeit, das vollständige Bild des ununterbrochenen Zusammenhanges der Baustile, speciell in Bezug auf ihre konstruktive Gestaltung und die dadurch bedingte Grundrissentwicklung zu gewinnen. Wenn sich bei solchen Forschungen auch noch manche verlorene geglaubte Uebergangsform nachträglich in erhaltenen Bauresten finden wird, so muß doch die Forschung im Allgemeinen zu andern Mitteln greifen. Entweder wird sie durch Rückschlüsse aus dem Vorhandenen, aus den darin auftretenden stilistischen, konstruktiven oder technischen Eigentümlichkeiten eine mehr oder weniger überzeugende Ansicht über die früheren Erscheinungen kombinieren können, oder das Studium muß sich auf erneuertes, eingehenderes Durchsuchen und Interpretieren von Urkunden — im weitesten Sinne des Wortes, — werfen, oder endlich können beide Methoden vereinigt werden, wobei die gewonnenen Resultate sich zu unterstützen und zu beschäftigen haben. Mit Freude muß daher jede Erscheinung auf diesem Gebiete begrüßt werden, welche irgend einen Beitrag zur Aufklärung über eine jener dunkeln, unerforschten Perioden liefert und um so mehr, wenn sie mit solchem aus Urkunden und aus den Untersuchungen an noch vorhandenen Bauten geschildert, in so scharfsinniger und überzeugender Weise analysiertem Beweismaterial ausgestattet erscheint, wie dies bei der vorliegenden „Studie“ der Fall ist, die sich die Aufgabe setzt, in die Baugeschichte der mittelalterlichen Stile einige Lichtstrahlen zu werfen.

Unter dem obigen, für den Uneingeweihten etwas mysteriösen Titel hat der und bisher unbekannt gebliebene Verfasser in streng wissenschaftlicher, sorgfältiger Untersuchung, die ebenso sehr von gewissenhaftem Studium wie von klarem logischen Denken zeugt, zwei in sich allerdings nicht unmittelbar zusammenhängende, den Ursprung der Gostil betreffende Fragen eine Beantwortung zugeführt, die in ihrer überraschenden, fast allein schon für ihre Wichtigkeit bürgenden Einfachheit nicht versehen wird, Aufsehen zu erregen, um so eher, als die entwickelten Argumente von so überzeugender Kraft sind, daß kaum Zweifel an den gewonnenen Ergebnissen aufkommen können.

Bevor wir den Gedankengang des Verfassers kurz skizzieren, können wir uns nicht enthalten, über die äußere Form seiner Darstellung einige Bemerkungen zu äußern.

Zunächst müssen wir der durchaus auf dem technischen Standpunkte stehenden Auffassung des Autors unsere vollste Anerkennung zollen; sie hat ihn vor allen abstrakten, rein ästhetischen oder gar mystischen Reflexionen bewahrt, die, wie er auch in der Einleitung hervorheben, gerade über die Entstehung dieser Stile aus Mangel anderer exakter Erklärungen mit Vorliebe angewendet werden, und die wohl im Stande sind, das Wesentliche, das Vorhandene zu charakterisieren, aber über das Werden keinen Aufschluß geben. Besonders der erste Theil, ein Beitrag zur Geschichte des Strebebogens, der allerdings eine rein konstruktive Frage behandelt, ist mit vollkommenem technischen Verständnis gelöst und auch der Kernpunkt des zweiten Theils, der Moment des Ueberganges von der centralen Kreuzform zur kreuzförmigen Basilika, ist auf den Boden des praktischen Bedürfnisses gestellt. Nach unserer längst gehegten Auffassung lassen sich die wesentlichen Erscheinungen bei den Stilbildungen und Stilveränderungen in erster Linie nur von diesem Standpunkte aus erklären.

Die Schrift wird durch die erwähnte Art der Erörterung der konstruktiv wichtigsten Punkte auch einen Leserkreis außerhalb der kunstgelehrten Welt finden; auch für den praktischen Architekten, dessen Interesse über die Fragen der Gegenwart hinausgeht, kann sie zur willkommenen Bereicherung seiner Kenntnisse beitragen. Zwar scheint der Verfasser nicht auf dieses Publikum geredet zu haben, senft hätte er wohl nicht so manche urkundliche Notiz, klei in der lateinischen Ursprache wiedergegeben und selbst die für seine Schlussfolgerungen entscheidenden Angaben über den Umbau der Pariser Basilika des h. Vincentius, S. 57, ebenso die wichtige Beschreibung der Klosterkirche von Gemeticum (Jumidges), S. 100, nicht einmal anzugeworfen in deutscher Sprache wiederholt. Ich glaube, daß die Uebersetzung wohl schon von allen Kunstgelehrten, vor Allem von jenen, welche das Gebiet der Architektur betreten, getheilt wird, daß nur gemeinsames Hand-in-Hand-Gehen des Gelehrten mit dem Praktiker erfrischende Resultate zu Tage fördert und daß es für den Ersteren gerade so nachtheilig ist, den Letzteren von seinen Untersuchungen auszuschließen, wie umgekehrt.

Endlich muß noch gesagt werden, daß, in so vollendeter und schauungsvoller Form der Verfasser auch die Sprache zu beherrschen und seinen meist ebenso neuen wie richtigen Ideen den prägnantesten Ausdruck zu verleihen versteht, — daß es uns doch dünkt, als ob eine etwas einfachere, klarere und übersichtlichere Art der Beweisführung möglich gewesen wäre. Das Material ist so reichlich und aus so großem Umkreise zusammengehalt und — ab in enger Beziehung zu unsern Fragen oder nicht — durchaus in so gleichmäßigem Relief behandelt, daß es ganz außergeröhnlichen Ernstes und der ausdauerndsten Beharrlichkeit bedarf, um durch das Dichtete eng verwobener und verschlungener, näher und fernher liegender Argumente in das Heiligthum der neuen Offenbarung zu gelangen. Wände den eigentlichen Text unterbrechende, vom Endziel ablenkende Auslassungen, welche das enorme Quellenstudium des Verfassers dokumentiren, drängen sich, weiter als nothwendig und gut ist, vor und wären etwas im Anhang oder als Randbemerkung unter dem Strich besser untergebracht; so z. B. die fünf Seiten lange Herbeziehung der als mangelhaft zu bezeichnenden Erörterungen der deutschen Kunst- und Konstruktionslehrbücher über den Ursprung des Strebebogens oder die — wenn auch nur auszugeweihte — Wiedergabe der Polemik über die Begriffe von Basilika und monasterium; auch die fränkisch-burgundische Ordens- und Klostergeschichte ist bei aller Stizzenhaftigkeit in einer Breite vorgetragen, die keineswegs zum Verständniß des zu erörternden Zusammenhangs zwischen den fränkischen und deutschen Klöstern beiträgt. Abgesehen von diesen äußerlich störenden Schwierigkeiten, welche das Studium der Schrift erschweren, ist dieselbe unbedingt als Ausfluß einer ungewöhnlichen Hingebung an das ernste Studium der Baugeschichte zu bezeichnen. Dem Verfasser, der die Mühe nicht gescheut hat, einige der zahlreichen kleinen Fragen, welche ebenso viele einzelne Glieder in der Kette der Baugeschichte bilden, und die erst im Hinblick auf den ganzen Zusammenhang in ihrer vollen Wichtigkeit gewürdigt werden können, mit solcher Sorgfalt und so eingehendem Studium zu verfolgen, — ihm bleibt das Vertrauen, einen wirklich sehr werthvollen „Baustein“ zu dem großen, noch der Zukunft vorbehaltenen Werke geliefert zu haben, das die Entwicklung der Architektur in ununterbrochener Folge von ihren ersten Anfängen bis zur heiligen Stunde schildern soll.

Der erste Theil — wir begreifen nicht, warum dieser, der historischen Folge der darin vorfindenden Ereignisse entsprechend, nicht der andern Abtheilung folgt — ist der Vorgeschichte des Strebebogens gewidmet.

In einem gleichzeitigen Berichte über den in frühgotischem Stil ausgeführten Neubau zu Wimpfen wird das neue System ausdrücklich als opus francigenum bezeichnet, wamit nicht blos die neue Gesamtanlage der Kirche, sondern auch die Anwendung von Strebebogen angedeutet ist. Der französische Ursprung des Strebebogens ist zwar durch sein bereits ausgebildetes Auftreten an frühesten Beispielen in Paris unzweifelhaft nachgewiesen, aber über die Entstehung desselben fehlt noch die genügende Auskunft. Der Verfasser knüpft nun an die bereits von Viollet-le-Duc an den französischen Kirchen festgestellte Entwicklung des Strebebogens aus der die Seitenschiffe bedeckenden Halbtonne an, führt von diesem Ausgangspunkt aber die Analyse noch weiter zurück, als jener berühmte Architekturgeschichtsforscher es gethan. An derselben Kirche N.-D. du Port zu Clermont, aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, an welcher die ersten Halbtonnen zur Anwendung kamen, ist auch die erste abendländische (?) Stierungskuppel errichtet. Die schwierigere Aufgabe des Architekten und zwar diejenige, welche zunächst ihm entgegentrat, war die Sicherung des Seitenschiffes dieser Klostergebäudeartig konstruirten Kuppel, vornehmlich gegen die Richtung des Querschiffes. Hier war es nun nach der Ansicht des Verfassers, daß — vorhandenen Beispielen entsprechend — zunächst die Halbtonnen angewendet wurden und erst als Folge dieser glücklichen gewählten Konstruktion fand die Ausdehnung derselben auch auf das Langhaus, resp. die Seitenschiffe statt, — worauf auch einige Details schließen lassen, welche zwingend eine frühere geringer projektirte Höhe des Mittelschiffes anweisen. Der Verfasser weist nach, daß die Gewölbetechnik im südlichen Frankreich überhaupt nie aufgehört hat, das in einigen, nur um Weniges ältern provenzalischen Kunstdbauten schon ähnliche konstruktive Probleme gelöst wurden, indem eine mittlere Kuppel auf seitlichen niedrigeren Halbklappen ruht, und daß hier die Vorstufen zu jener ersten

Vieringestülpel zu suchen seien. — Es will uns zwar scheinen, daß noch ein gewaltiger Schritt zu machen war von der Anwendung der in sich selbst viel stabileren Halbstülpeln als Wiedelager bis zur Anwendung halber Tonnen, und darum erscheint uns das erst in letzter Linie citirte Beispiel früherer Kuppelkonstruktion an der ganz centralen Taufkapelle zu Riez, wo im Umgange ein Tonnengewölbe angebracht ist, dessen innere Wiedelager bedeutend höher liegen als die äußern, unserm Falle viel näher gerückt als die andern, nur im Grundriß mit demselben mehr übereinstimmenden Beispiele. In dieser Weise verknüpft der Verfasser den antiken Kuppelbau mit dem gotthischen Strebebogensystem, den Anfang der Wölbtechnik mit ihren äußersten Konsequenzen — eine Verknüpfung, die bisher unserm Wissens noch nicht so vollkommen, Glied an Glied, hergestellt war.

Der zweite Theil führt uns in eine viel frühere Zeit zurück, zur Entstehung der kreuzförmigen Basilika, für welche bisher der Grundriß der Klosterkirche zu St. Gallen als frühestes Beispiel galt. Das Querschiff dieser Anlagen wurde in der Regel als Weiterbildung des in den Constantinischen Basiliken vorkommenden Querraumes vor der Apis erklärt, obwohl die markanten Unterschiede zwischen beiden nicht übersehen blieben. Der Verfasser beleuchtet dieselben noch eingehender, und weist darauf hin, wie im Gegensatz zu jenen römischen Basiliken das mittelalterliche Querschiff in seinen Dimensionen in strengster Abhängigkeit vom Mittelschiff steht, die sich nicht bloß aus der Anwendung des Gewölbes herleiten läßt. Indem nun der Verfasser zu der Untersuchung von Zeit, Ort und Umständen, unter welchen die Umwandlung eines der beiden aus der Antike herübergenommenen Motive in das neue der kreuzförmigen Basilika vor sich ging, von dem erwähnten Grundriß (St. Gallen) ausgeht, führen ihn die daran sich knüpfenden Traditionen und die allgemeinen socialen Verhältnisse mit ungewohnter Bestimmtheit auf fränkischen Boden. Von dort leiten allerdings die Beziehungen der benedictinischen Klöster direct auf den Monte Cassino zurück, von wo aber nachweislich nur Basiliken nach dem alten römischen Typus ausgegangen sind, aus dem eine directe Umgestaltung in unserem Sinne nirgends auffindbar ist. Die Frage, ob die andere aus dem Atrium überlichere Bauform, der Centralbau, in jenen frühen Zeiten in das Merovingereich gedrungen, wird dann mit Rücksicht auf die Beziehungen zwischen den Höfen von Byzanz, Ravenna und Paris detaillirt erörtert und hierbei konstatiert, daß die erste Nachahmung der in Kreuzform gebauten Apostelkirche in Constantinopel in einer zu Mailand gebauten, dem h. Nazarius geweihten (von Hübsch abgebildeten) Kirche zu suchen sei, und daß erst später die Grabkirche der Galla Placidia in Ravenna entstanden ist. Als Folge der orientalischen Reisen der gallischen Bischöfe und des ausgebreiteten Reliquienhandels wird dann die Kirche, welche zu Clermont-Ferrand zum ersten Mal in Kreuzform gebaut wurde, erwähnt. In dessen gelangte diese bei Weitem nicht zu der Bedeutung, wie eine nur wenig spätere, in innigerer Beziehung zu den Mailändischen und Ravennatischen Bauten stehende Kirche. Dieß war die von Childerich im J. 558 vollendete Basilika zum heil. Kreuz und S. Vincentius bei Paris (später S. Germain des Prés) welche sowohl als Begräbniskirche, als auch weil sie dem Nazarius geweiht, in Kreuzform erbaut war. Als zweite hervorragende kreuzförmige Anlage nennt der Verfasser die von Chlotar gegründete Kirche S. Medardus zu Soissons.

Die erste dieser beiden bedeutenden und nachweislich in Kreuzform erbauten Kirchen erscheint einige Jahre später als Abteikirche des nachträglich hinzugebauten angesehenen Klosters S. Germain des Prés, wodurch hier in ungewöhnlicher, den praktischen Bedürfnissen nicht entsprechender Weise eine Kreuzkirche zur Klosterkirche wird. Diese Umwandlung ihres Zweckes, ihre fortgesetzte Benutzung als Begräbniskirche des merovingischen Hofes und ihr hohes Ansehen überhaupt führten zur notwendigen Erweiterung durch Chilperich, und in dieser liegt nun nach der Ansicht des Verfassers — welche zu theilen wir keinen Anstand nehmen — der Uebergang von der reinen Kreuzform zur kreuzförmigen Basilika, indem dem westlichen, ohnehin längeren Arm zwei Seitenschiffe beigelegt wurden, die vom Mittelschiffe durch Säulenreihen getrennt waren. Dieß vollzog sich im Jahre 577. — Wir haben daher die kreuzförmige Basilika als die Vereinigung zweier Elemente zu betrachten, deren eines, nämlich die Kreuzform, seinen Ausgang von der fränkischen königlichen

Krustkirche nahm, während das andere durch das herkömmliche, besonders aber dem von Monte Cassino ausgegangenen benediktinischen Klosterwesen eigentümliche Basilikenschema gebildet wird". (S. 101.) Seine weitere Verbreitung verdankt dieses System dann dem außerordentlichen Ansehen, das dem Bau Hildeberts „nach seiner Bestimmung, seinem königlichen Charakter und nach seiner glänzenden Erscheinung zu Teil wurde". Er besaß die Eigenschaften, „um auf die früheste Entwicklung der fränkischen Baukunst einen maßgebenden Einfluß auszuüben und den ihm eigenen Formelementen eine weite Verbreitung zu gewähren". Der Verfasser beansprucht die Erkenntnis dieser noch durch weitere Belege bestätigt, gewiß sehr wichtigen Thatsachen für sich. — Die Einwirkung dieses Baues auf die späteren fränkischen Abteikirchen wird nun noch eingehender, aber — offen gehalten — auf etwas mühsamem Wege verfolgt, bis wir über Luxovium, Fontanellum und Gemeticum zu dem großartigen karolingischen Werke, der Salvatorkirche von Centula, dann zu der gleichnamigen zu Jusla und von hier wieder zum Ausgangspunkt der Untersuchung, nach St. Gallen gelangen — zu jenen großen deutschen Kirchenbauten aus dem Anfange des 9. Jahrhunderts, welche gewöhnlich für die ältesten kreuzförmigen Basiliken gelten.

Nach dieser historisch begründeten Ableitung lassen sich schließlich auch die Fragen nach dem Ursprung der westlichen Choranlagen, sowie der geradlinigen Chorbauabschlüsse in ungenügender Weise erklären, indem wir darin speciell einen Hinweis auf den Ausgangspunkt der ganzen Entwicklung, auf den Hildebert'schen Bau sehen.

Die Bezeichnung opus francigenum umfaßt daher nach den gebiegenen Ausführungen des Verfassers die auf fränkischem Boden entstandenen neuen Stilelemente: einerseits die kreuzförmig basilikale Anlage, andererseits das gewölbte Gewölbe- und Strebensystem, sodas in jenem Terminus die ganze ununterbrochene baugeschichtliche Entwicklung von den ersten Anfängen in der merovingischen Zeit bis zur letzten, die Gothik „vollendenden That" enthalten ist. Die in der Kunstgeschichte übliche Abtrennung eines besondern „romanischen" Stils hat in diesem Sinne allerdings keine Berechtigung mehr. Er ist nur eine Zwischenstufe, die weder einen genau festzustellenden Anfang, noch weniger einen bestimmten abgegrenzten Abschluß hat und die durchaus in jener umfassenden Bezeichnung enthalten ist. Nur den Eintritt des Gewölbes an Stelle der hohen Decke will der Verfasser als Motiv einer Untertheilung anerkennen, obgleich dieses neue Prinzip im großen Ganzen auf die Grundrißbildung keinen Einfluß mehr hatte, im Gegenteil sich demselben vollkommen anpaßte, im Gegensatz zu dem byzantinischen Kuppelbau, wo das Gewölbe den Grundriß bedingt.

Dieser letztgezogenen Konsequenz aus den Untersuchungen des Verfassers, wenn sie, wie aus den gewählten Ausdrücken hervorgeht, darauf hinzielt, unsere bisherige Eintheilung in der Baugeschichte durch eine neue Gruppierung zu ersetzen, können wir indessen nicht bestimmen und glauben solchen Intentionen folgende Aufschauung entgegenstellen zu dürfen.

Wenn wir auch die synthetische Auffassung der baugeschichtlichen Entwicklung, wie schon Eingang erwähnt, vollkommen theilen, so scheint sie uns doch nur dazu geeignet, um die einzelnen Stile, welche uns nur durch die Trennung in verschiedenen Gruppen im Detail bekannt geworden sind, wieder zu einem großen einheitlichen Ganzen zu verbinden, — keineswegs aber um dieselben, wenn sie zu bestimmter Zeit nach bestimmter Richtung sich in ihren Eigenthümlichkeiten zu prägnant ausgebildeten Charakteren zugespißt haben, wieder im Allgemeinen auszuheben und verschwinden zu lassen. Wohl ist die romanische Epoche nur ein Uebergangsglied, eine Zwischenstufe in der Erscheinungen Hucht — aber sie unterscheidet sich in ihrem strukturellen wie formalen Auftreten doch scharf von den vorausgehenden wie nachfolgenden Bauformen, und wenn sie auch mit diesen das Grundrißschema der Kirchenanlage gemeinsam hat, so scheint uns dieß noch kein genügender Grund, um „die Abgrenzung eines romanischen Stiles als unstatthaft und die wesentlichsten Gesichtspunkte verrückend und verlegend" (S. 116) zu verhorresciren. Wenn eine innere und äußere Entwicklung zu bestimmten Zielen führt, so kann wohl dem ganzen Verlauf nach ihrem Ausgangs- und Endpunkt eine Bezeichnung gegeben werden, die wir in unserem Falle unter opus francigenum als vollkommen korrekt anerkennen, — aber so sicher innerhalb dem Begriff „Rensch" die Perioden der Kindheit, des

Jünglinge und des Mannes für sich betrachtet und begrenzt werden können, so gewiß dürfen wir die Baukunst der merovingischen, romanischen, gotischen Epoche als für sich bestehende Baustile — natürlich immer unter der Voraussetzung allmählicher Uebergänge unter sich — trennen, um so mehr, als sie nur den vollkommen adäquaten Ausdruck gleichzeitiger socialer und kulturgeschichtlicher Strömungen bilden: womit übrigens die Termina selbst: „romanisch“, „gotisch“ nicht gerechtfertigt werden wollen. — Vom Standpunkt der Evolution, die überdies der analytischen Forschung gegenüber immer etwas Hypothetisches an sich trägt, hören überhaupt alle Grenzen auf und in weiterer Konsequenz des vom Verfasser projectirten Vorgehens würde das opus francigenonum sofort in einem noch größeren, noch umfassenderen System aufgehen, — denn gerade durch seine Ausführungen ist ja der konstruktive Zusammenhang des Strebebogens mit dem römischen Centralbau hergestellt — also sein Ursprung noch weiter zurückverlegt, und zum Abschluß fragen wir: wo ist die letzte „vollendende That“? Wo ist überhaupt in der ganzen organischen Entwicklung ein Ende, in welchem nicht wieder ein Anfang liegt?

Mit dieser, wie erwähnt, nur den äußersten Schlussfolgerungen geltenden Kritik wollen wir das Verdienst des Verfassers in keiner Weise schmälern. Den durch seine Untersuchungen gewonnenen Ergebnissen kann — mit gleichem Material ausgestattet — vor der Hand niemand entgegenreten; dem subjektiven Urtheil stellen sie sich als nicht zu bezweifelnde Thatsachen gegenüber. Erst weitere Specialforschungen auf diesen Gebieten können dieselben bestätigen oder modificiren.

Der Zweck der vorstehenden Zeilen ist erreicht, wenn durch dieselben das Interesse an diesen „Studien über den Ursprung der Gothik“ in weitere Kreise dringen sollte, wenn sie zu Forschungen und Randgebungen von anderer Seite — vor allem aber, wenn sie den Verfasser zu einer neuen ähnlichen Enunciation, zu einer weiteren Aufklärung über unbekannte Gebiete veranlassen könnten.

H. Haer.

## Notiz.

\* Männliches Bildniß von Tintoretto. Mit diesem wirkungsvollen Porträt von der Hand des großen Venetianers beschließen wir die Reihe von Bildern aus der Wiener akademischen Galerie. Das Bild gehört zu der mehrfach erwähnten Schenkung des Kaisers Ferdinand und stellt einen der Prefuratoren von S. Marco in seiner rothsammetenen, mit weißem Pelz gefütterten Amtstracht dar; das gebräunte Antlitz wird von einem schwarzen Bart umrahmt, der gegen die Schläfen weißlich wird; die hohe Stirn ist von spärlichem Haarschub umgeben. Ueber die Person des Dargestellten kann vielleicht das links am Sockel einer Türe angebrachte Wappen Aufschluß geben, über dem die Buchstaben I. C. stehen. — Auf Leinwand. — H. 117, Br. 90 Centim.







1800. 1800.

1800. 1800.

LEN FÜRSTENBERG VON S. MARK

Landeshauptmann der k. k. cession. u. cister. zu Wien



## Alma Tadema.

Ein Lebensbild von Hermann Billung.

Mit Illustrationen.



est-Friesland ist durch den wissenschaftlichen Sinn und die ausgesprochene künstlerische Begabung seiner Bewohner, sowie durch das in seinen socialen Verhältnissen pulsirende rege frische Leben der Krondiamant des Königreichs der Niederlande. „Die Friesen sollen frei sein, so lange die Winde aus den Wolken wehen und die Welt sichten wird“, heißt es im Diegabuche, ihrem alten Landrechte, und dieses Streben nach Unabhängigkeit bildet noch heute einen Grundzug des Volkscharakters. Adel und Bürgerstand vergessen niemals, daß die in Leeuwarden residirenden Statthalter dem Hause Nassau-Diez entstammen und die Vorfahren der jetzigen oranischen Königsfamilie sind. Beide fühlen sich dem Südholländer, von dem Sprache, Sitte und Anschauung sie trennen, an älterer Kultur überlegen, und der dem „plumpen Friesen“ geküßentlich entgegengebrachte Hochmuth, sowie die im Haag vorherrschende französische Richtung, weisen ihn noch mehr auf sich selbst zurück. Seit Franeker, einer der bedeutendsten Herde nordischer Gelehrsamkeit, dem Wachtspruche Napoleon's 1811 zum Opfer fiel, gelten seine Sympathien auf wissenschaftlichem Gebiete Deutschland, England und der

Schweiz. Nur für die Kunst geht der Zug der friesischen „Kunstberufenen“ seit Jahrhunderten nach Antwerpen, wo Schelle und Vote von Bolswert, Rummithuisen und Petrus Heddes, die Meister mit dem Grabstichel, zu Lebzeiten von Rubens, van Dyk und Jordans Lorbeern ernteten. Die Gegenwart ist den alten Traditionen treu geblieben: Alma Tadema, der genialste Schüler von Hendrik Leyb, einer der bedeutendsten ethnographischen Genremaler unserer Tage, ist zwar seit 1870 naturalisierter Engländer, aber seine Wiege stand im Herzen Frieslands und das Geschlecht seiner Ahnen reicht weit in dessen sagenhafte Vergangenheit zurück.

Nicht weit von Franeker liegt das Dertchen Dronrijp an der Bahnlinie zwischen der ehemaligen Alma mater, wo Vitringa, Heinecius, Schultens, Hemsterhuis und Valkenaar lehrten, und Leeuwarden, der alten Residenz der Statthalter und jetzigen Hauptstadt. Die ganze Gegend ist dem Meere abgerungen; der fette Marschboden ist einstufiger Seegrund; von Segelschiffen besahrene breite Kanäle durchschneiden die Wiesen nach allen Himmelsrichtungen; Mühlen klappern Tag und Nacht, um das Wasser in die von Menschenhand gezogenen Grenzen zu bannen; weißbrüstige Möven fliegen darüber hin, und die frische Salzbrise weht weit in das Flachland bis nach Leeuwarden, das mit Franeker und dem durch den Märtyrertod des Bonifacius geheiligten Dollum ein Dreieck bildet. Frieslands Weiden suchen, wie sein Viehstand, ihres Gleichen in Europa, die leider jetzt mehr und mehr verschwindende Nationaltracht zeichnet sich durch Kostbarkeit aus, und das einfache Dhireisen der Frauen hat sich, ein Symbol des wachsenden Wohlstandes, zu den breiten, den ganzen Kopf umspannenden goldenen Scheiden entwickelt. Ein goldener Reif umspannt, nach einem alten Spruche, auch das Gebiet der Friesen, denn jeder der nach Hunderttausenden zählenden Pfähle an den trefflich gehaltenen Deichen kostet über zwei Ducaten, bis er, fest eingerammt, Wind und Wetter erfolgreich Trotz zu bieten vermag. Im Kampfe mit den Elementen sind Geist und Körper des Friesen erhartet, er ist wortkarg, aber treu und bieher; „Frisia non cantat“; er vergißt niemals eine widerfahrene Beleidigung, aber auch keine ihm erwiesene Wohlthat, keine Freundlichkeit.

In dieser Atmosphäre und Umgebung ward Lourens Tadema am 8. Januar 1836 zu Dronrijp als Sohn eines angesehenen Notars geboren. Die Familie gehörte zu einem jener althistorischen Geschlechter, welche in den Chroniken wie im Sagenkreise ihrer Heimat vertreten sind. Die wohlklingende, durch ihn und mit ihm berühmt gewordene erste Hälfte seines Namens ward dem Knaben nach landesüblicher, dem angelsächsischen Brauche verwandter Sitte, als der seines Taufpaten zugelegt.

Früh schon zeigte sich das leimende Talent des reichbegabten Kindes, dessen liebtes Spielzeug Bleistift und Papier waren, aber der 1840 erfolgte Tod des Vaters drohte Schatten über seine ganze Zukunft zu werfen. Die Mutter, eine einfache Frau, sah, ebenso wie die Vormünder, in dem kaum vierjährigen Lourens nach alten Familientraditionen den natürlichen Kunstschnolger des Verstorbenen und er ward, aller Sitten ungeachtet, so bald das Alter es gestattete, dem trefflich geleiteten Gymnasium von Leeuwarden zur Auszubildung anvertraut. Bis zum 15. Jahre sah der zukünftige Maler, Groll und Weh im Herzen, in der durch Wohlstand und Frauenschönheit berühmten friesischen Hauptstadt auf der Schulbank. Unablässig wuchs sein Sehnen nach der Kunst, er sah stets klarer ein, daß er nur mit Pinsel und Palette glücklich werden und etwas leisten könne, und dieser rastlose innere Kampf bleichte seine Wangen und verzehrte

seine blühende Jugendkraft. Vergeblich hat er bei seinen Besuchen in Dronrijp sehnlich, umhasteln zu dürfen; die Verwandten wollten sein Bestes, aber er sollte jubirend! Mit dem Muthe der Verzweiflung wendete er sich den klassischen Studien zu und forschte voll leidenschaftlichen Eifers nach Allem, was ihm über die Kulturgeschichte der Griechen, Römer und Aegypter und über das Staats- und Gesellschaftsleben des klassischen Alterthums Aufschluß erteilen konnte. Dann leuchtete sein Auge auf, erglühten seine Wangen, umspielten Hoffnung und Frohsinn seinen Mund, bis der Gedanke an die in Dronrijp seiner harrende Antofunde ihn wieder in die ihm eigen geworbene düstere Stimmung zurückschleuderte. Das Alterthumsmuseum, wo die wieder an das Tageslicht geförderten Schätze der Texren aufgestellt sind, bildete seinen liebsten Zufluchtsort in dieser trüben Zeit. Ein Portrait seiner Schwester ist das einzige Gemälde aus dieser Sturm- und Drangperiode eines mit der Misgunst der Verhältnisse ringenden Genies. Nicht der Geist, wohl aber der Körper drohte in diesem fruchtlosen Kampfe zu unterliegen.

Als er fünfzehnjährig, eine stumme Klage, in den Ferien heimkehrte, erkannte der Familienrath, die tiefbekümmerte Mutter an der Spitze, daß Lourens weit eher in Begriffe siehe, Nachfolger des Vaters im Orabe als im Amte zu werden, und man ließ ihm, angefihts dieser sprechenden Thatsache, freie Wahl, die voraussichtlich kurze Spanne Zeit nach Gütbüngen zu verwenden.

„Ich werde Maler!“ war die jubelnde Antwort des bleichen Jünglings; er erwachte aus der Apathie des Leidens, neues Leben sollte durch seine Adern, und ohne Verzug rüstete er sich zum Fluge gen Süden, nach Amsterdam. Eine neue Enttäufung harrete dort seiner, das Vaterland sollte ihm nur Disteln und Dornen bieten und dafür bereit auch keine Lorbeern nicht theilen.

Dem ersten Lehrer des kunstbegeisterten und begabten Friesen, — der Name des Urtheilslosen ist verfehmt und verschollen, — fehlte alles Verständniß für das Talent des Jünglings, er sah in Alma Tadema nur den ungeledten Nordländer und lehnte seine Ausbildung ab. Im Haag herrschte die ihm damals unsympathische französische Richtung in Sitte und Anschauung, überdies kostete ihn dort kein Atelier eines hervorragenden Meisters, und Holland hatte ihn tief gekränkt.

Nach entschlossen wendete sich der frühreife, für diese Entscheidung auf sich selbst angewiesene Kunstjünger Belgien zu und hielt, kaum sechzehnjährig, seinen Einzug in die „Mutterstadt“ des Fürsten unter den flämischen Malern. Veeurwarden und die klassischen Studien, Amsterdam und die holländische Malerschule lagen hinter ihm, aber die Zeit des Trudes war für ihn nicht verloren gewesen; was er für ein Märtyrertum gehalten hatte, sollte ihm zum Segen gereichen. Auf dem Gymnasium hatte er den Grund zu der ernsten Bildung gelegt, welche ihn über die Mehrzahl seiner Genossen mit Pinsel und Palette stellt; die Vorwürfe zu seinen späteren Schöpfungen brachte er aus Friesland mit, in Amsterdam und im Haag hatte er sein Auge fleißig an den Schöpfungen der Meister aus der Blüthezeit holländischer Kunst geübt, aber die technische Ausbildung sollte er der Antwerpener Akademie danken.

Mit der Heimat hatte Alma Tadema abgeschlossen, sein erster selbständiger Schritt war auch der erste Beleg zu dem später nicht durch Worte, doch durch Thaten ausgesprochenen Motto des Friesen: „Ubi bono ibi patria“. Dichter und Künstler zerfallen in zwei Klassen: den Einen bricht das Weh der Verbannung das Herz, die Andern

geden aus freier Wahl der Stätte, wo es ihnen wohl geht, den trauten Namen „Vaterland“. Der Maler Louis David und der Bildhauer David d'Angers gehören zu der ersten warmherzigen Gruppe, Heinrich Heine und Alma Taberna huldigen den mehr egoistischen als romantischen Grundfäßen der zweiten.

In Antwerpen herrschten damals verschiedene einander fast feindlich gesinnte Strömungen. Gustav Wappers, seit 1810 Direktor der Akademie, erstrebte die Rückkehr zu den Traditionen der belgisch-ulanischen Schule eines Rubens, deren Ruhm die Welt erfüllt hatte. Seine Episode aus den Septembertagen, das Gegenstück zu de Keyser's „Schlacht bei Worringen“, Gallait's „Abdankung Karl's V.“ und Leys' „Niedermetzelung des Magistrates von Löwen 1373“ sind eben so viel glänzende Proben dieses erfolgsgekrönten Strebens. Die französische Kunstkritik nennt Wappers den „Paul Delaroche Belgiens“; bei ihm that Alma Taberna den ersten Blick in das Jauherreich jenes leuchtenden Kolorits, dessen Beherrschung ihm später so wohl gelang. Die zweite Strömung strebte dem französischen Klassicismus nach, ihre Anhänger suchten in die Fußstapfen Louis David's, des Meisters der „Sabinerinnen“, der als Verbannter in Belgien eine Schule gegründet hatte, zu treten. Für David's Bedeutung als Lehrer sprechen seine hervorragenden Schüler Gros, Girodet, Gérard, Isabey, Ingres und Leopold Robert, und seine konventionelle Historienmalerei fand in Antwerpen noch lange Nachahmer, bei denen die Korrektheit seiner Zeichnung in Steifheit ausartete; dieser Richtung hielt sich Alma Taberna fern.

Nachdem Gustav Wappers schon 1853 sein Amt als Direktor der Malerakademie niedergelegt und sein Atelier in der alten Fleischhalle geschlossen hatte, gestellte sich der junge Friese zu den Schülern von Leys, dessen Liebling er bald wurde. Die drei auf der Pariser Ausstellung von 1855 preisgekrönten Gemälde des Meisters: „der Spaziergang vor der Stadt“, der „Neujahrestag in Flandern“, und „das dreißigtägige Gebet der Bertall de Haze“, worin sich die Rückkehr zu van Eyck's, Memling's, Holbein's und Dürer's Manier ausdrückt, entstanden unter Alma Taberna's Augen; er wohnte der Nationalhuldigung bei, welche dem lorbceergekrönten Belgier bei seiner Rückkehr von Paris bereitet wurde und saß lauschend zu Leys' Füßen, als dieser, mehr als zuvor für Holbein und Dürer begeistert, von einer Studienreise nach Deutschland heimkam.

Das Alles blieb nicht ohne Einfluß auf Alma Taberna's keimendes Talent, aber seine geistige Entwicklung überfügelte Anfangs seine technische Fertigkeit, die nicht gleichen Schritt hielt. Erst das Jahr 1861 sollte ihm den ersten entscheidenden Erfolg bringen. Damals zählte der unbekanntes Kunstjünger fünfundschwanzig Jahre, heute steht der dreiundvierzigjährige Meister auf der Höhe seines Ruhmes; spät begann er, dann aber ging es mit Kleinschritten vorwärts; nicht umsonst hatte der ausbauernde Friese gerungen und gestrebt, die Vorurtheile seiner Verwandten bekämpft und die rebellischen Gedanken seines von tausend Plänen übersprudelnden Kopfes im Schach gehalten. Wappers, der begeisterte Anhänger von Rubens, der Archäer Leys und Gallait, der Freund und Genosse Ary Scheffer's, die flämänder, die altdeutsche und die neufranzösische Schule hatten auf ihn eingewirkt, und seine Vorliebe für die Antike gab seinen Arbeiten einen originellen Anstrich.

„Die Erziehung der Söhne Clotildens“ war das Thema des von der „Société d'encouragement aux Beaux-Arts“ ausgestellten Gemäldes, welches einen Beifallssturm erregte und den jungen Künstler mit einem Wurf auf den Schild erhob. In Ant-

werpen sind die Liebe zur Kunst und das Récenatenthum Erbtheil der Väter und Gemeingut der Menge, man forschte nach dem Maler, dessen Eigenschaft als Lieblings-schüler des damals auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Leys seinen Werth noch erhöhte. Hendrik Leys hatte gerade damals eine bedeutende Bestellung auf Ausschmückung



Obere Galerie bei Aegypten. Gemälde von Alma Tadema.

des großen Rathhauseaales vom Antwerpener Magistrate übernommen und sein Lob zu Gunsten Alma Tadema's fiel schwer in die Waagschale. Trotzdem brachte das Gemälde diesem mehr Ruhm und Ehre als klingende Münze ein. „Die Erziehung der Söhne Crotildens“, worin sich schon die reiche angeborene und wohlausgebildete Begabung des Friesen, die Vergangenheit in lebenswarmen Gestalten zu veranschaulichen, ausdrückte,

wurde mit der goldenen Medaille gekrönt und das Bild ging für 1600 Franken in den Besitz der „Société d'encouragement aux Beaux-Arts“ über. In einer auf die Aus-  
 stellung folgenden Verloofung fiel das Gemälde dem Könige Leopold zu. Die Tombola ist in Belgien ebenso sehr Nationalgebrauch wie die Cavalcade, der festliche Umzug in  
 historischer Tracht; berichtete doch 1876 bei Gelegenheit des von dem „cerolo artistique,  
 scientifique et littéraire“ zu Antwerpen veranstalteten „congrès littéraire“ ein einfacher  
 Lehrer zur Verweisung der Zuhörer auf das Eingehendste über die glänzende Wirk-  
 samkeit der Tombola von Bühnern, die er als Hauptmittel zur Verbreitung von Volks-  
 bildung anpries.

Mit diesem einen Erfolge war Alma Taberna's Zukunft entschieden. Sein Gemälde  
 war ein Kulturbild, aber ohne das in Couture's 1847 geschaffenen „Römern der Ver-  
 fallzeit“ scharf ausgeprägte Streben, das klassische Alterthum nur in seinen Nachtseiten  
 zu schildern; das war weder das in die Antike übertragene, mit antiquarischem Appa-  
 rat in Scene gesetzte Sensationsbild Léon Gerôme's, noch das den pompejanischen  
 Wandgemälden abgelauschte, slavisch nachahmende Genre Hamou's, „eine Art antiken  
 Porzellanfälsch“, wie Springer treffend sagt. Der klassisch gebildete Frieser sahte das  
 Alterthum anders auf. Wochte er sein Sujet aus der fränkischen oder aus der alt-  
 deutschen, aus der griechischen, der römischen oder der ägyptischen Geschichte wählen,  
 stets ging das Studium des Volkcharacters, der Sitte und Anschauung bei ihm Hand in  
 Hand mit der Zusammenstellung der tausend von dem Schriftsteller unbeachteten Kleinig-  
 keiten, deren Kenntniß für den Maler eine Nothwendigkeit ist. Der heutige Orient und  
 Algier, die Tase der französischen Maler Horace Vernet, Pils und Fromentin, ließen  
 ihn kalt, Gustav Doré's und Vida's Lorbeeru lodten ihn nicht, die Vergangenheit  
 war und blieb sein Terrain, auf dem er mit jeder neuen Schöpfung mehr und mehr  
 heimisch wurde. Auch die Darstellung des weiblichen Körpers nahm er gern zum Vor-  
 wurfe, und dabei traten die Eindrücke seiner Jugend in der nordischen Heimat wiederum  
 zu Tage. All seine Gestalten sind groß und stattlich, mit kräftigem Profile und von  
 wohltauggebildeten Formen, wie die Frauen von Trontip und Lecuwarden; diese  
 Neigung entschied bei der Wahl seiner Modelle und unterscheidet ihn wiederum scharf  
 von den französischen Genossen auf ähnlichem Gebiete, R. Baudry, Cabanel, Lefebvre,  
 Gustav Moreau, Amaury Duval, Em. Levy und Jenner, deren nackte Frauengestalten  
 sämmtlich mehr oder weniger etwas Ideales, Süßliches oder Schwärmerisches in Haltung  
 und Ausdruck haben und die Mädchenbilder Alma Taberna's um die frische Gesundheit  
 beneiden könnten. — Die Friesen sind für Mathematik und abstrakte Wissenschaft vorzugs-  
 weise begabt; auf der „historischen Ausstellung“ zu Lecuwarden befanden sich von ein-  
 fachen Landleuten in den langen Winterabenden ohne Beihülfe gefertigte Standuhren mit  
 allerlei Spielereien, in Spazierstöde eingeschnittene, überaus complicirte Kalendarer,  
 Feueröhre und nautische Instrumente; das alle Bewegungen der Planeten, der Sonne  
 und des Mondes in genauer astronomischer Berechnung darstellende, von 1776 bis 1781  
 zusammengesetzte Planetarium Eise Eisinga's zu Franeker ist eine weitere Probe dieser  
 nationalen Anlage, und Alma Taberna's Arbeiten zeigen in ihrer Weise einen Anklang  
 an die mathematische Genauigkeit seiner Landleute. Alles ist bei ihm überlegt und  
 durchdacht, selbst vorkommende Fehlgriiffe möchten wir, trotz des scheinbaren Wider-  
 spruches, torrente Verzeichnungen nennen, so scharf ist die einmal eingeschlagene Rich-  
 tung durchgeführt und beibehalten.

Alma Taberna war niemals im Oriente, wohl aber wiederholt in Italien. Im Winter 1863 auf 1864 brachte er zwei Monate in Florenz, Rom und Neapel zu; 1865 verlebte er den Monat December in Bologna, Venedig und Florenz, und blieb dann bis zum 19. April in Rom. Auch im vergangenen Winter hielt er sich zwei Monate in Neapel und acht Tage in Rom auf.

Fortan brachte jedes Jahr ein neues bedeutendes Gemälde neben den zahlreichen kleineren Atelierhäuden, die vorzugsweise in belgischen und englischen Privatbesitz übergingen und bald von Kennern mit Gold aufgewogen wurden. Holland verhielt sich nach wie vor apathisch, nur in der Galerie des kunstsinigen Baron Hooft van Boudenberg zu Amsterdäm begegneten wir mehreren von den Schöpfungen des genialen Friesen. Eine darunter, „Mönch und Nonne“, vielleicht eine Scene aus dem Decamerone (die herumführende Haushälterin wußte keinen Aufschluß darüber zu geben), sprach durch die feine Zeichnung der beiden porträtähnlichen, ausdrucksvollen Köpfe besonders an. 1862 folgte „Venantius Fortunatus und Rabagoude“, 1863 „Wie man sich vor 3000 Jahren in Aegypten unterhielt“, 1864 „Negebundene und Prätertatus“, 1865 „Galloromanische Weiber“: lauter ethnographische Genrebilder, deren Zeit- und Farbentolorit sich der korrekten Zeichnung würdig anreihen. Auch die römische Geschichte ging nicht leer aus, das Kriegsjahr 1866 begann mit dem „Eintritte in ein römisches Theater“; der „römische Tanz“ und das treffliche Meisterwerk „Agrippina mit der Asche des Germanicus“ setzten die neue Serie römischer Geschichte- und Kulturbilder fort. Ueber den größeren Arbeiten der Jahre 1867 und 1868 waltete ein eigener Unfler; sowohl der „Tarquinius Superbus“ als auch besonders die „Sister“, worin Alma Taberna lebensgroße Figuren in Angriff nahm, bezeichnen keinen Fortschritt, eher ein Rückwärtsgehen auf der betretenen Bahn des Ruhmes und der Ehre. Vielleicht wirkten auch häusliche Verhältnisse lähmend auf die Schöpferkraft des in Brüssel angehebelten friesischen Meisters, denn er verlor 1869 seine Frau, eine geborene Gräfin Dumoulin. Der „pyrrhische Tanz“ und „Phidias und der Fries des Parthenon“, zwei Bilder aus Griechenlands Kunstblüthe, zeigten ihn wieder auf der frühern Höhe und im Vollbesitz seiner Kraft.

Dieser Zeit entstammt auch die auf einem Tigerfelle ruhende „Tänzerin“ im Prunksaale des „cercle artistique, scientifique et littéraire“ zu Antwerpen, wo die lebensgroßen Porträts hervorragender Flawänder, von der Hand bedeutender Maler der Gegenwart, die Hände schmücken: Rubens von Tuerling, Snyders von de Keyser, Lucas Vorstermann von dem kürzlich verstorbenen Kölner Erich Correns. Darunter zieht sich ein breiter Fries von Darstellungen neben Genre's hin, Landschaften, Thierstücke, Stillleben, je nach der freien Wahl des Künstlers. Verlat, der humoristische Thiermaler, ist durch seine unwiderstehlich komische Gruppe von Schwein und Esel mit der Devise „glouton et paresseux, sobre et laborieux“ und seine nach dem Vogelfläßige haschende Hase vertreten, der verstorbene Alexander Wäsi hat zwei Marinen, Sturm und Meeresfrieden, beide gleich natürlich und kraftvoll, geliefert. Unter all diesen Genossen zeichnet sich Alma Taberna's in Träumerei verfunkenes Frauenbild durch Wärme des Colorits und korrekte Zeichnung aus; ihre Hand spielt mit einigen Rirschen, während ihre Gedanken in weiter Ferne zu schweifen scheinen. In diesem Saale ward im August 1877 der internationale Künstlercongres eröffnet. Einige kleinere Gemälde umfaßt die reichhaltige Privatgalerie Kums zu Antwerpen.



Alma Tadema's zweite Vermählung mit einer Engländerin, Laura Theresa Epps, veranlaßte ihn 1870 zur Uebersiedelung nach London, wohin ihm die Mehrzahl seiner Bilder vorausgegangen war. Amerika und England, sowie Frankreich, das ihn schon 1864 und 1867 mit Medaillen auszeichnete, und Belgien hatten sein Talent anerkannt, von allen Seiten war er mit Ehren überhäuft worden, Holland allein verfiel sich passiv und der „freie Frieser“ gab ihm die Verklüngung zurück, indem er seinem Umzuge nach London die Naturalisation als englischer Staatsbürger folgen ließ.

(Schluß folgt.)

## Zur Kunstgeschichte der Hohenstaufenzeit.

Kaiser Friedrich's II. Brückenthor zu Capua und dessen Skulpturenschmuck.

Mit Illustrationen.

II.

(Schluß.)



Sofort beim ersten Blick auf unsere Büste werden wir uns darüber klar, daß der Künstler auf die geistige Bedeutung der dargestellten Persönlichkeiten den Nachdruck gelegt wissen wollte. Nichts vom Typus eines Feldherrn, Eroberers, Imperators ist in diesen Bildwerken. Unter Bewahrung dieses Stilcharakters ist nun aber alles Detail ganz individuell gestaltet und zwar dies bei Taddeo noch schärfer als bei Pietro, der ideeller aufgefaßt erscheint. Auffallend klein, lang- und enggeschlitt, naturalistisch detaillirt mit ausgehöhlten Sternen sind die Augen gebildet; sie sind (bei Taddeo mehr als bei Pietro) ungleich geformt und sehen auch nicht ganz symmetrisch. Die Augenbrauen wölben sich knapp über den Augen, — scharf und in fein, aber nicht regelmäßig geschwungener Linie bei Pietro, wulstig stark, fast gerade verlaufend bei Taddeo. Form und Lage des Auges (im Profil gesehen) sowie Bildung der Nase gleichen bei Pietro dem oben gegebenen Profil der Capuanbüste; bei Taddeo sieht das Auge nicht so tief und die Nase ist scharf gebogen. Bei diesem giebt der fein aber fast gerade geschnittene und kaum geöffnete Mund mit ganz schmaler Ober- und stärkerer Unterlippe der Büste (neben den dichten geradlinigen Augenbrauen) jenen Ausdruck von Ernst, Energie, Strenge, ja selbst von Unmuth, der sie von der Pietro's im Charakter so stark unterscheidet, bei welcher vorzugsweise die vollen, halbgeöffneten Lippen mit den nach unten gezogenen Mundwinkeln den Eindruck von strogender Kraft sowohl als von wohlwollender Güte, mehr als von Ernst und Strenge hervorbringen. Im Allgemeinen ist die Taddeoobüste in ihrer schärferen Charakteristik die bedeutendere und künstlerisch vollendetere, insomweit als die Pietro's durch die nach oben gerichteten ausgehöhlten Augensterne einen unangenehm starren Ausdruck erhält.

Ein Vergleich unserer beiden Büsten mit jener der Sigelgaita in Bezug auf das in ihnen zum Ausdruck gebrachte individuelle Moment zeigt nun aber sofort, daß der Bildner der ersteren die technischen Mittel seiner Kunst in einem Grade beherrschte, der

Ihm ein freies Schalten mit den Formen, ein Gestalten des als individuell charakteristisch Erkannten auch möglich machte, ohne ihn zugleich zu einem Ausgeben des Stilprinzips und der plastischen Formensprache der Antike zu nöthigen. Er vereinigt diese beiden Momente in seinen halden Pflügen in einem Maße, wie es die mittelalterlich-italienische Skulptur nicht wieder aufweist.

Der Bildner der Sigelgaitabüste kannte die Antike höchst wahrscheinlich auch und wollte sein Werk auch in ihrer Formensprache stilisiren. Dies tritt aus den vorhin angeführten Details desselben klar hervor, besonders im Gegensatz zu den beiden Reliefköpfen am Thürbogen der Kanzel zu Navello (Figur 9 und 10), worin ausschließlich das Bestreben (aber noch lange nicht das Vermögen) der strikten, trennen Individualisierung

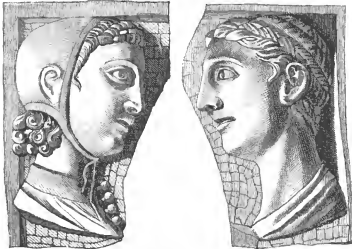


Fig. 9 und 10. Reliefs an der Kanzel zu Navello.

herricht. Aber er war nicht im Stande, sein Werk mit diesen beiden Elementen gleichmäßig und organisch zu durchdringen; sie liegen in demselben gesondert nebeneinander und geben ihm jenen Charakter des Fremdartigen, Räthselvollen, den man im Anschauen desselben unwillkürlich empfindet. Man gebe der Sigelgaita Nase und Mund der Capua imperiale und man hat eine Junobüste vor sich; man nehme ihr die großen runden Augen und den feinen, weichen Kontur des Gesichtsovals und erzeuge sie durch die entsprechenden Formen der beiden Reliefköpfe, und ein ganz und gar individuelles Antlitz wird uns trotz des idealisirenden Diadems, das ihr Haupt trägt, entgegenblicken. Als Uebergangsstufe von der künstlerischen Auffassung in den beiden raellesischen Reliefköpfen zu der in der Sigelgaitabüste muß jener Porträtkopf aufgefaßt werden — denn ein solcher ist es offenbar, schon nach der eigenthümlichen Behandlung der Kleidung zu urtheilen — auf den zuerst Dobbert in seiner Studie „Ueber den Stil Nicola Pisano's“ als über dem Thürbogen eines Hauses zu Scala (bei Amalfi) befindlich hinwies, und der vor kurzem laut einer Notiz dieser Zeitschrift (Jahrg. 1878, S. 288) in den Besitz eines Breslauer Kunst-

freundes und aus diesem ganz neuerlich in jenen des Museums zu Berlin übergegangen ist. Durch die gütige Vermittlung des Herausgebers dieser Zeitschrift bin ich in der angenehmen Lage, die Reproduktion dieses Werkes nach einer Originalphotographie in Figur 11 meinem Aufsätze begeben zu können, und damit die Zahl der in diese Entwicklungskreihe gehörigen Skulpturen zu vervollständigen.

Wir haben somit unsere drei Capuaner Büsten als demüthete Nachbildungen, jedoch keineswegs slavische Nachahmungen antiker Vorbilder durch einen Künstler zu betrachten, dem neben eminentem Gefühl für die ideale Stilgröße der Antike die Fähigkeit der indi-



Fig. 11. Weltliche Büste aus Orca. Berliner Museum.

viduellen künstlerischen Gestaltung in größerem Maße gegeben war, als irgend welchem seiner Zeitgenossen und Nachfolger — soweit wir deren Werke kennen. Wir sehen in allen dreien dieselbe breite, das Wesentliche in wenigen silbvolll gestalteten Zügen gebende Formenbehandlung, welche das zu weite Eingehen in naturalistisches Detail verschmäht<sup>1)</sup> um die dem monumentalen Zwecke der Bildwerke einzig und allein entsprechende Grandiosität der Auffassung nicht zu gefährden, — wiewohl die Sicherheit der Technik, die ebensowohl aus der richtigen Modellirung der Gesamtformen als der feinen Eleganz

<sup>1)</sup> Als Beweis dessen sei hier angeführt, daß sowohl bei Taddeo als bei Pietro außer der leisen Andeutung der von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln hinablaufenden Gesichtslinien sonst gar keine vorkommen. In dieser Richtung gehen also sogar die antiken Porträtbüsten sehr oft weiter in der naturalistischen Charakteristik. Dagegen müssen wir die Ausschöpfung der Augenbörne bei unseren Büsten als eine Concession an den Naturalismus gelten lassen.

manchen Details spricht, an dem Vermögen des Künstlers, auch in jener Richtung Vortreffliches zu leisten, uns nicht zu zweifeln erlaubt.

## III.

Dass die Capuaner Bilden von einem und demselben Künstler herrühren, ist bei der Gleichheit der Stilweise, sowie besonders der technischen Behandlung, für die beiden Porträtbüsten unzweifelhaft, jedoch auch für den Capuakopf höchst wahrscheinlich. Ueber die Person desselben aber lassen uns sowohl die gleichzeitigen als die späteren Berichte ohne jede Nachricht. Bei den außerordentlich spärlichen Daten, die wir über die zur Zeit Friedrich's II. und speciel für ihn thätigen Künstler bis heute besitzen, erscheint es auch höchst präcar, hierüber irgend welche Hypothesen aufzustellen.

Salazar (Studi etc. Bd. I, S. 63, Anm. 2) vermuthet den Autor unserer Skulpturen in jenem Peregrinus, dessen Existenz durch zwei ganz gleichlautende Inschriften am Oesterkerzengleuchter und an einer der beiden jetzt an den Chorschranten eingemauerten Relieftafeln von der ehemaligen Treppenwange der Kanzel im Dom zu Sessa<sup>1)</sup> dokumentarisch festgestellt ist, weiß aber seine Vermuthung — außer der sich aus den Angaben

1) Da nach einer Bemerkung des Herausgebers des Schulz'schen Werkes, § v. Luost, die in diesem (Bd. II, S. 145 ff.) mitgetheilten Inschriften an den Monumenten von Sessa nicht durchweg nach vom Verfasser an Ort und Stelle gemachten Aufzeichnungen, sondern zum Theil nach literarischen Quellen (Catalani, Discorso su' monumenti patrii, Napoli 1842 und Granata, Storia civile di Capua, Napoli 1766) zusammengestellt worden zu sein scheinen, so ist es vielleicht nicht überflüssig, die bei einem Besuche Sessa's im Frühling 1878 dort oorgefundenen Inschriften hier auszuführen:

An den Chorschranten, wie sie jetzt bestehen, findet sich keine der bei Schulz angeführten drei Inschriften, wohl aber sechs — und zwar am unteren Rande jener Relieftafel, die die Darstellung von Jonas und dem Walfisch zeigt — folgende Verse (die, wie wir gleich sehen werden, auch am Oesterkerzengleuchter vorkommen):

† Munere Divino Decus Et Laus Sit Peregrino  
Talia Qui Sculptit; Opus Ejus Ubique Refulgit.

Kußerdem sind in dieser sowie in der darüber befindlichen Nischenlafel mit der Darstellung von Aristoth und dem König mehrere auf die Erklärung dieser Scenen bezügliche Beischriften vorhanden.

An der Balustrade des Orgelchores, die im Jahre 1866 aus einem Theile der bis dahin an den Chorschranten eingemauerten mosaicirten und ornamentirten Marmortafeln hergestellt wurde, befindet sich die dritte der von Schulz als an den Chorschranten befindlich angeführten Inschriften (und zwar am oberen Rande des Umfassungsgesimsens zweier Tafeln):

Qui Fama Fulsit, Opus Hoc In Marmore Sculptit  
Nominis Taldous, Cui Miserere Deus

Es ist also möglich, ja wahrscheinlich, daß die beiden anderen von Schulz als an den Chorschranten befindlich angeführten Inschriften bei der erwähnten Verhüllung zu Grunde gegangen sind.

An der Kanzel (und zwar an der gegen das Hauptportal der Kirche gewendeten Seite derselben, in der linken oberen Ecke des mosaicirten Architravbalkens über den Säulen) findet sich die erste der von Schulz mitgetheilten Inschriften:

Hoc Opus Est Studio Pandulphi Praesulis Actum  
Quom Loest In Proprio Regno Verbum Caro Factum.

Die beiden anderen dort angeführten Verspaare, die vom Beginn des Renessances vor Pandulph's Zeit und von dessen Bewölgung durch seinen Nachfolger Johann berichten, sind an der Kanzel nicht vorhanden, was uns so auffällender erscheint, als nach Aussage des an der Kirche jugendlichen alten Pfarrers an jener seit Menschengedenken nicht restaurirt oder verändert wurde.

Am Oesterkerzengleuchter und zwar an dessen unterem Sockelbilde finden sich dagegen alle drei von Schulz mitgetheilten Inschriften in folgender Reihenfolge:

zu oberst: Pulcra Columpna Nite Dans Nobis Luminis Vite  
in der Mitte: Hoc Opus Est Magno Laudis Faciente Johanne.  
zu unterst: † Munere Divino Decus Et Laus Sit Peregrino.

Talia Qui Sculptit; Opus Ejus Ubique Refulgit.

Die letzten beiden Verse sind identisch mit jenen am Jonaskrelief.

anderer, an den angeführten Monumenten befindlicher Inschriften ergebenden Gleichzeitigkeit für die bildnerische Thätigkeit Peregrino's und die Herrschaft Friedrich's — nur noch dadurch zu fügen, daß er Capua als die wahrscheinliche Heimath des Künstlers nachweist. Als Beweis dafür, daß eine Familie dieses Namens zu jener Zeit dort existirte, gilt ihm die mehrmalige Erwähnung eines Richters Taddeo Peregrino in den Briefen Pietro's della Signa, sowie die eines „Blasius cognomino Peregrini“ und eines „Oderisius cognomino Peregrinus“ in Pergamenten des erzbischöflichen Archives aus dem Jahre 1217 und 1232; und aus den durch Taddeo von Sessa, der in Capua als Großhofrichter lebte und Friedrich's Gunst in hohem Maße genoß, angebahnten mannigfachen Beziehungen zwischen beiden Städten, folgert er die Wahrscheinlichkeit der Heranziehung eines Capuanischen Künstlers zu den Arbeiten in Sessa.

Was nun vorerst die Zeit der künstlerischen Wirksamkeit Peregrino's in Sessa betrifft, so belegen die betreffenden Inschriften, daß die Kanzel unter dem Bischof Pandulph, (1224—1259), der Hierleuchter aber unter seinem Nachfolger Johann (1259—1283) ausgeführt wurde, so daß — wenn wir die höchst wahrscheinlich successive Ausführung beider annehmen — ihre Entstehung in die Jahre etwa von 1250—1270 zu legen sein dürfte. Wenn wir uns nun erinnern, daß an dem Bau zu Capua von 1234 bis Ende 1239 und nach der Angabe Sannelli's, die sich in jedem Falle nur auf den Stulpturverschmuck desselben beziehen kann, die 1217 gearbeitet wurde, so ist kein Grund vorhanden, auf Grund dieser Zeitangaben die Thätigkeit Peregrino's bei dem letzteren Werke in Zweifel zu ziehen.

Auch daß Peregrino, der Bildhauer zu Sessa, jener Capuanischen Familie dieses Namens angehört habe, über deren Glieder und die obigen dokumentarischen Nachrichten erhalten sind, können wir gelten lassen, — ebenso wie die zur Erklärung seiner zeitweiligen Verwendung in Sessa herangezogene Vermittlung Taddeo's, obwohl es bei der Nähe beider Städte und der jederzeit nicht an die Scholle gebundenen Wirksamkeit tüchtiger Künstler dieser letzteren gar nicht bedurft haben mag.

Aber auffallend ist es, daß unter jenen Pergamenten, in denen hoch Mitglieder der Familie Peregrino vom Jahre 1217 bis 1266 vorkommen, sich bisher nirgends die Erwähnung eines „Magister Peregrinus“ — als welcher unser Bildhauer zu bezeichnen gewesen wäre — vorfind, wo doch derselbe gewiß zu den Berühmtheiten der Stadt gehört haben muß, wenn er sowohl die Skulpturen von Sessa als jene an dem so gerühmten und hochgehaltenen heimischen Prachtbau ausgeführt haben sollte. Noch auffallender ist es, daß in einem Dekret Karl's von Anjou aus Foggia vom 1. April 1273 (Reg. Car. I. 1272 B, mitgetheilt bei Schulz, Bd. I, S. 210) an den Papst Julius von Sessa der Befehl ergeht, einen „Meister“ Peregrinus, der die Glasfenster im „Bisacium S. Laurentii“ (dem Thiergarten im S. Lorenzopark bei Foggia) arbeitete, dieselben aber unvollendet im Stiche gelassen habe, bei 20 Unzen Goldes Strafe sofort zur Rückkehr zu veranlassen und mit allem dazu Nöthigen zu versehen. Mag es sich nun bei diesen „Glasfenstern“ um Glasmalereien oder die skulpturelle, vielleicht mosaicirte Aus schmückung von Fenster Gewänden und Pfeilern (im Stile etwa der damals in Süditalien so häufigen Dekorationswerke dieser Art) gehandelt haben<sup>1)</sup>: so hat die Annahme, daß der reklamirte

<sup>1)</sup> Die letztere ist wahrscheinlicher; denn zu jener frühen Zeit scheinen Glasmalereien in Italien noch nicht verbreitet worden zu sein — mir wenigstens sind keine solchen bekannt — und dann hätte sich

Meister Peregrinus und der Bildner der Sessaner Werke ein und dieselbe Person sei, jedenfalls viel mehr für sich, als alle bisher angeführten, umsomehr als ihr in der Zeitbestimmung kein Hinderniß entgegentritt. Wenn nun aber dieser Meister Peregrinus einfach aus Sessa und nicht aus Capua reklamirt wird, so scheint die weitere Annahme, daß er eben aus seinem — dem Könige bekannten — Heimathsorte requirirt worden sei, auch wieder natürlicher, als die, daß der Capuaner Meister etwa schon früher ganz und gar nach Sessa übersiedelt sein mag. Der Name „Peregrina“ fällt hier am allerwenigsten schwer in's Gewicht, — ist es doch einer von jenen, die in Italien schon zu jener Zeit fast in jedem größeren Orte vorkamen, gerade wie es mit ihm noch heutzutage der Fall ist.

Aber selbst wenn man die vorstehend angeführten Gründe gegen die Identität des Meisters von Sessa mit jenem der Skulpturen von Capua nicht gelten ließe, so kann doch für jeden, der diese Frage auf Grund der Autopsie der betreffenden Bildwerke prüft, kein Zweifel über die Unstatthaftigkeit jener Annahme bestehen. Ich selbst habe unter dem frischen Eindruck der am Tage vorher betrachteten Büsten und außerdem auch noch mit den Photographien derselben in der Hand, die Skulpturen von Sessa eingehend geprüft, und es hat sich mir die Ueberzeugung, daß die Meister beider Werke nicht identisch sein können, um so unabweislicher aufgedrängt, als die Entsehung all' dieser Bildwerke in dem ungefähren Zeitraum von zwanzig Jahren beisammenliegt, — in dem Charakter und Stil der beiden Monumentgruppen aber durchaus ein so wesentlicher Unterschied hervortritt, wie er sich ausnahmsweise wohl in der Künstlergeschichte zwischen den Erstlings- und letzten Werken eines langen Lebens von reicher Entwicklung, nicht aber als das Resultat einer verhältnißmäßig kurzen Kunstthätigkeit von zwei Decennien nachweisen läßt.

Bar Allem vermisse ich bei den Skulpturen von Sessa<sup>1)</sup> jene sichere Freiheit in der Gestaltung der Formen, die uns bei den Capuanischen Büsten als ein die übrige Skulpturübung jener Zeit überragendes Moment bedeutungsvoll entgegentritt. Ein Bildner, der mit den Kalassarmen der Büsten von Capua so frei umspringen wußte, mußte bei den unscheinbaren Massen der Figuren an den Monumenten von Sessa die Fähigkeit richtiger Formenbildung noch entschiedener bewahren. Statt dessen sehen wir aber hier dieselbe Befangenheit, ja Ungeschick in der Formgebung, die wir aus den sanftigen Werken der Skulptur jener und nach späterer Zeit in Süditalien kennen, dieselben fehlerhaften Verhältnisse, verdrehten Körperstellungen, dieselbe Ausdrucklosigkeit der Physiognomien. Die einzige Figur, die man etwa dem Bildner der Capuabüsten beilegen könnte, ist der dem Nachen des Wallfisches entstehende Janas an der einen Relieftafel von der ehemaligen Kanzeltreppe, der in lebendiger Bewegung und richtigen Wer-

halb für diese jedenfalls die in diesem Zweige bewanderten Künstler aus Frankreich verschrieben, gerade so wie er auch für seine gothischen Kirchenbänke die Aehnlichsten dorthier kommen ließ; während er — wenn wie die letztere Annahme gelten lassen — gerade an dem bei den Sessaner Bauten schon bewährten Meister Peregrinus einen in dieser Art Totaalion tüchtigen Künstler bereits vorfand. — Daß übrigens ein Bildhauer auch Malacrieren fertigte, mag damals ebenso vorgekommen sein, wie es auch später der Fall war (Scolomacrieren im Dome zu Florenz von Ghiberti, in G. Cece von Perugia).

1) Siehe die Abbildungen derselben im Atlas zu Schulz, Taf. 65—68. Doch muß hier bemerkt werden, daß in der der als Werk des Goethischen ganz tabellenlosen Reproduktion der Kanzel der Charakter sowohl des Ornamentalen als besonders des Figürlichen um einen Grad weicher gehalten ist als im Originale und daß die geringeren Verhältnisse des ganzen Aufbaues, wie sie sich in der perspektivischen Wirklichkeit mit Entschiedenheit herausstellen, aus der geometrischen Ansicht, deren vollkommen genaue Aufnahme übrigens nicht angezweifelt werden soll, nicht so bestimmt zu entnehmen sind.

hältnissen die vorzüglichste Figur der ganzen Skulpturenreihe ist. Doch auch hier sind die Züge noch völlig hart und unbelebt.

Sodann tritt uns aber auch jene enge Anlehnung an die Antike, die ein Hauptcharakteristikum der Capuanischen Büsten bildet, in den figürlichen Skulpturen von Sessa nirgends so prägnant entgegen. Zwar die ornamentalen Theile derselben, insbesondere die korinthisirenden Kapitäle der die Kanzel tragenden Säulen, zeigen — diese letzteren natürlich abgesehen von den zwischen den Akanthusblättern angebrachten Menschen- und Thiergehalten — durchgehends viel stärkere Reminiszenzen an das Klassische als z. B. die entsprechenden Theile der Kanzel von Navello; dagegen sind in Stellungs- und Gewandmotiven der Figuren kaum einige entfernte Anklänge an die Antike bemerkbar, — so an den entschieden zum Besten gehörenden beiden weiblichen Gestalten an den Vorderenden der Kanzelbalustrade, deren eine, das Karpatidenmotiv nachahmend, mit dem einen Arme das Gebälk über sich stützt, deren andere, mit nacktem Oberkörper, um den Unterkörper ein mantelartiges Gewand geschlungen hat, welches zwar antike Faltenmotive imitirt, doch ohne Freiheit und Verständnis für die durch dasselbe verhüllten Körperformen.

Von jenem individuellen Moment endlich, das wir bei den Capuanischen Richterbüsten so nachdrücklich betont haben, ist nun aber in den Sessaner Bildwerken auch ganz und gar keine Spur vorhanden. Die übermäßig großen, ausdruckslosen Köpfe zeigen im Gegentheil, wie dem Bildner die Fähigkeit einer individuellen Behandlung seiner Schöpfungen völlig abging. Einen leisen Anflug davon finden wir noch am ehesten bei der oben erwähnten „Karpatide“; dagegen zeigen die Bischofs- und Heiligengestalten am Osterkerzenleuchter die völlige Hilflosigkeit des Künstlers gerade in dieser Richtung, wie denn die figürlichen Skulpturen speziell dieses inschriftlich dem Meister Peregrinus angehörenden Werkes durchwegs noch viel schwächer erscheinen, als jene der Kanzel. —

Wir müssen daher die Büsten von Capua dem Meister Peregrino von Sessa zusprechen, überhaupt die Frage nach ihrer Urheberschaft als eine offene betrachten. — Wenn wir nun aber auch für die letztere keinen Namen festzustellen im Stand sind, so entnehmen wir diesen Werken doch eine Thatfache, welche bisher in Ermangelung hinreichender monumentaler Beweise halb und halb bestritten, unserer Meinung nach aber geeignet ist, die Ansichten über die kunstgeschichtliche Bedeutung der Epoche Friedrich's II. zu klären und vielleicht selbst die Anschauung über die Entwicklung der Kunst Süditaliens und über den Einfluß derselben auf jene Mittelitaliens zu modifiziren: die Thatfache nämlich der Existenz einer Bildhauerschule, die unter der besonderen Regide des die Antike im weitesten Sinne des Wortes hegenden und pflegenden Herrschers, in ihrem Gedulben Stil und Tradition der römischen Skulptur wieder aufleben ließ. Denn Bildwerke, wie die hier in Rede stehenden, werden selbst von einem Talent ersten Ranges nicht ohne die notwendigst erforderliche Prämisse einer künstlerischen Entwicklung über Nacht geschaffen. Wir haben kein Beispiel dafür, weder in der mittelalterlichen Skulpturgeschichte noch in jener der Renaissance, daß irgend ein einzelner Bildner die Kunstweise einer vergangenen Epoche in allen ihren technischen und stilistischen Eigentümlichkeiten so treu in sich aufgenommen und in derselben dann plötzlich aus sich heraus Werke geschaffen hätte, die so sehr den Charakter jener Stilweise an sich trügen, wie die Capuanischen Büsten den der Antike. Um eine solche Erscheinung naturgemäß zu erklären, dazu bedarf es eben der Voraussetzung einer stufenweisen Entwicklung, der vorbereitenden und vorbildenden Tradition einer Schule. Und diese Annahme hat ja gerade hier,

gerade für diesen Theil Italiens, wenn nicht mehr, doch keinesfalls weniger Verechtigung als für jeden andern. Geseht man ja doch der Kunst Süditaliens die handwerkliche Uebung und auch das theoretische zum Vorbild- und Musternehmen der Antike ohne Bedenken zu, — das hier durch die zahlreicher als sonstwo vorhandenen Ueberreste und künstlerischen Zeugnisse einer zu höchstem Luxus entfalteten Kultur (Neapel, die Villen und Päder an der Meerestküste ringsum) begünstigt gewesen sein mag (s. Schnaase, *Vd.* VII, S. 297); und wie sollte jene nun unter dem Schutze und der fördernden Gunst eines Herrschers wie Friedrich, dessen ganzes Wesen so sehr zur Antike neigte, sich nicht zu voller Blüthe haben entfalten können? Auch die Augustalen — neben dem Torso der Capuanischen Kaiserstatue die uns bisher einzig bekannten Zeugnisse für das Vorhandensein dieser antifikirenden Kunstrichtung unter Friedrich II. — gewinnen im Zusammenhang mit den Skulpturen von Capua ein wesentlich größeres Gewicht für den Beweis der Existenz jener Richtung. Wie wir in diesen die am treuesten im Stil und Geist der Antike geschaffenen Bildwerke des Mittelalters gefunden haben, so wird es uns nun ferner auch nicht mehr als Anachronismus der kunstgeschichtlichen Entwicklung, als sporadisch und unerklärlich dastehendes Wunder erscheinen, daß wir in jenen die schönsten Nachbildungen antiker Münzen, überhaupt die schönsten Erzeugnisse des Mittelalters in diesem Kunstzweige vor uns sehen.

Aber auch das noch immer schwankende Bild des großen Kaisers gewinnt dadurch für uns um einen sicheren Zug mehr. Wenn wir in ihm bisher schon den Hort jeglicher Civilisation im weitesten Sinne des Wortes verehrten, wenn wir ihn auf dem Gebiete der Wissenschaft, Literatur und Dichtkunst nicht nur als Förderer alles hohen Strebens, sondern auch selbst als hochbegabten schöpferischen Geist kannten, so tritt er uns nun auch als begeistertster Initiator einer Renaissance der Antike klarer als bisher entgegen, — einer Renaissance, die in ihren Anfängen nicht minder verheißungsvoll als jene des 15. Jahrhunderts, und noch merkwürdiger erscheint, weil geschaffen und getragen von der genialen Individualität eines außerordentlichen Mannes. Gerade hierin aber lag auch die Gefahr für ihre stetige Fortentwicklung. Denn mit Friedrich's Tode und mit der im Gefolge desselben über sein italiisches Königreich hereinbrechenden Schreckenszeit, in der sich der Untergang der Hohenstaufen vollzieht, erlischt auch die glänzende antifikirende Kunstübung seiner Epoche und an ihre Stelle tritt die Herrschaft der Gotik, importirt und begünstigt durch den Sieger Karl von Anjou, dessen Herrschergeleite ihn dazu trieb, die Spuren der Thätigkeit seines großen Vorgängers auf allen Gebieten — insbesondere auch auf dem der Kunst — von Grund aus zu verlöschen.

Vom Königsmarck, im Juni 1874.

G. von Fabricz.





## Das Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung.

Mit Illustrationen.

### IV.

Italien. — Belgien. — Die übrigen Länder Europa's. — Der Orient. — China und Japan. — Indien.



Die Ausstellung Italiens gewährte in ihrem geschmackvollen, durch zahlreiche Pflanzengruppen gehobenen Arrangement den glänzendsten Eindruck von allen Ländern Europa's. Man hatte sich kluger Weise fast ausschließlich auf die Luxusindustrien beschränkt, und wenn auch hier, besonders auf dem Gebiete der Bijouterie und der L'utncaillerie, die wohlfeile Marktwaare sich stark in den Vordergrund drängte, so wurde andererseits das Auge auch nicht durch die Vorführung endloser Reihen von Rohmaterialien ermüdet, wie es bei andern Staaten der Fall war. Die Ausstellung glich einem bunten Jahrmart, auf welchem Jeder seinen Nachbar niederzuschreien suchte. Freilich fehlte es auch nicht an noblen Ruhepunkten inmitten dieses blendenden Wirrwarrs. Castellani und Salviati halten sich noch auf der in Wien eroberten Stellung. Ersterer ist unablässig bemüht, sein Stoffgebiet oder richtiger den Kreis seiner Imitationen zu erweitern; so hat er neuerdings sein Augenmerk auf den nationalen Schmuck der italienischen Bauern gerichtet, in dem noch hie und da antike Motive nachklingen und den er, von bizarren Auswüchsen gereinigt, in veredelter Form reproduciert. Es ist oft genug darauf hingewiesen worden, daß die erstaunliche technische Fertigkeit der Italiener fast in allen Zweigen des Kunsthandwerks insofern eigentlich unsittlichen Impulsen zu verdanken ist, als sie aus der gewerbmäßig betriebenen Fälschung von Antiquitäten erwuchs. Den Hauptgewinn bei diesem Betrug steckten die Händler in die Tasche, während die eigentlichen Fälscher sich mit einem kurzen Lohne begnügen mußten. Wenn wir auf der einen Seite diesem Verfahren das technische Raffinement der italienischen Arbeiter schulden, so zeigten sich doch auch andererseits, nachdem einmal der Schleier des Geheimnisses gefallen, üble Folgen. Die Arbeitslöhne hoben sich nicht, die netten Säckelchen, welche die Fremden zu zwei Dritttheilen aus Italien mitnahmen, wurden billiger und ihr Werth sank in Folge dessen in den Augen der Käufer; das Ende vom Liede also war, daß die Fabrication, um einen entsprechenden Gewinn abzuwerfen, schneller und demgemäß auch unsohlder betrieben werden mußte. Die Formen wurden roher und roher, und da sich auf verschiedenen Gebieten, auf dem der Glasindustrie, der Rasoirsiten und Tapencen, auch noch die englische Konkurrenz breit machte, erlitt die italienische Industrie einen empfindlichen Rückschlag, sie, die in Wien so ungewöhnlich florirt hatte.

Der italienischen Plastik, die ebenfalls in Wien Jurore machte, ist es in Paris ebenso ergangen. Auf einer Auktion, die nach Schluß der Ausstellung in Paris veranstaltet wurde, mußten die hübschen Püppchen der bekanntesten Mailänder und Florentiner Bildhauer halb verschenkt werden, nur um Abnehmer zu finden. Doch ist trotz alledem von wirklichen Rückschritten innerhalb der italienischen Industrie noch keineswegs die Rede. Salvati und Castellani sind, wie gesagt, noch die Alten, die unermüdllich Suchenden. Castellani hat in Neapel eine Schule für Emailmalerei gegründet, in welcher u. a. auch Schmuckstücken mit Emailirung nach russisch-byzantinischen Motiven und vielleicht auch nach russischen Mustern gearbeitet werden; ganz ähnliche Kreuze, Medallons und Manschettenknöpfe findet man bei Adler in Petersburg. — Salvati hatte seine Glasmosaiken, mit denen er in Wien einen so großen Erfolg erzielt, zurückgehalten und dafür eine außerordentlich schöne Kollektion jener Kristallspiegel mit phantastischen Rahmen aus farbigen Glasblumen gebracht, gegen welche sich von streng künstlerischen Gesichtspunkten ebensoviel einwenden läßt wie gegen die hübschen Spielereien der Arbeiter von Murano, die mit dem Uebereinanderlegen farbiger Glasscheiben oft ganz überraschende Effekte erzielen. Seitdem Alessandro Castellani die Leitung der ehemals Salvatischen Fabrik übernommen und Salvati daneben eine Konkurrenzwerkstatt gegründet hat, ist übrigens in die venetianische Glasindustrie wieder ein neuer Zug hineingekommen. Castellani überträgt seine Grundsätze auch auf diesen Industriezweig, indem er den alten Verfahrungsweisen so lange nachspüren läßt, bis völlig täuschende Imitationen zu Wege gebracht werden. Der Schatz von S. Marco bietet ihm Muster aus der römischen Kaiserzeit, aus den ältesten Zeiten des Christenthums, die er mit sabelhaftem Geschick kopirt hat. Es fragt sich allerdings, ob von diesem System, wenn es einmal bis zum Grunde ausgebeutet ist, ein Heil für die Weiterentwicklung der italienischen Kunstindustrie zu erwarten ist. Wohin wir auch blicken, sehen wir glänzende Spitzen, fast nirgends aber entwicklungsfähige Keime, die uns etwas für die Zukunft versprechen.

Die Spezialität der italienischen Möbelfabrikation, die Ebenholzarbeiten mit eingelegetem, garnirtem Elfenbein, steht zwar immer noch in höchstem Flor, aber sie findet bereits in der Wiener eine nahezu ebenbürtige Rivalin. Dagegen steht die italienische Holzschneiderei oder richtiger Holzbildhauerei noch nirgends ihres Gleichen. Hier ist in allen ornamentalen Details, die sich immer mehr von dem tektonischen Objekt emanzipiren und fast eine selbständige Bedeutung beanspruchen, das Höchste geleistet, was nach menschlichem Ermessen erreichbar ist. Das Schnitzmesser wurde von dem feinsten Verstandniß für das anatomische Detail und den körperlichen Organismus bei nackten Figuren, besonders bei Putten, geführt, die an Schränken, Schreibpulten, Spiegelrahmen die Majestät bilden. Ein Prachtstück dieses Genre's, der von spielenden Genien umgebene Spiegelrahmen von Bezari in Venedig, ist den Lesern der „Zeitschrift“ bereits aus einer Abbildung (S. 57 des laufenden Jahrgangs) bekannt. Wenngleich nicht zu leugnen ist, daß diese Reizung zu überreichem plastischen Schmuck oft die Gesamtwirkung des Möbels beeinträchtigt, so muß andererseits anerkannt werden, daß die Italiener wenigstens innerhalb ihrer Ornamentik, in dem Gegensatz zwischen Flachrelief und feiner figürlicher Arbeit, eine vollendete Harmonie mit einem feinen Gefühl für das Malerische zu erreichen wissen. Die Arbeiten von Trullini in Florenz sind in dieser Hinsicht mustergültig. Auch die Intarsia wird noch immer mit großer Liebe gepflegt. Doch verfährt die Jagd nach dem Interessanten und Absonderlichen hier oft zu den

ergößlichsten Thorheiten. So sah ich z. B. einen Tisch, auf dessen laodier Platte in anmuthigem Gewirr Federn, Briefcouverts, ein Bleistift, ein Buch u. dgl. in farbigen Nöthern mit Juwelenahme von Metall und Elfenbein eingelegt waren. — Eine hübsche Spielerei waren Diensthirme und Tischplatten, die in Venedig und Mailand gefertigt und mit großen farbigen Photographien decorirt waren, welche berühmte Bauwerke des alten und neuen Italiens darstellten. Die Lichter waren sehr geschickt durch eine ungemein reizvolle Perlmutterincrustation aufgesetzt, die mit der malerischen Haltung des ganzen Bildes in vollkommener Harmonie stand.

Wenn sich auch hier und da im italienischen Kunstgewerbe eine Stagnation bemerkbar macht — und Stagnation ist heutzutage gleichbedeutend mit Rückgang, — so erfüllt uns ein Blick auf seine Entwicklungsgeschichte doch wiederum mit der sicheren Hoffnung, daß man im jungen Italien auch Mittel und Wege finden wird, die Kunstindustrie, die bis vor Kurzem wenigstens materiell noch in hoher Blüthe stand, zu verjüngen und ihr neue Lebenselemente zuzuführen.

Belgien verläßt sich nach dieser Richtung hin ganz auf Frankreich. Von hier bezieht es seine Muster, verquidt aber den französischen Esprit mit etwas vlämischen Phlegma, wodurch eine Formensprache entsteht, die immerhin ihren eigenen Charakter annimmt. Sie zeigt sich in so selbständiger Weise zunächst im Mobilien. Die konstruktiven Formen sind schwerfälliger als die französischen, die Ornamentik tritt breitspuriger auf, mit Bronze und vergoldetem Holz wird ein großer Aufwand getrieben; was da ein Zimmer durch ein solches Mobilien an Wohnlichkeit verliert, das gewinnt es an Charakter und kräftiger, dekorativer Wirkung. Die Belgier concentriren sich mehr als die Franzosen auf die Traditionen einer großen Vergangenheit, auf eine Renaissance, die kaum mehr als hundert Jahre umfaßt. Das Zeitalter des Rubens liefert ihnen für gewisse Zweige des Kunsthandwerks eine uner schöpfliche Fülle von Vorbildern, und am erfreulichsten ist es dabei, daß sie bei ihren Gobelins auf jede Konkurrenz mit Belgemälden verzichteten und ihren ganzen Fleiß auf eine treue Imitation von alten Mustern des siebenzehnten Jahrhunderts verwenden, wobei der Ton und der Charakter des Gewebes als eines solchen gewahrt bleibt. Das gelungenere Arrangement der belgischen Ausstellung, die das immer als vortrefflich erprobte System geschlossener Zimmereinrichtungen adoptirt hatte, trug das meiste dazu bei, den Gesamteindruck zu einem ungemein erfreulichen und imponirenden zu machen. Der Spitzentempel, über den sich im Einzelnen nichts neues sagen läßt, war ein Wunder des Ausstellungspalastes, die Bronzen, die vollständig unter französischem Einfluß stehen, präsentirten sich besser als die Pariser, und die gewaltigen Spiegel der Manufaktur von St. Marie D'Anicis, deren größter bei einem halben Zoll Tiefe 14 Fuß in der Breite und 20 Fuß in der Höhe maß, fanden im ganzen Industriepalaste nicht ihres Gleichen.

Damit wäre die Uebersicht über diejenigen europäischen Länder erschöpft, die in der Kunstindustrie eine tonangebende oder doch den Weltmarkt beherrschende Stellung einnehmen. Die übrigen Länder behaupten eine solche Stellung entweder nur in einzelnen Industriezweigen oder durch die Persönlichkeit eines selbstständig wirkenden Fabrikanten. Unter ihnen steht die Schweiz durch Konzentration aller technischen Kräfte und Fähigkeiten auf drei oder vier kunstgewerbliche Zweige obenan: auf die Holzschneiderei (Bern und Interlaken), auf emailirte Fayencen (Yverdon, Genf und Heim-

berg bei Thun), eine Spezialität der Weltausstellung, die stark gekauft wurde, auf Uhren- und Schmuckfabrikation und auf die Spitzenindustrie. Die Neuchâtelcr Uhren entbehren noch jedes Formen- oder ornamentalen Reizes. Die Genfer Fabrikanten stehen ganz unter französischem Einfluß; sie bringen vortreffliche Limousiner Emaills zu Wege, produziren aber im Ganzen mehr Künsteleien und Spielereien als wirkliche Kunstwerke. Ein Genfer Juweller hatte ein Rebaillon ausgestellt, welches die Gestalt eines goldenen, mit Brillanten besetzten Käfers hatte. Auf einen Trud hoben sich die roth-emaillirten Flügel, und darunter sah man eine Uhr, die nicht größer als ein deutsches Zwanzigpfennigstück war. Auch die Schweiz wirkte vornehmlich durch ein verhängnißvolles Arrangement. Jeder Industriezweig occupirte einen geschlossenen Saal mit einheitlicher, seinem Charakter angepaßter Dekoration.

Die russische Ausstellung war unter dem Einfluß der politischen Verhältnisse so lüdenhaft ausgefallen, daß man sich eigentlich nur über die Gold- und Silberwaarenindustrie, über die nationale Leinwanderei in Blau und Roth und über die Malachitarbeiten ein Urtheil bilden konnte. Für letztere ist, wengleich der Malachit zu Broschen, Ohrgehängen und Ringen verarbeitet wird, noch immer keine künstlerische Form gefunden. Man sucht die großen Flächen besonders bei Kaminen und Schränken, durch Bronze und farbige Malereien zu beleben; aber im Ganzen wirkt das Material nur durch seine Masse. Soweit die Gold- und Silberwaarenindustrie nicht unter französischer Herrschaft steht, bewegt sie sich theils in russisch-byzantinischen Motiven, theils in einem frischen Naturalismus, der zwar häufig alle Dämme durchbricht, aber auch ebenso häufig originelle Früchte zeitigt. Adler in Peteröburg und Mebnikoff und Sohn haben ganz vorzügliche Leistungen von Emailirungen auf Gold und Silber aufzuweisen, und Ersterer brillirt auch mit zierlichen Schmuckstücken, welche Fliegen, Schmetterlinge und Blumen mit einem großen Aufwande von Perlen, Edelsteinen und farbigem Goldmosaik imitiren. — Ein goldenes Tablet in zierlich grobem Flechtwerk, auf welchem eine silberne Seroviette mit eingravirtem Leinwandmuster liegt und das zur Aufnahme von Gebäd bestimmt ist, sei als Curiosum erwähnt.

Aus der Industrie der nordischen Länder verdienen nur die zierlichen Silberzylinder von Norwegens, die erfolgreich mit denen von Christesen in Kopenhagen rivalisiren und schwedische Fayencen und Porzellane, besonders die von Koerstrand erwähnt zu werden. Christesen hat seiner Fabrikation insofern eine größere Ausdehnung gegeben und ihr neues und frisches Leben zugeführt, als er sich auf die Imitation altnordischer Schmuckstücke mit großem Glück gelegt hat, für deren edle und reine Formen ihm das nordische Museum in Kopenhagen aus den Gräberfunden zahlreiche Vorbilder liefert.

Der Orient, der in Wien eine so glänzende Rolle spielte, hatte dieselbe in Paris schon ausgespielt. Die Türkei war selbstverständlich gar nicht vertreten, und was die übrigen Länder ausgestellt, war, mit Ausnahme der Teppiche Perhens, kaum ein Schatten von dem, was in Wien zu sehen war. Seitdem die Pariser Tulncallerie die Fabrikation tunesischer und marokkanischer Waaren in die Hand genommen hat, ist auch das echt Importirte im Preise gesunken, weil Niemand, der nicht vollkommener Sachkennner ist, mehr die echte Waare von dem Pariser Schwindelprodukt, das kaum den Transport in die Heimath verträgt, unterscheiden kann.

Japan's Industrie feierte einen so großen Triumph, daß alles Orientalische im weiteren Sinne daneben verschwand. Nichts konnte interessanter sein, als ein Ver-

gleich des japanesischen Kunstgewerbes mit dem des Roßbarlandes, welches seine Erzeugnisse in tempelartigen Glashäusern mit reich geschnittenen und grell bemalten und vergoldeten Schnabelbüchern ausgestellt hatte, während Japan sich mit schmucklosen, schwarz angestrichenen Vitrinen begnügte.

Die chinesische Industrie verhält sich zur japanischen ungefähr, wie die altägyptische Skulptur zur hellenischen. Dort das unerschütterliche Festhalten an der Tradition, an dem überkommenen Kanon, hier gleichfalls die Ehrfurcht vor der Tradition, aber doch eine freie Bewegung innerhalb derselben, eine konsequente Fort- und Ausbildung innerhalb der überlieferten Prinzipien auf Grund eines emsigen, unbesangenen, an keinen Kanon gebundenen Naturstudiums. In dem pikanten Kontrast zwischen der absoluten Regellosigkeit und Ungebundenheit der tektonischen Form, des Geräths, des



Japanische Schüssel. (Praktikum).

Gefäßes einerseits und dem fröhlichen, naiven Naturalismus in der Ornamentik andererseits liegt der Hauptreiz der Erzeugnisse des japanischen Kunstgewerbes. Erst in zweiter Linie kommt die hohe technische Vollendung hinzu, die namentlich in der Bronzezeit selbst die ersten französischen Industriellen verblüfft und sie vergeblich alle ihre Verstandeskräfte anspannen ließ, um hinter die Geheimnisse der japanischen Technik, besonders hinter die wunderbare Art, mit der sie die Metalle färben, zu kommen. Der japanische Farbensinn ist schon zur Genüge gefeiert worden, so daß es ausreicht, zu konstatieren, daß er immer neue, reizvollere Kombinationen findet, die uns trotz ihrer Bizarrerie immer wieder zur Bewunderung zwingen. Es wird gefürchtet, daß die berühmten Ladarbeiten nicht veralten, indem man sie immer farbiger gestaltet. Um die Wirkung des Goldes und des Silbers noch durch einen Mittelton zu erhöhen, bedient man sich außer der stark aufgetragenen Malereien noch der Perlmuttcrincrustation. Mit ihren Leistungen haben sich übrigens auch die Ansprüche der Japaner gesteigert. Ein Paar schwarzbratne Bronzeschalen mit feiner Silberintarsia, die freilich eine ganze Landschaft darstellt, kostete 6500 Franc. und eine etwa 6 Fuß hohe Bronzevase,

die mit dem wundervollsten Rankenwerk, mit fein ausgearbeiteten Blumen und Bäumen, die einen förmlichen Wald bilden, decorirt ist, kostete 10,000 Francs.

Mit kluger Vorsicht haben die Japaner den einen Zweig ihres Kunsthandwerkes, in welchem die Chinesen ihnen noch überlegen sind, fast ganz von der Ausstellung ausgeschlossen, die Elfenbeinschnitzerei. Auf diesem Gebiete herrscht in China noch ein reges Leben, das sich zwar mehr innerhalb der technischen Fertigkeit als in geschmackvoller und freier Formengebung äußert, aber welches die Chinesen befähigt, darin mit den Indiern zu wetteifern.

Die japanische Industrie kann, um auch diese praktische Seite mit einigen Worten zu berühren, nur insofern für die europäische lehrreich sein, als sie uns von Neuem zeigt, wie nur ein frisches, unmittelbares Naturstudium die stete Quelle neuer Formenbildung, der ständige Erwecker und Beleber des Farbensinns, das Behiel zu einer



Tschir und Tschigeloh von japanischen Porzellan.

ununterbrochenen Renaissance ist. Japanische Möbel und Porzellane bis zur Täuschung zu kopiren, wie es z. B. einige holländische Firmen, wenn auch mit anerkennenswerther Fertigkeit, thun, wäre Thorheit und würde schließlich zu sicherem Ruin führen. Die geläufigste Formensprache unserer Kunstindustrie, die sogenannte Renaissance, hat ihren Kreislauf längst beendet, hat sich so gründlich ausgelebt, daß für eine neue Renaissance längst der Platz vorhanden ist. Japan zeigt uns die Wege, diesen Platz auszufüllen.

Nächst dem ostasiatischen Festlande hat Indien die heroortragendste Rolle gespielt, Dank einem zufälligen Umstande, ohne den wir nicht Gelegenheit gehabt hätten, alle Arten indischer, auf uralten Traditionen fußender Kunstübung in andersehnem Beispielen zu lehrreichen Vergleichen beisammen zu sehen, bevor diese Zweige des Kunsthandwerkes ihrem gänzlichen Verfall entgegen gehen. Denn eine ganze Anzahl der kostbaren Geschenke, welche dem Prinzen von Wales während seiner Reise in Indien von den Vasallenfürsten und Städten dargebracht wurden, trägt schon in bedenklichem Grade das Gepräge des europäischen Geschmacks. Man möchte wünschen, daß in diesen Fällen nur Concessionen an die Neigung und Gewohnheiten des europäischen Prinzen

gemacht worden sind. Aber am Ende wird doch der massenhafte Import englischer Duzendwaren, welchem der Export alter Schätze gegenüber steht, die heimische Kunstübung gefährden.

Eine ausführliche Würdigung auch nur der schönsten, alten Objekte, der herrlichen gold- und silbertauschirten Waffen, der Emailarbeiten, der Kupfer- und Zinngefäße mit eingehämmerten Gold- und Silberornamenten, der kostbaren Goldhüderereien auf Sammet und feinste Gewebe würde einen besonderen Artikel beanspruchen. Ich kann umso mehr darauf verzichten, als die Leser der Zeitschrift eine sehr instruktive Schilderung der indischen Metall- und Schmuckarbeiten, welche auch in der Sammlung des Prinzen von Wales das Gros bilden, aus der Feder Jacob von Falck's im vorigen Jahrgang gelesen haben. — Jedenfalls hat diese Ausstellung und die japanische unter allen übrigen einer historisch kritischen Betrachtung des Kunstgewerbes den meisten und wichtigsten Stoff zugeführt.

Holst Hofberg.

## Die Neven'sche Gemäldesammlung in Köln.



iederum hat die Heimath der alt kölnischen Malerschule, eines Meister Wilhelm und eines Stephan Voshner, eine ihrer schönen ältern Privatgalerien eingebüßt: die besonders an Niederländern reiche Gemäldesammlung des im October 1575 verstorbenen Herrn Matthias Neven ist in der dritten Märzwoche versteigert worden und die einzelnen Bilder sind, einer Reihe Perlen gleich, deren Band gelöst war, im Begriffe, sich nach allen Seiten zu zerstreuen. Seit den ersten Decennien unseres Jahrhunderts, wo die Gebrüder Voisserie es sich zur Aufgabe machten, die „beweglichen“, dem Halbdunkel der Klöster, Kapellen und Kirchen entziffenen Heiligenbilder vor dem drohenden Verderben zu wahren, bis ihr Sammeleifer erwachte und das anfängliche Kunstkapital zur wohlgeordneten Galerie umgestaltete, ist die Vorkieße für Gemälde in Köln heimisch. Es gab eine Zeit, in der Professor Springier in seinem „Handbuche der Kunstgeschichte“ auf die Galerien der Herren Weyer, Kuhl und Neven hinwies, in welcher der „Deutsche Bilderaal“ einzelne Gemälde aus diesen reichen Schätzen hervorhob und Unger im „Deutschen Kunstblatte“ die Sammlung Wever besprach, in der endlich kein Wert über Menling ohne die Aufzählung der Kölner Privatsammlungen vollständig war, — aber das Alles sind tempi passati. Mit den sechziger Jahren fing der Tod an, unter den alternden Besitzern seine Ernte zu halten und eine Auktion folgte bald der andern. 1862 begann die Zerstreung mit der besonders an Werken der alt kölnischen Schule reichen Galerie Weyer, deren Bestandtheile seinen Namen in die Welt trugen und behielten; ein kleiner Bruchtheil des Besten blieb in Köln selbst. Der Guteheiser Glabe von Boisbaten kaufte Meister Wilhelm's berühmte „Heilige Verena mit dem Schweißtuche“, der Banquier Karl Stein den „Heiligen Petrus“ Hubert van Eyck's, ein Wunderwerk in der feinen Ausführung der Inweten wie des landschaftlichen Hintergrundes, die Londoner Nationalgalerie Hans Menting's „Madonna mit dem Kinde, dem Donator und dem heiligen Georg“. Der Sammler Kuhl wußte für seine Galerie ein „holländisches Familienstück“ von Quirin Breckenkamp, das „Fischgebet“ und eine rothgezeichnete „Sibulle“ von Abraham Janssens. Rubens' einst im Besitze der Familie Jacob befindliche „Maronna mit dem Christusknaben“ ward für das Kölner Museum erworben, Kart van der Meer's „Kanal bei Mondenschein“ und ein „Kinderporträt“ von Gelsdorp Gorgius ging in die Neven'sche Galerie, eine von Wener Rembrandt zugeschriebene „Wahrsagerin“ an Herrn Zuernmunt über, von dem Herr Neven sie später als Arbeit von Victor kaufte

In demselben Jahre kam die ebenso berühmte Ludersberg'sche Sammlung unter den Hammer. Das Kölner Museum erwarb aus derselben direct den „Altar vom heiligen Kreuz“, 1864 die sogenannte „Ludersberg'sche Passion“, und erhielt 1865 durch Vermögeniß des Banquieres Karl Stein das dritte dazu gehörige Bild, den „St. Themasaltar“ zum Geschenk. Die schöne Weisheitsflanze zu Rabens „Heiliger Familie“ in Turin kam an Herrn Oppenheim in Frankfurt a. M., dessen Kunstfreunde niemals verschätzten, sich bei den Kölner Auktionen einzufinden und selten mit leeren Händen heimkehrten.

Die Auktionen Eisingh 1865 und Engels 1867 waren die nächsten. Auch von diesen fand manches gute Bild eine neue Heimat in den andern Sammlungen der Stadt. Einzelne ältere Gemälde mußten sich freilich bei genauerer Prüfung einen Namenswechsel gefallen lassen; die von Herrn Engels Hans Kemling zugeschriebene „Madonna mit dem Kinde“, welches eine Weintraube hält, ward von Herrn Neben der Margaretha van Eyck zugewiesen.

Im Frühjahr 1876 sollte eine weitere hervorragende Sammlung angehtößt werden. Es war die Kuhl'sche, deren Ruf sich dem der Weber'schen und dem der Ludersberg'schen würdig zur Seite stellen konnte, umso mehr, da es bekannt war, daß dieser durchaus zuverlässige Kunstfreund nur tadelloß konservirte Sachen anzulaufen pflegte. Drei Meile in einem Rahmen vereinte Kemling's: der „Heilige Hieronymus“, der „Heilige Gregorius“ und der „Heilige Michael“, und ein „Heiliger Christoph“ aus der Galerie König Wilhelm's II. von Holland hatten ihren Platz in der Kunstgeschichte, aber die Palme gehörte der „Verehrung Mariä“ Meißer Wilhelm's von Köln, welche nach hartem Strauße von Herrn Heß in Leipzig für 9030 Mark erungen ward. Dieses in seiner Art einzige, unbestritten authentische Bild hat während Jahrhunderten den Altar der jetzt zerstörten Johanniokapelle zu Köln geschmückt, bis die Revolutionsflut es zu einem Trödler nach Frankfurt a. M. verschlugen, bei dem Herr Kuhl es entdeckte, erlankte und für den Spottpreis von dreißig Thaler voll stolzer Befriedigung seiner Galerie einverleibte. Viele seiner Niederländer nahmen bald bei Smith im „Catalogue raisonné“, bald bei Charles Blanc in den „Trésors de la curiosité“, bald bei Burger in den „Musées de la Hollande“, aber dem „Annuaire des Artistes“ Ehrenstellen ein, fast Alle entstammten aufgelösten Sammlungen von gutem Klange. Salomon Reinik's „Jesus treibt die Verkäufer aus dem Tempel“, — jetzt im Kölner Museum, — eine „Holländische Winterlandschaft“ Art van der Meer's, zwei Genrebilder von Teniers dem Jüngeren, „Holländisches Interieur“ und die „Spinnerin“, eine „Marine“ Willems van de Velde's und eine von Jan Vanants und Jan Vangelbach gemeinsam geschaffene „Käseher von der Jagd“ gehörten zu den Prachstücken. Auch die mittelalterlichen Kleinwerke waren durch Eisenbein- und Buchbaum-, Gold- und Silberarbeiten gut vertreten. Das Inkunum einer reich-ornamentirten Nibula kam für 6165 Mark an Herrn von Rothschild nach Paris, denselben, welcher 1877 die berühmte Gemäldegalerie van Veen in Amsterdam en bloc an sich brachte, um sie dann leider zum Theil wieder zu veräußern.

Die kunsthistorische Ausstellung des Sommers 1876 vereinte noch einmal die Aender der zerstörtesten ältern Sammlungen in ihrer Eigenschaft als Bestandtheile jüngerer in der Bildung begriffener Genossen. Sowohl Meißer Wilhelm's „Verehrung Mariä“, als auch seine „Heilige Veronica mit dem Schwelstuche“, hatten sich neben Hubert van Eyck's „Heiligem Petrus“ und Jan van Eyck's „Christus als Salvator Mundi“ eingefunden. Die Neuen'sche Galerie hatte vorzüglich ihren Beitrag an Niederländern gestellt; sie stellte zum letzten Male unter dem Namen dieses kunstsinigen Besitzers vor die Öffentlichkeit treten, denn derselbe starb schon am 8. October 1875.

Während mehr als eines halben Menschenalters hatte Herr Neben seiner Neigung huldigen können, und der Kaufmann hatte dem Sammler heseud zur Seite gestanden. Geschäftsreisen nach Belgien und Holland hatten ihm bei seinen Erwerbungen wesentlichen Fortschub gebracht. Als das Alter kam und er als Wittwer sein großes Hans allein bewohnte, begann er nach und nach seinen Gemälden nicht nur das ganze Erdgeschöß, soweit es nicht vom Geschäft in Anspruch genommen war, sondern auch die obere Etage einzuräumen, wo ein Saal mit Fenstern nach beiden Seiten die Hauptstütze umfaßte. Tagweilen gruppierten sich alte



Porzänntel, Renaissance, Louis XIV., Louis XV. und Louis XVI., große Tische mit eingelassenen Platten und geschweiften Füßen, weitläufige Kaminöfen mit Messingbeschlägen und altertümliche hochbeinige Stühle; tiefe Schränke enthielten Hunderte von jenen niedlichen Scherensenen à la Watteau in Porzellan und Biscuit, welche einst der Stolz der Manufaktur von Berlin, Höchst und Frankfurt, Jürlenberg, Creuzburg und Brühl waren, auch vieux Sèvres, hiesig Berlin und einige Prachtvasen befanden sich darunter.

Die Galerik umfaßte etwa 250 Gemälde von den besten Meistern der altdeutschen, besonders aber der blänischen und der holländischen Schule, welche theilweise zu deren hervorragendsten und originellsten, von Smith in seinem „Catalogue raisonné“ angeführten Werken zählten. Der Geldwerth derselben betrug sich, wie der Erfolg der Auktion bewies, auf die stattliche Summe von 300,000 Mark. Mehrere mittelmäßige und zweifelhafte Bilder erzielten hohe Preise, Anderes dagegen von hohem Werth ging verhältnismäßig billig weg. Der Katalog ließ in kritischer Hinsicht viel zu wünschen übrig. Wir müssen uns auf die Hervorhebung des Besten beschränken. Unter den alten Werken befand sich die schon genannte, Margaretha van Goyd zugewiesene „Madonna mit dem Kinde“, eine zweite überaus anmuthige „Jungfrau mit dem Kinde“ von Nabuse und die von Professor Springer angeführte „Madonna mit den Aposteln“ von Jorael von Mecken, sowie die „Madonna mit dem Tischlein“ von einem unbekanntem Nürnberger Meister aus der fürstlich Wäldersteinischen Sammlung. Im großen Saale bedeckten fünf Gemälde von kolossalen Dimensionen die ganze obere Hälfte der langen Wand. Eine riesige, von Smith IV, 406 angeführte „Mare“ Ludolf Bathuizens, deren Stammvater bis 1771, in die Sammlung Braamcamp zu verfolgen ist, hing zwischen zwei nicht minder stattlichen Genossen, dem „Jungen Jäger“ von Jan Baptist Weenix und der „Vorbereitung zum Spazierritte“ von Gonzales Coques. In einer andern, mehr genreartigen Schöpfung des Gonzales Coques, dem „Schuhmacher“, hat vielleicht ein heute vergessener Roman Veranlassung gegeben; denn sowohl der auf den Knien liegende, durchaus nicht handwerksmäßig aussehende Schuhmacher als auch die junge Dame ohne Pantoffel im Vordergrund sehen wunderbar besangen aus, und das Händchen scheint in dem fremden Eindringling erlaubt einen alten Bekannten zu wittern; auch von den vier Personen des Hintergrunds läßt einer der Kavaliere den Blick forschend auf dem jungen Mädchen ruhen. Das Bild ward um 2000 Mark zugeschlagen. Jan Weenix war durch ein mit seinem Namen und dem Datum 1712 bezeichnetes „Ziiltelken“ vertreten, todtes Gelligel, dessen hervorragendes, ein an einem Fuße aufgehängtes Haselhuhn, in der Widrigkeit des Geiebers an Rembrandts „Knabe mit der Rehrömmel“ in der Treddener Galerik erinnert; dieses Bild ging erst zu 2350 Mark weg. Ein zweiter zu 2000 Mark veräußert, 1656 gezeichnet Jan Weenix bildete ein Pendant zu dem „Jungen Jäger“ seines Theins; es zeigt einen Weber, welchem der von einem gekleideten Wachtelhunde heftig angebellte Diener einen Brief überreicht, während ein auf der Steinbrüstung lauerndes Affchen sich eine glatthe Granate trefflich mundet läßt; zur Rechten blickt man auf den belebten Hofstand und das Meer.

Von Franz Hals, dem frühlichen Gatten der ersten Piobeth, waren Herrn Neven zwei besonders glückliche Acquisitionen gelungen: eine in der feinsten Manier des Haarier Meisters ausgeführte „Musizierende Gesellschaft“ und eine Variation des bekannten, mit derben Pinselstrichen fähi und fest gemalten „Lachenden Knaben“; auf Beiden steht das Wenzgramm Franz Hals des Aettern. Die Karte ist die einzige Schwilche des erstgenannten Wittes, dessen überraschend schöne Konservirung es bis zu 12000 Mark erperrtrieb. Der „Lachende Knabe“, ein echt holländischer Straßenjunge, mag sein Fleischen, den Gegenstand seines Entzüdens, eben erst in der Kirnehbude erlaubt haben, er strahlt vor Wonne. Da der alte Herr das kleine ovale, auf Holz gemalte Bildchen besonders hoch hielt und ihm einen Platz in seinem Speisesaale angewiesen hatte, würde der Preis von 5000 Mark, um den es wegzug, ihn gewiß mit innerer Befriedigung erfüllt haben. Die freiherrlich Eppenheim'sche Galerik in Köln umfaßt zwei weitere „Lacher“ von Franz Hals, Pendant. Eine „Archidische Versammlung“, F. Hals 1653 gezeichnet, nach ein Konzert von demselben, errichten mit Recht nicht die gleiche Höhe.

Van Steen's geschätzten Namen finden wir auf nicht weniger als drei Bildern, von denen jedes einzelne in anderer Weise sesselt. „Stratonice und Antiochus“ nennt der Verkaufskatalog das größte darunter, „Kronia und Tamar“ nannte es der alte Besitzer selbst, er hatte es wohl unter diesem Titel erworben. Das „Wohlgepflegte Kind“ ist ein humoristisch gelungenes Werk Steen's: drei hübsche, doch vor Vergnügen strahlende Kinder sind ganz in die Pflege des Käsebrot verfallen, das sich vergeblich gegen die plötzlich erwachte Zärtlichkeit sträubt. Das lustliche Bild läßt sich im Haag bis zum Jahre 1713 zurückverfolgen und gehörte zuletzt der 1861 aufgelösten Sammlung Huttwaller an; Smith erwähnt es Band IV, 68. Der dritte Van Steen, ein „Antérieur“, stellt den Meister selbst in nachlässiger Haltung dar, der hinter ihm stehende Diener fällt ihm eben das bereitwillig hingehaltene Glas, die im Vordergrund sitzende, in zart gelbliche und zart rosa Seide gekleidete Margaretha van Goven, eine anmutige Frauengestalt, spielt ihm etwas auf der Mandoline vor. „Stratonice und Seleucus“ ward, wiebegehrte, erst zu 9900, das „Wohlgepflegte Kind“ zu 3950 und das „Antérieur“ zu 5600 Mark zugeschlagen.

Jsaal van Oshade, der dritte Humorist im Saale, war durch eine große „Dorffirneß“, eine der Hauptstücke der Sammlung, glänzend vertreten. Es war dasselbe oft behandelte Thema wieder in neuer Weise, noch von einem andern Standpunkte als gewöhnlich aufgefaßt, nur trug die gute Erhaltung und der schöne lichte Ton, welcher die siebzig, auf einem Spielraume von 81 em. Breite bei 52 em. Höhe vereinten Gestalten klar und deutlich erkennen ließ, wesentlich zu dem erzielten Preise, 11550 Mark, bei. Ein zweiter Oshade von 1640, „Dall vor der Herberge“ ging zu 2000, ein „Bänckelträger“ aus der ehemaligen Koudesseff-Weißbrodlo'schen Sammlung zu 2350 Mark weg. Adrian van Oshade's „Bonfide de tabac“, eine sich gegen den rohen Scherz ihres Mannes, der ihr den Quatrain seiner Pfeife in's Gesicht zu blasen droht, verteidigende Dorffrau, erreichte 2000 Mark. Von David Teniers dem Jüngeren, einem besondern Lieblinge des vorerwähnten Besitzers, fanden sich ein „Dorffest zu Ehren der Maildigin“ und zwei „Wirtshausbesenen“ vor; sie wurden mit 7900, 2000 und 1850 Mark bezahlt.

Wahrhaft erquicklich wirkten nach dem Verlehn mit diesen trunken und Raucherzwei allerliebste zusammengehörige Konversationsstücke aus der besten Zeit Drekelenslamp's. Die beiden Typen bildeten Glanzpunkte der 1851 aufgelösten von Zarehem'schen Galerie in Brüssel, erhoben sich aber nicht über 2100 Mark pro Stück. Ein „Dreißigstünd“ Dietrich's fand einen Bewerber für 1950 Mark.

Unter den Architekturstudien übertraugen zwei Arbeiten Neefs des Ältern und Neefs des Jüngern alle Genossen; sie stellten Beide „das Innere eines Tempels“ dar und wurden mit 3000 und mit 2400 Mark bezahlt. Vielbegehrte Perlen gab es auch unter den Landschaften. Der zarte und doch kräftige Baumstamm einer mit den Initialen Kart von der Neer's versehenen „Umgebung von Haarlem“ bei Abendbeleuchtung im Frühjahr war mit 11750 Mark kaum an seinen vollen Werth geknüpft. Eine von A. Pynacker 1670 geschaffene, luftüberhauchte, von Nicolaus Berghem mit Herden belebte „Berglandschaft“ blieb auf 3600 Mark stehen, eine „Landschaft mit Thierpassage“ von Coruetis Hupsmans sogar auf 2000. Ein jetzt Salomon Kupfdoel zugeschriebenes Bild: „Augefrorener Kanal mit Schlittschuhläufern“, welches der vorerwähnte Besitzer auf der historischen Ausstellung 1876 als Albert Cuyp angegeben hatte, zeigt den stumpfen Thurm von Peurwarden als Mittelpunkt des Städtchens am Meer. Und nun zum Porträt! Zeit und Raum drängen gebieterisch, obgleich noch so manches Bild der Beachtung würdig wäre. Da lockt zunächst ein Frauenbildniß von wunderbarer Anmuth, ein Werk des genialen Karl Fabritius. Ein duftiger Scheiter umhüllt das jugendliche Haupt und dämpft das helle Roth des Phantasiegewandes, denn der Schöpferstab ist wohl nur eine Laune für die Besitzerin der kostbaren Perlen an Ohr und Nacken. Selbst ohne die Seltenheit von Fabritius' Schöpfungen hätte der Preis von 4200 Mark für das harmonisch schöne Porträt wohl kaum befremdet; schade, daß man nicht weiß, wen es darstellt. Das Bild eines „jungen Edelmanns“ von erstem, profaischem Ausdruck der Züge, der als Arbeit Thomas de Keyser's zu 2900 Mark wegging, hätte uns

weil weniger zugelegt. In dem Porträt eines „holländischen Ertemannes“ von Willem van Nieuis erkannte wir mit Erstaunen das „Porträt des Admirals Wassenaer, sein Testament schreibend“ von Pieter van Slingelandt, wie Herr Neven dieses 50 cm. hohe, 41 cm. breite Büchlein auf Holz nannte. Es stellt einen blonden behäbigen Herrn von angenehmer Gesichtsbildung und aristokratischer Haltung dar; ein vorn offener rothseidener Schlafrock umhüllt die vor der Zeit zur Fülle neigende Gestalt, dem vollen Rinnle dient ein lässig wiedergegebenes Spitzenjabot zur Hölse; er scheint in Nachdenken versunken zu sein und stützt den rechten Arm auf den mit Pergamentrollen und Aktenstücken bedeckten Tisch. Als Slingelandt kam das Bild in die Sammlung, als Willem van Nieuis geht es wieder in die Welt hinaus; wer weiß, unter welchem Namen wir ihn vereinzelt in einer dritten Sammlung begegnen werden. Gleichviel, es ist ein Meisterwerk der Kleinmalerei, das seine 2050 Mark reichlich werth war. Das mit dem Jugendmonogramm Rembrandt's und der Jahreszahl 1632 (?) bezeichnete Bildchen einer Älteren Dame wurde um 3300 Mark von Herrn B. Zuernmond in Kopenhagen erworben. Daß historisch interessante Persönlichkeiten im Alltagsleben herzlich langweilig dreinschauen können, bewies der Hinblick auf Terburg's Porträt in ganzer Figur von Hugo Grotius und seiner Gemahlin; der Mann hat das Monogramm des Meisters mitbekommen, bei dem Bilde der Frau fehlt es; das Ehepaar ward ungetrennt für 2950 Mark fortgegeben. Ein „Familienporträt“ von Terburg, die Eltern mit drei Kindern, folgte zu 2710 Mark. Die italienische und die französische Schule ergänzte die Niederländer durch zwei reizende Kinderbilder: eine gute alte Kexie nach Tizian's Töchterchen nach M. Strozzi und ein Original von Greuze. Das herzige lebensathmende Kindergesichtchen mit den klaren Augen und den blonden Locken von Greuze besaß sein Medaillon in Smith, Band VIII; es entflammte der 1795 gestreuten Sammlung Tuelos Duffreney, der neue glückliche Besitzer bezahlte es mit 3900 Mark.

Wien, Nizza und Paris hatten das Hauptkontingent der Käufer für die Gemälde gestellt. Die Porzellanfiguren machten sich die Kölner Sammler mit Lebhaftigkeit streitig, sie feuerten sich gegenseitig so sehr an, daß einzelne jener zierlichen, täglich seltener werdenden Gruppen à la Watteau auf 500 bis 600 Mark stiegen. Die großen Zedredvasen und eine reiche kreuzene Ramingarnitur Louis XIV. wurden von der Familie des Erblassers zurückgekauft.

H. B.

## Kunstliteratur.

**Hans Holbein** par Paul Mantz. Dessins et Gravures sous la direction de Edouard Lièvre. Paris, A. Quantin, 1879. Fol. 201 pp.

Holbein's berühmte Illustrationswerke, die Bilder des Alten Testaments und die Todesbilder, erschienen bekanntlich einst nicht in seiner Heimath, sondern in Frankreich, in Lyon, und in zahlreichen Auflagen mit lateinischem, französischem, englischem, italienischem, spanischem, niemals aber mit deutschem Texte. Daran führt man sich erinnert, wenn man den reich illustrierten, seiner prächtigen Ausstattung wegen auch in dieser Zeitschrift bereits wiederholt mit Andeutung erwähnten Festsband von Herrn Paul Mantz über Holbein aufschlägt. Ein solches Prachtwerk über einen unserer großen deutschen Meister kann nur in Frankreich erscheinen. Dennoch wird in Deutschland an illustrierter Literatur nicht weniger als in Frankreich konsumirt, aber das ist immer die Waare von heute und gestern, und zwar nicht bloß die deutsche, auch die anderer Völker, wenn sie nur recht „modern“ ist, wie Doré. Die Kreise, welche das Alte und Edle verlangen, welche Dürer und Holbein auf ihrem Tische haben wollen, findet man in Paris, aber kaum bei uns.

Die zahlreichen großen und trefflichen Radirungen des Buches geben fast ausschließlich Bilder und Zeichnungen des Vastler Rufens und vieler, unter letzteren die ganzen Folgen der

Passion und der Frauentrachten. Bearbeitet wurde nach den Braun'schen Photographien; selbst das Porträt des Erasmus, das nach der Unterschrift das Bild im Louvre wäre, ist nicht nach diesem, sondern nach der Photographie des Baseler Exemplares radirt, wie die Schrift und der andere Hintergrund zeigen. Unter den Holzschnitten ist zwar nichts bisher Unpublicirtes, aber wir finden die vollständigen Serien der Zeichnungen zum Lobe der Wahrheit, des Todesalphabetes, der Todesbilder, der Bilder zum Alten Testament. Die Reihenfolge hätte bei den Illustrationen zum *Encomium Moriae*, wie bei den Todesbildern, nicht so willkürlich zu sein brauchen, und die vier Einleitungsbilder der letzteren hätten nicht vor die Bilder zum Alten Testamente gestellt werden sollen. In vielen anderen Fällen aber, namentlich bei Reproduktion von Wälderholzschnitten, rührt das, was hier „nach Holbein“ gegeben ist, nicht von ihm her. Holzschnitte von Urs Graf, von Weiser J. F., wie das Bachhaus, von Ambrosius Holbein, wie der Buchstiel mit dem Hesseben und das Signet Freben's, sind aufgenommen. Von den oberen Randleisten und den eula-do-lampo ist sehr wenig, von den Initialen der einzelnen Kapitel keine einzige wirklich von Holbein; die Mehrzahl derselben ist einem Alphabete mit vorwiegend antiken Gegenständen von einem unbekanntem Baseler Zeichner entnommen (vgl. Weltmann II, S. 215). Aus Holbein's eigenen Erfindungen hätte sich eine weit schönere Auswahl treffen lassen. Aber der Herausgeber, dessen Kenntnisse vom Baseler Holzschnitt serigisch auf Ambroise Firmin Didot's „*Essai sur l'histoire de la peinture sur bois*“ geschöpft sind, während sogar Passavant's *Peintre-gravure* ihm unbekannt geblieben zu sein scheint, weiß nichts von den Ergebnissen der neueren deutschen Forschung, die Holbein von seinen Baseler Zeitgenossen unterscheiden gelernt hat.

Zu erwähnen bleibt noch, daß mehrere Holzschnitte und Stich's aus meinem Buche „*Holbein und seine Zeit*“ sind: die Baseler Ergetthüren, das Wappen mit den Pandolmächten in Berlin und die Detochschilde in Bernburg („*musco do Bäle*“ lautet in diesen zwei Fällen irrtümlich die Unterschrift), der Karten mit Heinrich VIII. und seinem Vater, der Entwurf zu einer Uhr, endlich ein männliches Bildniß. Zeichnung in Berlin, früher in der Sammlung Zuermond, von mir zuerst in der Zeitschrift für bildende Kunst, Nr. IX publizirt, und da, so wie in meinem Buche, in einem zarten grauen Ton gedruckt, wie ihn der schöne Holzschnitt von Paar verlangt, der in dem allzuschwarzen Trud bei Manx sehr verloren hat. Eine Quellenangabe hat Herr Manx bei diesen Abbildungen nicht für nöthig gehalten; bei der zuletzt genannten Zeichnung sagt er vielmehr ausdrücklich: „*nous reproduisons ce dessin*“, während er in einem andern Falle die Bemerkung: „*tiré de l'Art pour tous*“ nicht vergessen hat.

In den Abbildungen liegt jedoch der einzige Werth des Buches; der Text ist ohne Werth. In keinem Punkte bietet er etwas Neues oder bereichert er unsere Kenntniß von Holbein, ja er erfüllt nicht einmal die Aufgabe, auf Grund der bisherigen Literatur den Franzosen, denen Bücher in anderer Sprache fremd bleiben, von Holbein's Leben und Schaffen ein korrektes Bild zu gewähren. Der Hauptgrund ist, daß Herr Paul Manx selber zwar Englisch, aber nicht Deutsch kann. Hr. Wernum's Buch über Holbein hat er benutzt; er folgt demselben nur viel zu sehr: daß von meinem Buche eine englische Uebersetzung, allerdings noch nicht in Gestalt der zweiten Auflage, vorhanden ist, scheint ihm dagegen unbekannt geblieben zu sein. So ehrenvoll er daher auch mein Buch in der Einleitung erwähnt, so wenig kennt er es. Er hat es in der Hand gehabt, aber es blieb ihm unzugänglich, und die Resultate derselben kennt er nur mittelbar aus Wornum, ferner aus einem ausführlichen Berichte von Eugène Müny in der Gazette des beaux-arts von 1869, endlich offenbar aus den Privatmittheilungen eines Deutsch verstehenden Freundes, der ihm eine kurze Uebersicht über das neue Material, das seit 1869 zu Tage getreten ist, vermittelt hat. Wahrscheinlich war dieser Freund ebenfalls Herr E. Müny, da, nach Angabe in dem Artikel über die Augsburger Galerie in Band XVI der Gazette, Herr Manx denselben Auszüge aus den neueren Forschungen über Holbein den Vater verdankte.

Kein Wunder, daß er bei so mangelhafter Ausrüstung zu dieser Arbeit zahlreihe Irrthümer, die seither längst widerlegt und berichtigt worden sind, wiederholt und dieselben durch

neue schiefe und irriqe Behauptungen vermehrt. Durch die Unkenntniß des Deutschen, mit der natürlich die des Holländischen zusammenhängt, setzte ihm zugleich die Fäähigkeit, die wichtigsten Urkunden selbst zu verstehen, und die älteren Celleseschriften, von Mander und Sandraet, lesen zu können. An Stellen, wo diese hingehören, citirt er dann meist so späte Gewährsmänner, wie Volturnucci, de Piles, Descamps.

Für den ganz kurz gehaltenen Abschnitt über Hans Holbein den Jüngeren war der Verfasser durch den ihm mitgetheilten Auszug richtig über das heute bekannte Material orientirt worden, auch darüber, daß, seit Enttarnung der Eigner'schen Fälschungen, Holbein dem Vater die früher für Jugendarbeiten des Sohnes gehaltenen Bilder zuzuschreiben seien. Nur das Porträt von 1513 beim Grafen Pandorosti erwähnt Manx, dessen Gewährsmann über dieses geschwiegen haben muß, noch, mit Berufung auf Wornum, als Arbeit Hans Holbein's des Jüngeren, aber mit der Bemerkung, es sei zweifelhaft, in meiner zweiten Auflage werde es nicht im Verzeichniß der Werke erwähnt, auch sei das Datum ein unwahrscheinliches. Aber gerade dieses Datum hätte ihn veranlassen sollen, in meinem Buche unter Hans Holbein dem Jüngeren nachzuschlagen, resp. nachschlagen zu lassen.

Unwesentlich ist, daß Herr Paul Manx das längst zurückgewiesene Märcchen wiederholt, die junge Frau bei der Predigt des Apostels auf der Paulus-Basilika in Augsburg stelle die Stifterin Veronika Weller dar, während sie vielmehr, nach Inschrift, die heilige Thelma ist. Bei dem Erbofiansaltar nimmt er die Vollendung im Jahre 1517 und die Bestellung für das Augsburger Katharinenkloster als gesichert an, indem er noch immer von den durch Eigner gefälschten Annalen dieses Klosters Gebrauch macht, während ich nach Auffindung der echten Annalen dargethan, daß dieser Altar überhaupt nicht in ihnen vorkommt. Manx unzutreffend ist die Behauptung, daß in der Behandlung des Mittelbilds und die Flügel abweichen; und wenn daraufhin in letzteren die Hand des jüngeren Holbein vermutet wird, so ist zu bemerken, daß selbstverständlich der Vater seine Töchter als Heiligen verwendet hat, daß aber die Verweise, die Hand eines von ihnen in Schöpfungen des Vaters zu konstatiren, ohne sichere Grundlage bleiben und daher zu ebenso mißigen Hypothesen führen, wie die Verweise, der Hand des jungen Raffort in Wilmern seines Meisters Pietro Perugino nachzuspüren, auch abgesehen davon, daß 1515, als dies Werk entstand, der jüngere Hans Holbein bereits in Basel thätig war. Dem Verfasser war freilich dieses Datum noch unbekannt geblieben, das für eine Titelbordüre in Holzschmitt (Woltmann, Nr. 134), für die Tischplatte in Zürich und für die Wandzeichnungen zum Tode der Kartheit festgesetzt worden ist. Somit kommt auch Herr Paul Manx auf letztere erst zu sprechen, nachdem er Holbein bis nach 1523 verfehlt hat, und auch sonst gruppiert er das künstlerische Material, das er chronologisch behandeln will, nicht sachgemäß, verlegt zum Beispiel in die Jahre zwischen 1528 und 1532, nach Holbein's erste Rückkehr von England, nicht bloß das Haus zum Tanz und die Trageflügel, deren Entstehung damals wegen der kirchlichen Zustände gar nicht mehr möglich ist, sondern auch zahlreiche Entwürfe zu Maskenfiguren mit Heiligenfiguren, von denen das Gleiche gilt, und die außerdem bei ihrer Verkörperung des Stils und ihren gebrungenen Proportionen augenscheinlich zu Holbein's frühesten Arbeiten gehören.

Die ärgste Blöße gibt sich Herr Paul Manx in seinem Urtheil über die gemalte Passion in Basel, indem er „cette triste peinture“ als „pastiche maladroit“ verurtheilt. Verleitet wurde er dazu durch Wornum, der aber, wie einst vor ihm Kunoehr, wenigstens das Werk noch dem älteren Holbein lassen wollte. Wornum's Mißgriff erklärt sich aus dem Mangel an eingehendem Studium des Baseler Museums, mit dem er in einem einzigen Besuche von wenigen Stunden fertig geworden war. Für Herrn Paul Manx wäre auch ein solcher Grund keine Entschuldigung mehr, da jetzt die Braun'schen Photographien des Werkes vorhanden sind. Dieses verlangt allerdings, daß man sich sorgfältig mit ihm beschäftigt; es gewinnt nicht gleich auf den ersten Blick, weil man sich erst in seine auf einen dunklen Kirchraum mit Wasmalereien berechnete Farbenhaltung finden muß; Herrn Manx gelang das nicht, und so erklärte er das vorzüglich erhaltene Bild für „ungeschickt modernisirt oder ganz überarbeitet“. Wer dasselbe wirklich studirt, findet es immer interessanter, weil es klarer als irgend ein

anderes zeigt, wie Holbein sich aus dem traditionellen Zeit herausarbeitet, Einflüsse, wie diejenigen Mantegna's aufnimmt, aber sie zugleich völlig in seinen eigenen Zeit überträgt und in der Lichtwirkung die höchsten Experimente macht.

Da Herr Mauß die umfangreiche neuere Literatur über die beiden Exemplare der Meyer'schen Madonna nicht lesen konnte, ist es erklärlich, daß er nicht zu dem Schlusse gekommen, der seit 1871 für alle wissenschaftlich Präsenden und Urtheilenden unabwieslich geworden, sondern das Dresden'er Bild immer noch als eine Wiederholung durch Holbein selbst gelten lassen will.

Seine Unwissenheit über die Dinge, die er behandelt, verräth Herr Mauß bei Gelegenheit der Bildnisse des Erasmus. Das Wenigste ist noch, daß er einzelne Daten nicht weiß, wie die von Herman Grimm nachgewiesene Thatsache, daß More's Antwort, die auf den angehängten Besuch Holbein's Bezug hat, schon aus dem December 1521 (nicht 1525) herrührt, daß ferner das gesicherte Entstehungsjahr der Profilbildnisse des Erasmus im Louvre und in Basel 1523 ist (nicht 1524), der auf letzterem sichtbaren Schrift zufolge. Das mit dem gleichen Jahre und mit Holbein's Namen bezeichnete Porträt in Longford Castle will er auf Wornum's Autorität hin Holbein absprechen und für das 1517 von Quintin Metsys gemalte Bildniß erklären. Meine Untersuchungen über die Erasmusbilder von Quintin Metsys und Holbein sind ihm auch jetzt noch unbekannt, obwohl im Jahre 1878 Herr Henry Dymans in Brüssel über deren Ergebnisse in französischer Sprache referirt hat. (Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie). Das Porträt von Metsys ist zwar nicht im Original, wohl aber in einer Kopie zu Hampton Court nachweisbar, deren Seitenstück, das Bildniß des Petrus Regidius, fälschlich als Erasmus von Holbein in der Galerie zu Antwerpen hängt, während das Original dieses Regidius sich mit dem Holbein'schen Erasmus in Longford Castle zusammengefunden hat. Herr Mauß, der keine Ahnung davon hat, wie es wirklich mit dem angeblichen Erasmus in Antwerpen steht, gibt sich nun Mühe, mit demselben fertig zu werden und kommt zu dem Schlusse, daß er ein unvollendeter Holbein sei. Die späteren Erasmusbilder, die Originale von Holbein sind, das kleinere Kunzbild in Basel, dann die Bilder mit dem offenen Buche in Turin und in Parma, letzteres 1530 bezeichnet, sowie die in dieser Zeitschrift (1874 B., Sp. 337 ff.) publicirten interessanten Briefe des Goelenius in Löwen von 1531, aus denen hervorgeht, daß damals Erasmus in der That dem Maler nachmals geflossen, kennt Herr Mauß nicht.

Zu den historischen Mißgriffen des Verfassers gehört auch, daß er Holbein's Frau Elisabeth, verwitwete Schmid, mit einer Frau Elisabeth, Wartin des Malers Michel Schuman, identificirt, die am 1. August 1520 mit ihrem Gatten Holbein wegen einer Schuld verklagt hat. War es denn denkbar, daß damals in Basel zwei verschiedene Frauen den Taufnamen Elisabeth führten? Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß die Annahme nicht bloß unbegründet, sondern sogar nachweislich falsch ist. Schmid war nicht der Mädchennamen der Frau Holbein, sondern, da ihr Sohn erster Ehe Franz Schmid hieß, der Name ihres früheren Gatten, der also nicht Schuman geheißen haben kann. Auf dem Bildnisse der Frau mit den Kindern in Basel, erklärte Wornum, der aus Mißverständnis des Ausdrucks „Weib und Kind“ in dem Rathschreiben von 1532 Holbein durchaus nur Ein Kind zugeschrieben mochte, den Knaben für den Stiefsohn Franz Schmid, während er den damals schon ermittelten Sohn Philipp Holbein in dem jüngeren Kinde, das sichtlich ein Mädchen ist, sehen wollte. Herr Mauß macht diese Irrthümer nach, obwohl jetzt durch die Forschungen von E. His konstaturt ist, daß Holbein vier Kinder hatte, und daß der Knabe Philipp, das Mädchen die älteste Tochter Katharina ist, die sich schon 1515 verheiratete und also Ende 1525 oder Anfang 1529, als dies Bild entstand, ganz gut das Aussehen eines Kindes unter zwei Jahren haben konnte.

Holbein's Wiederanwesenheit in Basel nach der ersten Reise nach England ist am 29. August 1528 urkundlich konstaturt. Mit Recht ist daher Herr Paul Mauß der Ansicht, die Zeichnung zum Familienbilde des Sir Thomas More könne nicht später als 1528 entstanden sein, macht sich den Fall aber ohne Grund schwierig, indem er voraussetzt, daß aus

den Altersangaben über den einzelnen Personen sich eigentlich 1529 ergebe, und hilft sich nun dadurch, daß er die Namen und Zahlen für späteren Zusatz erklärt. Diefelben sind aber, wie ich nachgewiesen habe, von More's eigener Hand, aus den Altersangaben läßt sich auch sein Datum entnehmen, da wir das Geburtsjahr keiner der dargestellten Personen genau kennen; vielmehr läßt sich erst aus der Zahl 50, die More auf diesem Blatte, daß er 1529 seinem Freunde Erasmus übersendete, neben seinem eigenen Kopf setzte, 1478 als sein Geburtsjahr folgern, über das sonst die Angaben schwanken. Hüffer's Porträtzeichnung in Windsor Castle mag in das Jahr 1527 fallen, daß sie aber von diesem datirt sei, wie Manx behauptet, ist nicht richtig; auf dem Blatte selbst steht vielmehr nur italienisch, von späterer Hand, daß Hüffer 1533 enthauptet worden.

Mit dem Holbein'schen Bilde, das im Centre sächsisch Thomas More's benannt ist, beschäftigt sich Herr Manx mehrmals. Er verwirft diese Benennung, aber daß ich die richtige Benennung nachgewiesen, war ihm, obgleich Herr E. Manx dieses Umstandes in der Gazette von 1869 Erwähnung gethan, erst am Schluß des Buches bekannt geworden. Da nennt er dann im Verzeichniß der Gemälde dies Bild zum drittenmal als das Porträt eines unbekanntes Gesichtes und setzt hinzu: „D'après M. Woltmann ce portrait serait celui de Sir Henry Wyatt“. Warum nur „serait“? Weil der alte Herr, ein Staatsmann aus Heinrich's VII. Zeit und, wie ich dargethan, (I, S. 372), 1533 wahrscheinlich schon gestorben war, Herr Manx aber gerade dieses Bild für eine Transformation der Holbein'schen Malweise in seiner allerletzten Zeit charakteristisch findet.

Der Gesichts des Sir Thomas Wyatt auf dem berühmten großen Bilde in Longford Castle wäre, nach Manx, „pas même soupçonné“; ich hatte aber dargethan, daß derselbe höchst wahrscheinlich Wyatt's gelehrter Freund Johneland sei. Gleich darauf bemerkt der Verfasser, daß kein Werk Holbein's von 1534 bekannt sei, und daß das Schweigen 1535 fortdauere. Aber von 1534 sind die bewundernswürdigen beiden kleinen Rundbilder in der Kaiserin's Sammlung, von 1535 das Brustbild des Boyens, das der Verfasser in Paris selbst bei dem kürzlich verstorbenen M. de la Roche hätte sehen können, und das reizende Miniaturbild des kleinen William Brandon zu Windsor datirt. Die Miniaturbildnisse bleiben aber vollständig unberücksichtigt, ebenso Holbein's Thätigkeit für den Holzschnitt in England und auch seine satirische Passion. Hält damit die englische Zeit dürftiger, als nöthig wäre, aus, fehlt der Darstellung namentlich der eigentliche historische Hintergrund, so sind gleichzeitig auch die Hauptdaten für diese Zeit nicht immer richtig. Herr Manx behauptet, daß Holbein's Anstellung im Dienste des Königs erst mit dem 25. März 1538 beginne; von diesem Termin rührt allerdings die erste Notiz über Auszahlung seines Gehaltes her, doch nur deshalb, weil die Haushaltungen der vorhergehenden Jahre bis zum Februar 1538 fehlen. Daß aber Holbein schon 1536 Hofmaler Heinrich's VIII. war, beweist ein aus diesem Jahre herrührender Brief Nicolas Bourdon's, der seinen Freund Hans, den „pictor regium“, grüßen läßt.

Von meinem Funde, daß Holbein im Jahre 1533 bei dem Einzuge der Anna Boleyn eine Festdecorations für den Stahlfloß entworfen, daß seine Skizze uns in dem Barnaj der Weigel'schen Sammlung erhalten sei, wußte Herr Manx durch den Artikel der Gazette von 1869, auf den er sich beruft; er bemerkt aber dabei, es sei seltsam, daß dieses aus dem Cabinet Crozat stammende Blatt nicht in den Notizen Maricette's erwähnt sei; in meinem Buche B. II, S. 132 würde er indessen das Citat aus Maricette's Description du Cabinet Crozat gefunden haben. — Meine Ermittlung, daß der Vername des Mr. Morett, den das Dresdener Porträt darstellt, Hubert lautet, war Herrn Manx unbekannt geblieben; er macht daher seine Entdeckung nochmals auf eigene Hand und ländigt sie pomphaft an: „Dans tous les livres et même dans le catalogue du musée de Dresde (1862) le joaillier Morrett est appelé Thomas.“ Sogar das Citat aus dem Dresdener Katalog ist unrichtig; in der Ausgabe von 1862 steht nur Morett, in der von 1876 ist der Vername Hubert aufgenommen.

Schließlich stellt der Verfasser noch einen Katalog Holbein'scher Gemälde auf, in welchem



Paris 1855. Exposition des produits de l'agriculture et de l'industrie. 1855.



das Material, welches das von mir zusammengestellte Verzeichniß der Werke darbietet, zwar keine Bereicherung erfährt, in dem aber manche Unrichtigkeiten, auch in der Beschreibung vorkommen; so löst er gleich auf dem ersten Bilde, das er nennt, den sogenannten „Ambassadeurs“ in Longford Castle, die Personen sitzen statt stehen. Unrechte Bilder sind aufgenommen, wie die Margaretha Koper bei der Gräfin Delawarr und der Southwell im Louvre, beide Kopien, der Mann mit dem Buche im Louvre und das Porträt von 1527 in Dresden, beide niederländische Arbeiten. Echte Gemälde, oft selbst Hauptwerke, bleiben unerwähnt; so, abgesehen von manchen bereits erwähnten Fällen, das Abendmahl in Basel, die Altarstücke in Freiburg, die Bildnisse des Simon George in Frankfurt a. M., der Lady Rich in Brüdow Park, des Prinzen von Wales in Hannover, des Thomas Cromwell, 1566 bei Herrn Ridgway in London; ferner das zarte kleine Frauenbildniß im Wiener Schwebere, das Unger neuerdings so meisterhaft radirt hat, das männliche Bildniß von 1541 ebenda, ja sogar der Herzog von Norfolk in Windsor Castle, eins von Holbein's hervorragendsten Meistervenken, das wirklich einen Maßstab für seine letzte Zeit gewährt, endlich außer den Miniaturen auch hundertfache kleine Kunstbilder auf Holz, mit ihnen der Melanchthon in Hannover, der Derich Born in München.

Wenn wir das Buch des Herrn Paul Manly trotz der glänzenden Ausstattung nicht loben können, so wird ihn dafür die Bewunderung seiner Landsleute entschädigen. Auch die Gazette des beaux-arts hat in ihrem Januarheft einen höchst anerkenntlichen Bericht gebracht. Sie giebt dabei mehrere Illustrationen aus dem Buche selbst, darunter auch als Zehnzigstellige eine Probe aus den Wandzeichnungen zur „Lana stultitiae“, nämlich das wüthliche Thierbild zu den Worten: „Quid autem officiosius quam cum mutuum muli scabunt.“

Alfred Wolmann.

## Heinrich Gärtner's Wandmalereien im Museum zu Leipzig.

Mit Abbildung.

In einer Korrespondenz der Chronik vom 27. Febr. wurde bereits mitgetheilt, daß das Leipziger Museum vor Kurzem in der malerischen Ausschmückung der Schutzenträume eine neue, sehr reiche und künstlerisch bedeutende Zierde empfing. Es verdankt dieselbe, wie gleichfalls schon berichtet wurde, der Kunnsenschaft eines Leipziger Bürgers. Herr Stadtrath Athons Dürr, dessen Verdienste um die Förderung und Verbreitung silboller Kunst auf buchhändlerischem Gebiet rühmlichst bekannt sind, ließ die Malereien auf seine Kosten durch Heinrich Gärtner ausführen und brachte damit einen Gedanken zur Verwirklichung, der schon für die architektonische Anlage der genannten Räume maßgebend war.

Der Künstler war in den vorhergehenden Jahren hauptsächlich mit ähnlichen Arbeiten beschäftigt gewesen und hatte den künstlerischen Charakter einer solchen Aufgabe gründlich kennen gelernt. Für Herrn von Lanna hatte er, in dessen Willen bei Prag und Gmunden, umfangreiche Wandmalereien ausgeführt; dann war er an der malerischen Ausschmückung der Festhülle des neuen Dresdener Festtheaters betheiliget, und in der Reihe landschaftlicher Kompositionen, mit denen diese prächtigen Räume geziert sind, gehören die feinsten anerkanntermaßen zu den vorzüglichsten.

Der Raum des Leipziger Museums, dessen Ausschmückung ihm übertragen wurde, zerfällt in vier Abtheilungen: einen großen oblongen Saal, dem sich an den Schmalseiten zwei kleinere anschließen, während sich die eine Langseite zwischen zwei mit breiten Bogen überspannten Pfeilern gegen eine Loggia öffnet. Den Hauptschmuck dieser Räume bildet ein Cylindus landschaftlicher Darstellungen, der in dem mittleren Saal am oberen Theil der Wände frieseartig hinkläuft, durch pilasterförmige Fesler getheilt und durch ein Gesims gegen die unteren Wandflächen abgegränzt, die einfarbig und nur durch einfache Linien, der Gliederung des landschaftlichen Frieses entsprechend, in Felder getrennt, den ruhigen Hintergrund der in dem Räume

ausgestellten Skulpturwerke bilden. Das Ganze zeigt die Aufgabe einer monumentalen Dekoration in vorzüglicher Weise gelöst. Die Landschaften sind im „historischen“ Sinne behandelt und wie es der unmittelbare Anschluß an die Architektur besonders nachdrücklich verlangt, mit entschiedener Betonung des zeichnerischen Elements, der Linien und Formen, die sich überall in klarer Bestimmtheit entwickeln, verbunden jedoch mit einem kraftvollen und überaus einheitlich gestimmten Kolorit. Ein reiches und breit entfaltetes Ornamentwerk umschließt die Bilder, so daß sie, wie es der dekorative Zweck erheischt, nirgends in störender Selbständigkeit aus der Wandfläche herandringen. Den Skulpturwerken ist ihre volle Wirkung gesichert; die malerische Dekoration des Raumes dient ihnen, ohne sich vordringlich geltend zu machen, nur als bedeutungsvolle Umrahmung. Dem Ornamentwerk, welches die Bilder einfaßt, schließen sich die leichten, vollkommen im Charakter der Flächendekoration gehaltenen Ornamente der Decke des Saales und der kleinen Gewölbe der anstoßenden Loggia harmonisch an.

Der landschaftliche Fries, wie die gesammelte Dekoration in Wandflächen ausgedehnt, schildert mit Beziehung auf die Bestimmung des Raumes die wichtigsten Schaupläge der geschichtlichen Entwicklung der Plastik: auf der nördlichen Langseite Agina, Athen, (f. den beiliegenden Stich von V. Schulz), Halikarnax, Palerü, das römische Forum und Syrakus, auf den Schmalseiten Pisa, Florenz, Venedig und Nürnberg und auf der südlichen Langseite, die nur für kleine Darstellungen Raum bot, Berlin mit dem Denkmal des großen Kurfürsten, Lepenbogen mit dem Thorwalfsen-Museum, München mit der Babaria und Treppen mit Schilling's Gruppe der „Nacht“ am Ausgang zur Brühl'schen Terrasse.

Zusammenfassend, indem sie unter sich und mit den reichen umgebenden Ornamenten auf's Glücklichste zusammenstimmen, erweisen sich als von einer klaren künstlerischen Empfindung, von einem reinen und sicheren Stilgefühl beherrscht. Durch das Ganze geht ein schöner Wohlklang in Formen und Farben, der an die besten Muster monumentaler Dekoration erinnert.

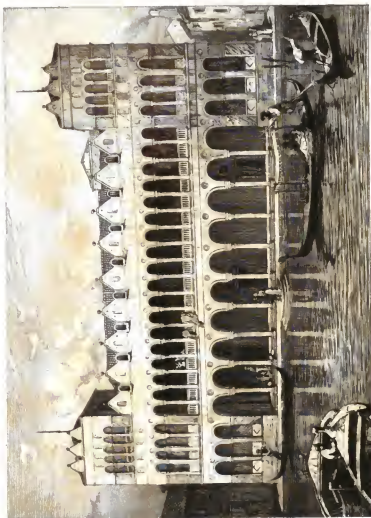
L.

## Notiz.

\* Das Strandbild von G. Eilers, welches die Leser dem vorliegenden Hefte beigegeben finden, gehört zu einer Folge landschaftlicher Radierungen, in denen der Künstler die Küsten der Dänemark- und der Insel Rügen zu schildern unternommen hat (Berlin, P. Scheller's Vert. Buchhandlung). Das Auge manches flüchtigeren Beschauers mag über die einfachen Linien der anspruchslosen Darstellung vielleicht gleichgültig hinweggehen, während wenn ihm der Charakter der hier geschilderten Gegenden fremd ist. Aber wer in dieser Auslichten und doch so großartigen Natur mit ihren hochbestandenen Buchenwäldern und den Ausblicken auf das weite Meer sich heimisch fühlt oder auch nur einmal vorübergehend weilt, dem wird die ungeschminkte Treue, mit welcher Eilers den Gegenstand erfasst und wiedergegeben hat, gerade wohlthun. Der Kontrast der dunkeln Meerfluth gegen den freibigen Strand, an dem sich die Fischer eben zur Ausfahrt auf den Heringfang rüsten, die schlummernden Wellenbryse, die gleich Wägen aus der Fluth aufschauenden Segel, endlich der von zartem Dunst erfüllte Kehler mit seiner unaussprechlichen Wolkenstucht: alle diese Elemente der ewig gleichen, und doch stets von Neuem fesselnden Natur unserer nordischen Küsten hat der Radirer festzuhalten und zu einem ansprechenden Ganzen zu vereinigen gewußt.







FONDACO DE TURCHI IN VENEZIA  
MUSEO CORNELI



## Das Museo Correr zu Venedig.

Von Paul Schönsfeld.

Mit Illustrationen.



ur verhältnißmäßig wenige unter der großen Zahl von Besuchern, welche der vielgeehrten Lagunenstadt alljährlich zufließen, um die Wunder der Natur und Kunst zu genießen, sehen sich veranlaßt, nach Besichtigung der berühmten Pinakothek, der zahlreichen Kirchen und Paläste auch einer Sammlung einen kurzen Besuch widmen, die bei der Reichhaltigkeit der in ihr vereinten künstlerischen und kunstgewerblichen Gegenstände nicht nur die Beachtung der Fachleute, sondern auch des größeren gebildeten Publikums verdient. Durch Besprechung und bildliche Vorführung einzelner hervorragender Nummern aus den verschiedenen Rubriken der Sammlung des am Canal grande <sup>1)</sup> gelegenen Museo Correr oder Museo civico die Aufmerksamkeit auf dieselbe hinzulenken, ist der Zweck der folgenden Zeilen.

Der begeisterte Kunstfreund, dessen Namen das Museum trägt, Teodoro Correr, als Sproß einer alten berühmten Patrizierfamilie 1750 zu Venedig geboren, widmete sich, nachdem er bereits in jungen Jahren eine Reihe städtischer Ämter bekleidet, dem geistlichen Stande, um seiner Neigung zur bildenden Kunst ungehindert leben zu können. Die im Verhältniß zu den nur bescheidenen Mitteln, über welche er verfügte, sehr anscheinliche Sammlung, die er während eines langen Lebens — er starb am 20. Februar 1830 — zu einer Zeit, in welcher andere Venezianer die Kunstschätze ihrer Paläste in's Ausland verhandelten, mit unermüdblichem Eifer in's Leben gerufen hatte, ging nach seiner testamentarischen Verfügung, begleitet von Stipendien für die Verwaltung, nach seinem Tode an die städtische Commune über. In der Folge ward sie durch Einzelschenkungen und Vermächtnisse ganzer Privatsammlungen <sup>2)</sup> beträchtlich vergrößert, namentlich derjenigen des Pier Domenico Tironi († 1853) und des Domenico Joppetti († 1849), von denen die erstere hauptsächlich Gemälde, Majoliken, Glasarbeiten, die letztere, außer interessanten Modellen Canova's, Medaillen, Bronzen aus dem 16. und 17. Jahrhun-

1) Contrada di S. Giovanni Decollato.

2) Wir sehen dabei ab von naturwissenschaftlichen und anderen Objecten, die außerhalb des Interesses dieser Zeitschrift stehen.

Beschrift. für Bildende Kunst. XIV.

bert, Inzaglin und Anderes ihr zuführte. Der Katalog des Museums, von Vincenzo Lazari, dem vorletzten Direktor desselben verfaßt, hat leider, obgleich er in Folge des seit der Zeit seines Erscheinens (1859) eingetretenen Zuwachses längst unzureichend geworden, eine Fortsetzung noch nicht erfahren, die hoffentlich zu erwarten steht, wenn nach der Ueberbedelung der Sammlung in die gegenwärtig noch im Bau begriffenen neuen Räume eine weitere Anzahl von Gegenständen hinzukommen wird, die sich, in Folge der Unzulänglichkeit der jetzigen Lokalitäten in Klaffen verpackt, der Betrachtung der meisten Besucher entziehen.

Die Gemäldesammlung, um mit dieser als dem Hauptbestandtheil des Museums zu beginnen, kann sich zwar nicht rühmen, Werke ersten Ranges wie die Akademie von Venedig zu besitzen, bietet indes für Jeden, der sich mehr als oberflächlich mit der Geschichte der italienischen Malerei befaßt, genug des Beachtenswerthen und namentlich für die ältere venezianische Malerei manche schätzbare Ergänzung der erwähnten Hauptammlung. Wir finden Arbeiten des Lorenzo und Stefano Veneziano, des Jacobello del Fiore; die Familie der Vivarini ist vertreten durch Luigi und Bartolommeo: von Ersterem sieht man ein Anseestück des h. Antonius (No. 22) von feinsten Modellirung, in einem künstlerisch werthvollen schwarzen Rahmen mit prächtigen eingeleigten Eisenornamenten, von Letzterem drei Tafelbilder, eine Halbfigur der Madonna mit segnendem Kind aus der Chiesa della Carità (No. 23), ferner einen thronenden Gottvater, der den gekreuzigten Christus hält, umgeben von den Heiligen Augustin und Dominicus (No. 24), beide Darstellungen auf Goldgrund; Johann (No. 25) ein dreitheiliges Altarwerk, in der Mitte die Madonna, das auf ihrem Schooße schlafende Kind anbietend, in den Nebensehern S. Hieronymus und Augustin, ein namentlich durch die breite Behandlung der Draperie ausgezeichnetes Werk, das auch sonst in seiner Beziehung die Bezeichnung als „sebble creation“<sup>1)</sup> verdient und bei seiner engen Verwandtschaft mit dem als No. 1 in der Akademie befindlichen Gemälde des Bartolommeo Vivarini einen Zweifel an der Urheberschaft dieses Künstlers nicht gerechtfertigt erscheinen läßt. Häufigens als Schufwerke werden dagegen die beiden Kirchenlehrer (No. 352 und 353) zu betrachten sein, die auf den Namen des Bartolommeo getauft sind.

Indem wir anonyme Gemälde der älteren Zeit übergehen, wenden wir uns zu den Hauptmeistern unter den Venezianern des 15. Jahrhunderts, zu Gentile und Giovanni Bellini. Von dem Ersteren begegnet uns unter No. 14 ein Repräsentant der von dem Meister mit besonderem Glüd kultivirten Kunstgattung in dem schönen Porträt des Francesco Foscarini<sup>2)</sup>; es ist ein lebensgroßes Brustbild und zeigt den nachmals so unglücklichen Dogen als angehenden Sechziger, in vollem Ornat, mit gelber Krone und gleichfarbigem Mantel, beide reich bedeckt mit rothen Arabesten. Das Gesicht, nach rechts profiliert, läßt Gentile in Bezug auf kraftvolle Charakteristik und sorgfältige Ausführung auf seiner Höhe erscheinen, wenn auch der geringe Kontrast zwischen Licht und Schatten den Eindruck des Flächenmäßigen hervorruft. Zweifel erregt dagegen das angebliche Selbstporträt des Künstlers (No. 13), welches einen bartlosen jungen Mann von zarter Gesichtsfarbe und träumerischem Ausdruck darstellt, die Stirn von dem blonden Haar zur Hälfte bedeckt. Sollte sich auch, wie es der Verfasser des Katalogs auf Grund eines durch Beschriftung deglaubigten Bildnisses des Gentile auf einer Re-

1) Crome und Casalcaselle, History of painting in Italy, IV, 36.

2) Von Crome und Casalcaselle (IV, 122, Anm. 1) fämerlich mit Recht begründet.

baile des Vittore Camelio versucht, das Gemälde als ein Porträt des Künstlers erweisen lassen, so macht es doch die geringe Sorgfalt in Zeichnung und Ausführung bedenkl.ich, es auf die eigene Hand des Meisters zurückzuführen.

Ein würdiges Seitenstück zu dem erwähnten Bildniß des Foscarini bildet dasjenige des Dogen Giovanni Mocenigo<sup>1)</sup> von der Hand des Gioianni Bellini (No. 16), ein freundliches, behäbiges Gesicht von gesunder rother Färbung, welches Zeugniß dafür ablegt, daß der Meister des zartesten Incarnats auch Aufgaben naturalistischer Art gerecht zu werden verstand. Bei einem kleineren Porträt dagegen (No. 17) wird die Urheberschaft des Gioianni schon im Katalog mit Recht bezweifelt. Ganz willkürlich aber wird auf ihn zurückgeführt eine Madonna mit dem Kinde auf dem Schooße, umgeben von den Heiligen Hieronimus und Katharina; in den Köpfen, besonders dem der Madonna, zeigt sich auch nicht entfernt eine Berührung mit den bekannten Typen des Künstlers, auch nicht mit denjenigen seiner früheren Zeit, wie man sie in der Akademie studiren kann. Viele Wahrscheinlichkeit hat die von Crowe und Cavalcaflelle aufgestellte Vermuthung<sup>2)</sup>, daß das Bild einem schwachen Nachfolger des Künstlers, dem Venezianer Pasqualino angehöret, mit dessen ebenfalls in unsrer Galerie befindlicher Komposition (No. 35), einer Madonna mit dem Kinde, welches die heil. Magdalena segnet, es große Stilverwandtschaft aufweist. Minder glücklich erscheint dagegen der Versuch der genannten Forscher<sup>3)</sup>, die Transfiguration Christi (No. 27), ein Tafelgemälde, welches früher Mantegna zugeschrieben wurde, dem Gioianni Bellini zu vindiciren; daß es freilich mit Ersterem nichts zu thun hat, lehret schon ein oberflächlicher Vergleich mit dessen sicheren Arbeiten; andrerseits ist es aber doch, hauptsächlich in der Faltenbildung, von einer spezifisch paduanischen Strenge, ja Härte, wie sie selbst in den frühesten Werken Bellini's nirgends zu Tage tritt. Ich glaube die Komposition nur auf einen Nachfolger des Mantegna, der dessen stilistische Eigenart in's Extrem trieb, zurückführen zu dürfen. Ein anderes Tafelgemälde (No. 28), den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes darstellend, trägt ebenfalls den Namen Mantegna's offendar mit Unrecht; ob es freilich, wie Crowe und Cavalcaflelle wollen<sup>4)</sup>, dem Ercole Roderti Grandi, einem vermuthlich durch Mantegna gebildeten Ferraresen, zuzuschreiben, wird sehr zweifelhaft durch die Auffassung der Madonna und des Johannes, die beide ältlich gebildet sind, Erstere mit einem durch den Schmerz in der Weise des Cricielli verzerrten Gesicht; auch die Behandlung des Landschaftlichen erscheint zu peinlich für einen Künstler, der bis in das dritte Decennium des 15. Jahrhunderts lebte.

Von Gioianni Bellini's Schülern begeben wir außer dem bereits erwähnten Pasqualino drei Mal Carpaecio, zunächst als Genremaler in dem sonst wenig bedeutenden, aber kulturhistorisch interessanten Bilde No. 16, welches zwei venezianische Damen im reichsten Kostüm des 15. Jahrhunderts vorführt. No. 47 stellt die Heimführung Mariä nach dem bekannten Schema dar, welches durchgängig von der früheren und gleichzeitigen Malerei verwendet wurde. Unter der folgenden Nummer tritt uns das lebensvolle Porträt eines jungen Mannes entgegen. Zweifelhaft erscheint indeß eine

1) Regierte von 1478 bis 1485; es ist also ein Werk aus dem reifen Alter des Künstlers, erwähnt von Bosari V, 4 (ed. Lom.).

2) IV, 189, Anm. 3.

3) IV, 142.

4) IV, 417, Anm. und p. 534.

das Kind anbetende Madonna (No. 355), die, erst nach Erscheinen des Katalogs in die Sammlung gekommen, den Namen Carpaccio's trägt. Von Francesco Bissolo stammt eine Madonna mit dem Kinde, welches S. Petrus Martyr segnet (No. 49), während eine andere Madonna (No. 50) nach Crowe und Casalcaselle <sup>1)</sup> möglicher Weise von einem anderen Schüler Bellini's, Girolamo Santacroce herrührt. Von diesem besitzt das Museum eine größere Reihe von Arbeiten; besonders bemerkswerth ist darunter eine betende Madonna, auf dem Halbmond stehend, von Engeln umgeben, deren zwei ihr die Krone auf's Haupt setzen, eine stimmungsvolle Komposition (No. 67), und ferner eine Himmelfahrt Christi (No. 73). Von den in looserem Verhältnis zu Bellini stehenden Künstlern ist Boecgeino da Cremona gut vertreten durch eine Madonna, umgeben von Johannes dem Täufer und einem Heiligen (No. 32), ein Werk, in welchem er sich sehr der Art des Bassani nähert; von diesem letzteren ist unter No. 34 ein mit Inchrift versehenes Tafelbild vorhanden, eine Halbfigur der Madonna, die das vor ihr auf einem Tische stehende, prächtig modellirte nackte Christuskind hält; dasselbe segnet einen vor ihm niederknienden Andächtigen, dessen Porträtsüge eine treffliche Charakteristik zeigen. Ein Nachfolger des Carpaccio und Mantegna, Lazzaro di Sebastiano, ist der Maler einer Verkündigung (No. 33), die sich in der Komposition den zahlreichen früheren Darstellungen des Gegenstandes anschließt: links der Erzengel Gabriel mit der Lilie vor der Jungfrau niederkniend, welche an einem Vespult kniet; oben Gottvater. Endlich sei hier noch erwähnt ein mit gefällstem Dürer'schen Monogramm versehenes Tafelgemälde (No. 39), der todt Leiland auf dem Rande des Grabes von zwei Engeln emporgehalten, eine nur wenig modifizierte Wiederholung des im Berliner Museum (No. 1166) aufbewahrten, aus Treviso stammenden Gemäldes von Pietro Maria Pennacchi, einem, wie Crowe und Casalcaselle vermuthen, an jenem Orte ausgebildeten Künstler, der später seinen Stil nach dem Vorbilde des Bivarini und Bellini verfeinerte.

Indem wir die älteren Venezianer und die unter ihrem Einfluß stehenden Maler verlassen, wenden wir uns zu zwei Künstlern, die wegen ihrer Abhängigkeit von nordischen Meistern unser besonderes Interesse in Anspruch nehmen. Es ist dies zunächst Antonello da Messina, der, bekanntlich ein Schüler der van Oost, ein wichtiges Mittelglied zwischen nordischer und italienischer Malerei bildet. Unter den drei nach meiner Uebersetzung sämmtlich echten Werken, welche das Museo Correr von ihm besitzt, sind zwei besonders dadurch wichtig, daß sie noch direkten flämischen Einfluß verrathen, während dem dritten Gemälde — ebenso wie den in der Akademie aufbewahrten Arbeiten — das venezianische Gepräge bereits unverkennbar aufgedrückt ist. Die beiden er genannten Bilder, von denen ich das eine, No. 11, in Abbildung beifüge (Fig. 1), sind Profilporträts junger Männer in schwarzem Kostüm, trotzdem von dem dunklen Hintergrunde sich wirksam abhebend, das beistehende ausgezeichnet durch größte Sauberkeit der Modellirung und Weichheit der Linien, das andere, No. 12, leider durch Neuaustrichtung verborben; die Büge sind durchaus nicht schön und dennoch in hohem Grade anziehend gemacht durch die lebendige Charakteristik. Stehen diese beiden Bilder noch völlig unter flämischem Einfluß, so zeigt uns dagegen No. 10 (Fig. 2), das Brustbild eines etwa zwölffährigen Knaben, angeblich des berühmten Pico della Mirandola, den Künstler bereits auf venezianischen Bahnen, als entschiedenen Nachahmer

1) Engl. Ausg. IV, 290.



bestimmten Kolorit. An der Autorschaft des Antonello zu zweifeln, verbieten die wesentlich derselben Periode angehörigen Werke in der Akademie, vor allen das in stilistischer



Fig. 1.

Vertrictigte von Antonello zu Messina.



Fig. 2.

Beziehung völlig übereinstimmende männliche Bildniß No. 255. Das edle jugendliche Antlitz wird umwallt von dichtem blonden Haar; die klaren Augen schweifen sinnend hinaus in unbestimmte Ferne, der ernste Ausdruck bildet einen fesselnden Gegensatz zu den jungen Jahren und es bedarf kaum des Lorbeerkranzes, um zu bezeugen, daß in diesem Knaben ein ungewöhnlicher Geist seine Schwingen zu regen begonnen hat, dessen poesievollen Hauch zu erfassen nur einer feinfühligsten Künstlernatur gelingen konnte.



Fig. 3.

Schönheit's Brustbild von Galeazzo da Sella.

meines Wissens zum ersten Male in Abbildung gegebenen Porträtkopfes (Fig. 3) sind

1) Die Initialen A. F. P. am unteren Rande des Bildes sind sicher echt, während sich der links oben angebrachte Name O-BATA FVSSARI als sinnlose spätere Hinzufügung zu erkennen giebt. Daß diese Buchstaben aber, wie Crowe u. Cavalcasse IV, 527 annehmen, um das Bild einem Ferraresen Baldassare zuzuwenden, aus BALDASSARE umgeändert seien, ist auch an sich, ganz abgesehen von der Unmöglichkeit der Inschrift, eine höchst bedenkliche Hypothese.

von Crowe und Cavalcajelle (IV, 374) bereits gewürdigt worden, die mit Recht „the fine character of its drawing and expressinn, the blended modelling of its flesh“ rühmen; wenn dieselben indeß auf Grund des allerdings minder vollendeten S. Christophorus in der Paduaner Kapelle die Urheberschaft des Anjovino bei diesen Bildniß in Zweifel stellen, so scheint dies die Steptis zu weit getrieben, wenn man bedenkt, daß ein Künstler, der in der Frescotechnik sich als nur mittelmäßig erweist, dessen ungeachtet in Tempera Vorzügliches leisten kann. Für Anjovino spricht außer den durchaus unwerdächtigen Initialen des Namens die Ausführung des Landschaftlichen mit seinem reichen Beiwerk, welche durchaus auf die paduanische Schule hinweist.

Von einem Landsmanne des eben Besprochenen, von Marco Palmezzano, dem Nachfolger des Melozzo, des bekannten Meisters der Perspektive, hat unser Museum ein schönes Tadelgemälde der Kreuztragung anzuweisen (No. 52) <sup>1)</sup>, welches den meisten der in Vorkl aufbewahrten Arbeiten des Künstlers nicht bloß technisch, sondern auch in Bezug auf Pathos der Auffassung bedeutend überlegen ist. Der tragische Vorgang, der sonst meist zu den umfangreichsten Kompositionen Veranlassung gab, ist hier auf vier Halbfiguren zusammengebrängt: den kreuztragenden Christus, dessen Leiden zum edelsten Ausdruck verklärt ist, sobann einen Henter, der ihn an einem ihm um den Hals gelegten Seil vorwärts zieht, und zwischen diesen beiden Figuren zwei ihre Theilnahme bekundende männliche Gestalten.

Von den Marmorarbeiten des Museums mögen zunächst einige Antiken Erwähnung finden, die im Erdgeschos aufbewahrt werden: No. 1480, eine kolossale Togafigur aus der ersten Kaiserzeit, ferner ein etwa dem vierten Jahrhundert angehöriges Sarkophagfragment mit Büste, Füllhörnern und fadelhaltenden Epheben (No. 1482) und ein römischer Altar aus der Zeit der Antonine (No. 1479). Dem 9. oder 10. Jahrhundert entstammt eine Eisernenmündung mit symbolischen Figuren (No. 1487), dem elften oder zwölften ein sechseckiges Taufbeden (No. 1518). Von den plastischen Arbeiten der Renaissance verdient ein Basrelief vom Grabe des 1506 gestorbenen venezianischen Historikers Marcantonio Goccio im Stile der Lombardi (No. 1523) und ein Marmorrelief der Kreuztragung Erwähnung, letzteres eine Wiederholung des Tizian'schen Gemäldes in S. Marco (No. 1498). Die Skizzen und Modelle von der Hand Canova's, die sich in dem nach ihm benannten Saale vereinigt finden, bieten manchen interessanten Einblick in die Produktionsweise des Meisters.

An Bronzewerken hat das Museum außer einer Reihe römischer Statuetten und mittelalterlicher Erzeugnisse auch eine Anzahl kleinerer Skulpturen aus der Renaissance und späteren Epochen aufzuweisen. Von den leider durchgängig anonymen Exemplaren des 15. Jahrhunderts verdienen besondere Beachtung einige Reliefs, so ein Christuskopf im Profil (No. 1005), eine Auferstehung Christi (No. 1007), eine Madonna mit dem Kinde im Stile des Tomatello (No. 1008), ein Reitergefecht (No. 1012) und ein vergoldetes Relief mit dem von zwei Engeln geküßten Christusleichenam, an die bekannte schöne Komposition des Girolamo Campagna anklingend, ferner eine anmuthige sitzende Figur der Mio (No. 1014), welche indeß mit dem Verfasser des Katalogs auf die Hand des Alessandro Leopardi zurückzuführen erkennbare Argumente nicht berechtigen. Von den

<sup>1)</sup> Auf einem weißen Zettel steht die Inschrift: Marcus. palmezzanus. pictor. foroliviensis. faciebat.



Fig. 4. Stengelchalice aus bei Cappella del Rejato.

größeren Bronzen möge eine Gruppe der Europa mit dem Stier hervorgehoben sein, die etwa dem Ausgange des Cinquecento angehört und an die besten Leistungen des Gian Bologna erinnert; in der Auffassung steht sie den zahlreichen antiken Darstellungen des Gegenstandes völlig selbständig gegenüber: es ist eine gewaltsame Entführungsscene; die Jungfrau läßt sich nicht wie dort von dem Stiere ruhig dahintragen, eine Auffassung, der auch unter den Neueren Guido Reni u. a. folgten, sondern sie stäubt sich auf dem Rücken des Thieres empor, den linken Arm hoch erhebend; diese Stellung gab dem Künstler Gelegenheit, die Reize des jugendlichen Körpers nach allen Seiten auf's Wirksamste zu entfalten.

Der hier in Abbildung beigelegte Bronzefandelaber (Fig. 4), der zusammen mit einem zweiten, von dem nur noch wenige Trümmer vorhanden sind, sich in der zu der Kirche S. Giooanni e Paolo gehörigen, im Jahre 1867 durch Brand zerstörten Cappella del Rosario befand, glücklicher Weise nur unerhebliche Beschädigungen erlitt und durch Schenkung des Municipio an unser Museum kam, ist ein tüchtiges Werk des in statuarischen Compositionen befanntlich nicht vorwurfsfreien Alessandro Vittoria und hat, was Leichtigkeit des Aufbaues, Geßälligkeit der Umriffe und Sorgfalt der Durchführung betrifft, in Venedig nur an dem in S. Maria della Salute befindlichen Fandelaber des Andrea d'Alessandro Bresciano, eines Schülers des Meisters, seines Gleichen. Bloß durch die, wenn auch noch maßvolle Anwendung von Voluten wird man an die späte Entstehungszeit erinnert, die vom Barockstil nicht mehr weit entfernt ist. Von Vittoria's Begabung im Porträtfache legen übrigens auch in dieser Sammlung zwei Terracottabüßen Zeugniß ab, von denen namentlich das Porträt eines älteren Kriegers (No. 1527) durch lebendige Auffassung sich auszeichnet.

(Schluß folgt.)



## Alma Tadema.

Ein Lebensbild von Hermann Billung.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)

Die moderne niederländische Schule bietet überhaupt im Augenblicke ein befremdendes Schauspiel der Desertion dar. Die Nachfolger von Rembrandt und Hals, Ruyssdael und Potter huldigen, dem der Kunst stiefmütterlich gesinnten Geldhaate gegenüber, fast ohne Ausnahme dem Grundstabe Alma Tadema's; sie reißen sich entweder offenkundig der französischen und belgischen Schule an oder sie senden doch ihre dabei mißachteten Werke an die Seine und über den Ocean, weil sie in Paris, London und New-York hochgeschätzt werden. Die Pariser Ausstellung von 1878 bewies es wiederum. Kämmerer beschickte sie nicht, van Haanen ist Venedigianer geworden, Rauot lebt in Paris, Moris und Israels schicken ihre Gemälde nach England und Amerika, dessen Privatammlungen sie verschlingen und für sie zum Grabe werden; Resdag giebt Frankreich den Vorzug, sein Name kehrt bei den Auktionen des künstlerischen Nachlasses verstorbenen Liebhaber im Hotel Drouot unablässig wieder. Eins der Hauptwerke des vor einigen Jahren verstorbenen Porträt- und Historienmalers Schwarze ruht sogar auf dem Boden des Meeres, es ging mit dem Schiffe auf der Ueberfahrt nach New-York unter. Die alten Meisterwerke werden Holland, so weit sie nicht in öffentlichen Museen niet- und nagelfest hinter Schloß und Riegel liegen, alljähr-



Die Tänzerin. Gemälde von Alma Tadema.

lich mehr und mehr entführt, — der Verkauf und die hierauf folgende Zerstreuung der köstlichen Galerie van Loon in Amsterdam sind der jüngste tragische Beweis davon, — und die neuen Schöpfungen läßt es sich mit seltenen Ausnahmen achellos entgehen. Das Museum Todor in Amsterdam bildet eine Lücke in dieser Hinsicht; freilich weist es

eine Anzahl trefflicher Gemälde auf, darunter auch Belgier, Franzosen und Deutsche, aber Alma Tabema und sein Landsmann Bischof, Mesdag, Israëls, van Haanen und Schwartze, die modernen Holländer, fehlen in diesem Kreise gänzlich. Mit der Königin Sophie Harb vielleicht die letzte Beschützerin der Kunst in den Niederlanden; ihr Lieblinglandsitz, das lauschtig gelegene „Haus im Busch“ war ein Schatzkästlein eigener Art, nur reichten Ihre Mittel nicht zum Erwerbe umfangreicher Werke aus.

Die Hauptarbeiten Alma Tabema's seit dessen Ueberiedelung nach London fanden sich zum großen Theil auf der Pariser Ausstellung von 1878 vereint, ein willkommener Anblick, da Tabema's Gemälde in Privatbesitz zu wandern pflegen und daher schwer zugänglich sind. Zwischen Millais und Hertomer, Walter und Landseer bildeten die eigenartigen Schöpfungen von Hendrik Leys' brilliantestem Schüler, der noch 1867 mit den Holländern ausgestellt hatte, einen in sich abgeschlossenen Cyclus.

Ein Theil dieser zehn Bilder war den Pariseru schon von den „Salons“ her bekannt. So das „Maler-Atelier“ und das „Bildhauer-Atelier“, sonstige Interieurs, wo moderne Londoner in antiker Kleidung und klassischer Stellung Kunstkritik üben, sowie die auch in Deutschland bekannte „Audiens bei Agrippa“ (Siehe Heft 8, S. 233), ein Brauvorküß der Persephone und des Hekubankes. Langsam und würdevoll steigen die zur „Audiens“ Versammelten die weißen Marmorstufen hernieder, an deren Fuß die sich tief verneigenden Schreiber ihren Tisch ausgeschlagen haben, im Hintergrunde taucht der Blick über die Häupter der Menge hinweg tief in die Säulenhallen des Peristyls, zur Rechten prangt auf hohem Sockel die bekannte Statue des Augustus und einige wohltracirte Gestalten, deren Häupter das Sonnengold mit einem leichten Florianscheine umweht, drängen sich an ihrem Sockel. Auch „Claudius Imperator“, der arme Troof, dem seine Furchtsamkeit und Thorheit eine Cäsarentrone eintrug, das „Familienfest“, eine liebrende Gruppe jugendlicher, in harmloser Fröhlichkeit Tanz und Gesang huldigender Gestalten aus altrömischer Vergangenheit, ein wahres Kleinod an Molorit und Zeichnung, und das bedeutend ältere Gemälde, „der pyrrhische Tanz“ hatten sich im Champ de Mars ein Stellbildein gegeben. Selbst das „Fest der Weinlese im alten Rom“ hatte im „Salon“ der Champs Elysées schon manche Philippika gegen die Auffassung des Meisters hervorgerufen und ihm manchen fanatischen Verteidiger erworben.

Es ist eine auf die Leinwand übertragene Ode des Horaz, welche Alma Tabema und in seinem „Feste der Weinlese“ vorführt. Eden ist der Zug im Begriffe, den äußern Tempelhof zu verlassen; im Hintergrunde harrten die Zuschauer seines Namens, und in der Ferne dreht sich eine wilde dachische Kunde in sügelloser Fröhlichkeit im Kreise. Noch raucht das Opfer auf dem Altare der Ceres zur Rechten, an welchem die jugendlich schöne Priesterin mit der Fadel in der erhobenen Hand eben ihres Amtes gewaltet zu haben scheint. Weinlaubgewinde schmücken ihr edles Haupt, und die kurze, lichtrothe und blauegestreifte Tunica enthüllt das tadellose Edenmaß der Glieder, ohne die Züchtigkeit zu verletzen; diese Priesterin zählt zu den gelungensten Gestalten des Meisters auf dem Gebiete der Antike. In den anmuthigen rhythmischen Bewegungen des Tanzes folgen die übrigen Tempelbewohnerinnen der Herrin. In diesem Bilde ist alles schön und bis auf die kleinste Einzelheit am rechten Plage. Geröme würde das Sujet anders ausgefaßt haben, bei ihm hätte der Taumel der Wonne schon die Herzen durchglüht und die Wange geröthet; Alma Tabema bleibt in den enger gezogenen Grenzen klassischer

Anschauung, er ist friesischen Stammes und malt für Engländer. Beides spricht sich in seinem „Feste der Weinlese im alten Rom“ aus, aber der ideale Anstrich des Ganzen hat dadurch nur gewonnen.

„Der römische Garten“ und „Nach dem Tanze“ haben zum ersten Male den Kanal gekreuzt, und wir hoben sie mit Abücht pour la bonne bouche, zum guten Schlusse, auf. Ein Idyll in Farben ist der römische Garten, eine Zurückverlegung des „home, sweet home!“ unter die Regierung römischer Cäsaren, der Name thut nichts zur Sache. Das kleine Erdchen Sonnengold und Blütenduft, das traute Eden von Mutterglück und Kindesliebe, ist nicht an Zeit und Raum gebunden, und seine poetisch schöne Darstellung gereicht dem Herzen und Gemüthe des Malers zur Ehre. Auch im Kolorit und in der Vertheilung von Licht und Schatten ist das Bild ein Juwel, und doch ist die Staffage unendlich einfach. Den Hintergrund begrenzt eine niedrige, oben weiß, unten orangeroth angefrischene und mit Ephen überrankte, von der Sonne scharf überglühete Mauer, zur Rechten zeigen sich im Halbschatten die Treppenhufen und die Eingangshalle einer römischen Villa, an deren Säulen Schlingengewächse emporklettern; davor dehnt sich ein zierlicher Garten mit saftig grünen Gedüßchen und Blumen von grellen leuchtenden Farben, über den scharfroten Blütenbüscheln des Geranium und den hellen Tinten des Nohmes schaukeln sich die großen schweifelgelben Scheiben der hochstieligen Sonnenblumen, und dazwischen spielen Licht und Schatten Verflechten und bringen Harmonie in das seltsame Bild aus vergangenen Tagen. Zur Linken hat die geschickte Hand des Dichters mit Pinsel und Palette ein freies Terrain gelassen, wo die Bewohner dieses trauten, fern vom Gemühle der ewigen Stadt gelegenen Heims eben einen kleinen Strauß aufzuechten, in dem Liebe und Härlichkeit Sieger bleiben. Mutter und Kind befinden sich dort in ernster Verhandlung, stehend umschlingt der Schelm die anmuthige Frauengestalt, um die Erfüllung irgend einer Bitte zu ersuchen, vielleicht die Erlaubniß, noch im Freien zu bleiben, und das Mutterauge lächelt ihm Gewährung zu. Am weiten Horizonte dehnt sich das weiße, von den Lichtreflexen der Außenwelt umspielte Profil der fernen Stadt; mögen sich dort die Parteien anfeinden und bekämpfen, hier herrscht Friede, süßer Friede. Alma Taberna hat uns alten Halerner eingegossen, aber der Franzose trinkt ihn für Burgunder, der Deutsche für Rheinwein, der Engländer für sparkling Hock, und darin feiert seine Kunst den höchsten Triumph: der „römische Garten“ spricht jedem Einzelnen zum Herzen.

„Nach dem Tanze“ führt auf ein gänzlich entgegengesetztes Gebiet. Matt und erschöpft von dem deraufgehenden Taumel der wilden Bewegung ist die Bakchantin zum Schlummer auf das dunkle Härensell gesunken, Weinlaub schlingt sich durch ihr entseffteltes Haar, der Thyrsus mit dem goldenen Bande und das Tambourin liegen neben ihr, und die geschlossene Wimper verleiht der nackten Gestalt einen Hauch von Jüchtigkeit und mädchenhafter Scham. Treppenhufen und eine mächtige Blumenrose bilden den naturgetreuen Hintergrund. Diese Bakchantin zeigt weit größere Verhältnisse, als Alma Taberna sonst zum Vorwurfe zu nehmen pflegt, und die Antike hat auf diesem Gebiete noch manches unerschlossene Geheimniß für den Meister im historischen Sittengemälde und im ethnographischen Genrebilde. Er beschränkt sich auf die Wiedergabe der durchaus nicht tabellofen Körper- und Fußbildung seines Modells, dessen kräftige Gesichtszüge den angelsächsischen, dem friesischen verwandten Tyros zeigen

tropdem gestattet Einzelnes in der Modellierung ihm auch auf diesem Gebiete das günstigste Prognostikon zu stellen. Der Fleischtou ist zart bräunlich und hebt sich trefflich von dem dunkeln Bärenfelle ab; leider umschwebt kein Hauch süßlicher Wärme die Bakchantin, die sich in ein nordisches Maleratelier verirrte, um dort in Schlummer zu sinken. Das 1876 in der „Royal Academy“ in Burlington House ausgestellte Gemälde ist das erste Glied der neuen Serie lebensgroßer Figuren, welche der geniale Grieche unternommen hat, und als solches nicht minder interessant als die „Erziehung der Söhne Clotildens“ oder „Der römische Garten“.

Das 1876 auf der Ausstellung der königlichen Akademie der Künste zu Berlin vielbewunderte und in gleichem Maße angefochtene und angefeindete „Bildhauermodell“ gehört demselben Gebiete an. Auch hier handelt es sich um eine nackte weibliche Gestalt, ein kräftiges Mädchen aus dem Volke, welches mit gefenster Wimper auf dem Piefestel steht; die rechte Hand umklammert den stehenden Zweig, der linke über dem Haupte erhobene Arm sucht ein verblaßtes blaues Band im dunkeln Haare zu defestigen. Der Körper ist preisgegeben, doch das Antlitz athmet jungfräuliche Scham, und dieser eine feine Zug hilft dem Beschauer über den ersten ungünstigen Eindruck hinweg: es ist ein Weib aus niederer Sphäre, das uns entgegentritt, die Klachten der Knöchel, die Bildung der Zehen, die ungepflegten Nägel an Händen und Füßen beweisen es. Den Idealgestalten der Antike gegenüber, von der nieblich koletten Medicerin, der Französin unter den Aphroditengestalten der alten Meister, bis zu der göttliche Ruhe athnenden Venus von Milo, fühlt man sich in eine andere Sphäre versetzt; dieses „Bildhauermodell“ ist eine Plebejerin vom Wirbel bis zur Sohle, und ihr wahrheitsgetreues Bild ist das Symbol des Realismus unserer Tage. Zur Rechten seines Modells ist die Gestalt des Bildhauers sichtbar; das antik drapirte Gewand läßt Arm und Schulter bis zur Hälfte frei, die rechte Hand stützt sich auf das Piefestel seiner Thonfigur, welche dicht hinter dem Mädchen aufgestellt ist, die linke hält ein Klämpchen nassen Thones, und das ernste sinnende Auge des edeln, vom dunkeln Barte umrahmten, männlich schönen Antlites ruht prüfend auf seinem Modelle. Kein Zug von Sinnlichkeit mischt sich ein, er sieht in ihr nur die Form zur Einkleidung des ihm vorkschwebenden Ideales. Ein Gypsabguß vom Frieze des Parthenon bildet den Hintergrund zu dem Modelle, der beinahe fertigen Nachbildung desselben und dem genialen Kopfe des Künstlers, dessen Büste ebenso vollendet ist, wie der erhobene Arm und die ganze obere Partie des Mädchens, während deren untere Partie, ebenso wie bei der Bakchantin, noch manche Schwäche oder ein allzu getreues Festhalten an Gegebenen zeigt. Neben diesem Gemälde hatten die Berliner damals Gelegenheit gehabt, das im Privatbesitz in London befindliche „Bildhauer-Atelier“ zu studiren.

Den schärfsten Gegensatz zu den beiden Figuren: das „Bildhauer-Modell“ und „Nach dem Tange“ bildet die liebe kleine „Badewärterin“, die verkörperte Anmuth und kindliche Unschuld. Eine halb erschlossene buchtige Rosenknospe, lehnt das höchstens vierzehnjährige, nur mit einem drapirten Tuche bekleidete Mädchen, das große Präsentirtreitt mit den Handtüchern an sich gebrückt, an der Wand vor dem Frauenbade, in welches eine Spalte des türkischen Vorhanges Einblick gestattet. Trinnen plätschert es im Bassin; die Eine taucht unter, so daß nur der volle Nacken und die Schultern sichtbar sind, die Andere schiebt sich zum Heraussteigen an, und für sie sind wohl die gewärmten Servietten bestimmt; doch die Palme gebührt dem zarten Wesen, das, ein



Bild geduldigen Hartens, draußen an der Säule den Ruf der Gebieterin abwartet. Nähe hat sie das Köpfchen zur Rechten geneigt, und die großen dunkeln Gajellenaugen blicken unter hochgeschwungenen Brauen melancholisch in's Weite. Das kurz geschnittene Haar fällt tief auf die reine Stirn, und der rosige Mund läßt halboffen die weißen Zähne durchschimmern. Die Formen sind erst halb entwickelt, aber der Liebreiz der Jungfrau hat bereits den Uebermuth des Kindes verdrängt. Der in schweren Falten drapirte Vorhang dient der bräunlichen Haut zur willkommenen Folie, die kleine Träumerin reizt zum Träumen (S. den Holzschnitt).

Alma Tabema's lechsjährige Einsendung zur Berliner Kunstausstellung hat der Kritik nicht weniger als weiland sein Bildhauermodell zu schaffen gemacht. Die „Morgengabe der Galeswintha“ führt in das sagenhafte Dunkel der fränkischen Geschichte zurück und bedurfte für den Ueingezeichneten eines siebenzehn Zeilen langen Commentares zum Verständnisse der Sachlage. Nicht Galeswintha, die westgothische Königstochter und rechtmäßig angetraute Gemahlin König Chilperich's von Neustrien, sondern Fredegonde, ihre Vorgängerin, welche die Herrschaft über den Schwachen, ihr aus Politik abtrünnig gewordenen Geliebten wieder zu erringen weiß und die verhasste Nebenbuhlerin durch Chilperich's Mund zum Tode des Erbrossels verdammen läßt, ist die Heldin des Gemäldes. Die Handlung selbst ist hinter die Scene verlegt, die im Hintergrunde sich bewegenden Miniaturgehaltnen geben keine Uebersicht des grausamen Actes, Fredegonde sitzt allein, unnatürlich groß im Verhältnisse zu ihnen, im Vordergrund. Auch sie ist nur mittelgroß, und darin liegt ein Hauptfehler des Ganzen, welcher den Gesamteindruck wesentlich beeinträchtigt. Vor ihr liegen Schmauch und Gold, Ringe und Spangen in Haufen ausgebreitet; es ist die reiche Mitgift des Opfers, die Morgengabe der Galeswintha und die Beute der Siegerin; halb abgewendet späht sie hinaus, als lausche sie dem Todesseufzer der Nebenbuhlerin, ihr Auge glüht düster, ihre Pulse fliegen, und trotzdem zählt die „Morgengabe der Galeswintha“ nicht zu Tabema's gelungensten Schöpfungen. Dessenungeachtet ließ der Ruf des gesuchten Meisters auch sie schon auf der Staffelei einen englischen Käufer finden, der uns Deutschen nur gnädig die Besichtigung seines Gutes gestattete.

Als die historische Ausstellung von Friesland 1876 im alten Residenzschlosse seiner Statthalter zu Leeuwarden, wo der Dronijper Natursohn seufzte, litt und studirte, einen ganzen Saal voll Gemälde friesischer Maler vereinte, schloß Hobbema, der größte friesische Landschaftler, gänzlich im Kreise, und Alma Tabema hatte nur ein einziges seiner historisch treuen ethnographischen Genrebilder: „Die Mumien“ in die alte, seit seinen Mannesjahren verläugnete Heimat seiner Knabenzeit gefandt, ein an Umfang kleines, an archäologischen Thaten überreiches Bild. Es geleitet uns zur Zeit Kaiser Diocletian's in eine mit allen Zinessen ausgehattete ägyptische Todtenkapelle, wie nur ein Meister in diesem Fache sie farbenglühend zu schaffen versteht. Die Mumie ruht aufgebahrt neben dem Schlitten, der sie hierher brachte, und die Witwe, deren langes Haar wie ein Schleier über das Gesicht niederhängt, kniet verzweifelt an ihrer Seite. Singende und musizirende Priester der Nekropolis leisten ihr Gesellschaft. Sprüche aus dem heiligen Todtenbuche schmücken die Wände, im Nörbchen am Eingange liegen die Lotosblumen, welche die Besucher, wie die holländische Erklärung besagte, den in geheiligten Urnen aufbewahrten Eingeweiden der Entschlafenen als letzte Liebesgabe zu weihen pflegten. Durch die offene Thür schweift der Blick an der Statue der Todten-

göttin Nacht vorüber in die Alee gigantischer Sphinxre hinaus, welche zur Todtenstube und zum großen Tempel führten und auf Alma Tabema's Gemälde, unerschrocken und aus dem Sande ausgegraben, ein Auferstehungsfest feiern.

In der beiliegenden Kabirung Unger's führen wir den Lesern eines der neuen Bilder des Meisters vor, welches er neben der Namensunterschrift als sein hundert- undfünfundsachtzigstes Werk bezeichnet hat. Wir haben es „Dyble“ genannt und meinen, daß die schlichte, sich selbst erklärende, dem Leben abgelauichte Scene keinem der mit reichem archäologischem Apparat ausgestatteten Prachtbilder Alma Tabema's nahe-  
sehen sei.

Lawrence Alma-Tabema, wie der „englische“ Maler sich seit 1870 nennt, ist Mitglied der „Royal Academy“ zu London und Ehrenmitglied der königlichen Akademie von Schottland; 1873 ward er zum Ritter der französischen Ehrenlegion ernannt; 1874 trug er auf der Ausstellung der königlichen Akademie der Künste zu Berlin die goldene Medaille davon und ward Mitglied der Akademie. Seit dem Monate Februar 1879 ist der Meister *Membro correspondant* der Akademie Don Fernando's in Madrid. Welch guten Klang sein Name in Deutschland hat, beweist die von der Spemann'schen Verlagshandlung in Stuttgart an ihn ergangene Aufforderung zur Theilnahme an der künstlerischen Ausschmückung des Prachtwerkes „Hellas und Rom“. Er steht an der Spitze der dazu gewonnenen Kräfte, und seine genaue Kenntniß des klassischen Alterthumes hat zweifelsohne bedeutend zu dem Erfolge des Werkes beigetragen.

„Mrs. Alma Tabema“ hat auf der Pariser Ausstellung durch ein allerliebtestes italienisches Kinderbildchen „Der Blaustrumpf“ bewiesen, daß man nicht ungekrazt unter Lorbeern wandelt. Der kleine Eschelm hat sich Eulenspiegel zur Lektüre ausdortet.

Wöge der geniale Grieche noch lange sich der Vollkraft seines Talentos erfreuen und noch manche farbenfrische Bilder aus dem Dunkel der Vergangenheit auf die Leinwand zaubern, der Mitwelt zum Genuße, der Nachwelt zur Bewunderung! Der geirrite Meister zählt erst 43 Jahre und steht schon auf der Höhe seines Ruhmes. „*Ubi bene ibi patria*“ war bisher sein Wahlspruch, der ihm Glück brachte; „*noblesse oblige*“ lautet er in der Zukunft, zum Besten der Kunst!





ISVILE

## Das Dorische in der Renaissance.

Don Joseph Wastler.

Mit Holzschnitten



Der dorische Stil der Griechen fand seines Ernstes und seiner strukturellen Gemessenheit wegen bei den prachtliebenden Römern keinen besonderen Anklang. Vitruv schiebt die Unlust zur Anwendung dieses Stiles auf den sehr kleinlich klingenden Grund der Schwierigkeit und Nüchternheit in der Auftheilung der Triglyphen, besonders der Ecktriglyphe<sup>1)</sup> und verschweigt absichtlich oder unbewußt die eigentliche Ursache der Unpopularität des Dorischen bei seinen prunklüchtigen Landsleuten, welche gewiß nur in der zu großen Einfachheit der Formen, besonders der Säule bestand. Es ist daher kein bloßer Zufall, daß, als die Theoretiker des 15. und 16. Jahrhunderts bei der Abfassung ihrer Tractate über die Säulenordnungen in Rom und dem übrigen Italien nach antiken Resten des dorisch-römischen Stiles suchten, ihre Ausbeute gegenüber den zahllosen ionischen und korinthischen Monumenten eine sehr geringe war. Soviel uns bekannt ist, waren das Theater des Marcellus, der Tempel der Pietas, ein heute nicht mehr existirender Triumphbogen in Verona, die sehr zweifelhafte untere Ordnung des Colosseums, ein bei dem ponto Nomentano gefundenes Gebälkstück sammt Säulenkapitel, ein ähnliches Gebälkstück, von Bramante in den Fundamenten von St. Peter ausgegraben, ein solches vom Forum Boarium<sup>2)</sup>, endlich die Trajanssäule die spärlichen Bruchstücke, aus welchen in Verbindung mit dem unklaren Text des Vitruv die Bahndreher der Renaissance den römisch-dorischen Stil studirten und rekonstruirten.<sup>3)</sup>

Noch spärlicher stehen die Quellen für die sogenannte toskanische Ordnung. Vitruv, welcher hier ganz besonders dunkel ist, kommt kaum über die Beschreibung der Säulen-

1) Er ordnete als Kuchenschnitten zur Herstellung vollkommen gleicher quadratischer Metopen für die Ecke seine berühmte „Hälbmetope“, eigentlich Trümmetlope an, wobei die Ecktriglyphe über das Säulenmittel zu stehen kommt.

2) Alle drei abgebildet bei Serlio: Cinque libri dell' Architettura.

3) Es ist kaum anzunehmen, daß der Herculesstempel zu Cora den Gründern der modernen Säulenordnungen L. B. Alberti und Serlio bekannt gewesen, sonst würde ihn der gewissenhafte Serlio, der jedes ihm bekannte alte Fragment maß und in seinem Klassischen Werke publicirte, sicher nicht übergangen haben. Winkelmann hat übrigens Zeichnungen Raffaele's von diesem Tempel in Händen gehabt, wie er in seinen „Anmerkungen über die Baukunst der Alten“ angiebt.

basis und des Kapitales hinaus und spricht beim Gehäl über die Ausführung desselben durch mit Schwalbenschwänzen zusammengesetzte Holzbalken, als ob die Holzkonstruktion und die Verkleisterung derselben durch Mörtel ein wesentliches Kriterium für den Stil eines Gebäudes wäre. Soviel ist gewiß, daß schon zu den Zeiten der Römer der toskanische und dorische Stil vielfach verquilt wurden, so daß sich die römisch-toskanische Ordnung kaum ohne dorischen Einfluß denken läßt, sowie andererseits die Umwandlung des Griechisch-Dorischen in das Römisch-Dorische nur durch die Mitwirkung der toskanischen (etruskischen) Formen erklärt werden kann. An eigentlichen Baufragmenten toskanischen Stiles scheint selbst im 15. Jahrhundert nichts mehr vorhanden gewesen zu sein, so daß die Bauteoretiker genötigt waren, aus dem Nebelbilde des Vitruv'schen Textes konkrete Formen zu gestalten.

Vitruv läßt die alten Dorier ihre Säulen mit dem Ausmaße des männlichen Körpers vergleichen: so wie beim Manne die Länge des Fußes, sechsmal genommen, dessen Höhe gibt, so soll auch die Höhe der Säule das Sechsfache des Durchmesser haben. Er selbst gibt allerdings das Verhältnis wie 1 : 7 an, was er dadurch motiviert, daß „die Späteren an gewählterem und feinerem Urtheil vorgeschritten“, dieses Verhältnis acceptierten. Während nun Vitruv für die toskanische Ordnung auch kein anderes Verhältnis als 1 : 7 zu geben weiß, sind die Gründer der modernen Ordnungen L. V. Alberti<sup>1)</sup>, Serlio u. weit konsequenter, indem sie der toskanischen Ordnung das sogenannte männliche Verhältnis lassen und für die dorische 1 : 7 annehmen. Wir wollten durch dieses Beispiel nur zeigen, daß für die toskanische Ordnung die Antike nicht maßgebend sein konnte, sondern Alles mehr oder weniger neu zu erfinden war. Und wahrlich, es gehörte die ganze Genialität eines L. V. Alberti, auf dessen Schultern alle folgenden Bauteoretiker stehen, dazu, um aus den vagen Angaben Vitruv's und aus den gegebenen dorischen Resten eine toskanische Ordnung zu rekonstruieren, welche in der Antike vielleicht nie so existierte, welche aber das genial angefügte Schlußglied einer Kette architektonischer Ausdrucksformen bildet und gewissermaßen den Grundstamm, aus dem die gegebenen römischen Ordnungen in organischer Weiterbildung und successiver Verfeinerung herauswachsen.

Keihen wir wieder zum Dorismus zurück! Wenn man die oben genannten antiken Ruinen und Ruinenstücke, aus denen die Bauteoretiker den dorischen Stil der Renaissance ableiteten, mit einander vergleicht, so zeigen die wesentlichen Unterschiede der Konstruktionen recht eindringlich die Verschiedenheit der dorischen Formen selbst in der antiken römischen Kunst: Glatte und griechisch, d. i. segmentförmig kanellierte Säulen mit und ohne Basen, lateinische und griechisch-dorische Kapitäle, ein- und zweitheilige Architrave, die Gebälke mit und ohne Kanneli, mit und ohne Zahnschnitt; eine allgemeine Uebereinstimmung nur in den Triglyphen, in den Tropfen unterhalb derselben und in der quadratischen Form der Metopen. Es scheint uns zunächst von Interesse, die Formen, welche die einflussreichsten Autoren der „regole“, nämlich L. V. Alberti, Serlio, Vignola und Palladio geschaffen, in ihren Hauptzügen zu vergleichen, was durch nachfolgende Zusammenstellung geschehen soll.

1) L. V. Alberti: Della Architettura, della Pittura e della Statua, ferner derselbe Autor: „Ueber die fünf Säulenordnungen“, in's Deutsche übersetzt von Dr. Job. Zanetti in Clesberger's Cursuschriften für Kunstgeschichte.

Name des Autors	Stilname dess	Ordnung	Kapitäl	Architrav	Fries	Äolischer zwischen dem Triglyphen Kapitäl und der Friesplatte	Metall	Tropfen am Architravfrie
L. B. Alberti 1485	antisch	von aber griechisch korinthisch	lateinisch	griechisch	Triglyphen mit 4 Tropfen darunter, Höhe quadratisch	Korinthisches Kyma mit Metall	Metall	Tropfen an dem Metall
Seb. Serlio 1540	be.	be.	be.	lateinisch	be.	Korinthisches Kyma mit Blättchen	Eisener Metall	Tropfen an der Friesplatte
Vignola 1562	Eigentlich nach dem Charakter des Korinthisch	lateinisch	be.	be.	be.	Kyma, darüber Zahndekors	br.	be.
	Nach verschiedenen Maiten par jannungricht	?	griechisch korinthisch	be.	griechisch	be.	Metall, dann Platte mit Metall	Metall
Vasabio 1570	antisch	be.	be.	be.	be.	Kyma mit Metall	Korinthisches Metall	Tropfen an der Friesplatte

Unbedingt übereinstimmend bei allen diesen Autoren ist nur der Fries gebildet. Die rhythmische Gliederung desselben durch Triglyphen (mit 6 Tropfen unter der Linie des Architravs) und quadratische Metopen ist daher das Hauptkriterium der von den Theoretikern der Renaissance geschaffenen dorischen Ordnung. Kaum weniger einheitlich, nur durch unwesentliche Modifikationen der Nebenglieder verschieden, ist das Säulenkapitäl gebildet. Es ist lateinisch, d. h. besteht aus einem Abakus mit einem krönenden kymatischen Giebel, einem viertelkreisförmigen Echinus und drei schmalen Nischen darunter. Der Säulenhals ist durch ein Stüchchen mit Blättchen begrenzt. Alles Uebrige ist verschieden gebildet, bewegt sich aber innerhalb der bei den römisch-dorischen Ordnungen vorfindlichen Grenzen.

Interessant ist das Verhalten der genannten Autoren zur griechischen Kanellierung der Säule. Jeder giebt die segmentförmige Kanellierung sammt der genauen Beschreibung der Konstruktion derselben, und doch hat keiner bei seinen Bauten sie je in Anwendung gebracht<sup>1)</sup>. Es ist eben die Tradition der griechischen Antike, welcher jeder dieser Autoren in seinem theoretischen Werke gerecht zu werden sich bemüht; sobald aber das praktische Bauen an ihn herantritt, entäußert er sich des fremden Zwanges und schafft, geleitet von einem vielleicht unbestimmten, aber um so mächtigeren Gefühle, im Geiste seiner, der modernen Zeit. In der That stehen die stammes Kanelluren des griechisch-dorischen Stiles mit ihren scharfen Kanten im greßten Gegensatz zu den im Allgemeinen weichen Formen des römischen Stiles und der Renaissance.

Die fünf Säulenordnungen der Renaissance sind eine einheitliche Konzeption. Die äußerlichen Formen derselben sind gebildet aus Elementen, die in Etrurien, in den dorischen und ionischen Landen Griechenlands, in Korinth und Rom ihre Entstehung gefunden haben mögen, aber der Eklektizismus der Renaissance schafft daraus eine einheitliche Architektur, indem er die Besonderheiten dieser einzelnen grundverschiedenen

1) Nach der Beschreibung Alberti's eigentlich ein Tetraglyph.

2) Vignola: Regola delli cinque ordini d' architettura.

3) Palladio: I quattro libri dell' Architettura. Venetia 1581.

4) Die zwei griechisch korinthischen Säulen an der dorischen Thür der Gran Quarbia des Dogenpalastes von Bietsna Scamozzi (siehe Cicognara, Fabbriche Venetia) dürften wohl in ganz Italien wenige Gegenstände aufzuweisen haben.

Stille soweit abstönt und umbildet, daß sie zwar ihren historischen Ursprung nicht verleugnen, aber organisch in den Rahmen der neuen Kunst passen, einer Kunst, die mit Bewußtsein daran geht, die antiken Formen im neuen Geiste zu verwerthen. Die fünf Säulenerordnungen werden zu bloßen Abklusungen einer und derselben Kunst, die als der Ausdruck des modernen Geistes das ganze Universum umfaßt. Und so wie der an der klassischen Literatur herangebildete Denker des 16. Jahrhunderts in seinen Reden und Schriften die durch die vorgeschrittene Bildung zu einem Gemeingut gewordenen griechischen und römischen Klassiker citirt, so citirt gewissermaßen die Architektur in ihren Formen die Kunst vergangenerer Zeiten, hier das Dorische, dort das Ionische oder Korinthische anwendend, je nachdem ihr das eine oder andere Ausdrucksmittel geeignet scheint, um mehr oder weniger Kraft, mehr oder weniger Feierlichkeit oder Eleganz zur Erscheinung zu bringen. Aber das Citat ist in der herrschenden, allgemein verständlichen Sprache des Cinquecento vorgetragen, es ist eine freie Reproduktion der durch das Studium der antiken Werke gewonnenen und assimilirten Formen.

So wenig die scharfkantige Kanellirung der Säule in das System der Architektur der Renaissance paßt, so wenig eignet sich auch der Mangel der Säulenbasis. Das energische unvermittelte Emporsteigen der Säule aus dem primitiven Stufen-Stylobat stände in keiner Harmonie mit „*tutta quella musica*“ der Renaissance-Bauformen, und unsere Theoretiker ließen sich von einem ganz richtigen Gefühl leiten, indem sie, ihrem Lehrmeister Vitruv zum Troß, der dorischen Säule eine attische oder toskanische Basis gaben. Der einzige Palladio, welcher für sich die antiken Ruinen in Rom nochmals nachmaß und gewissermaßen als Präservativ gegen die um 1570 bereits hereinbrechende Verwilderung der Formen nochmals den strengen Geist der Antike heraufbeschwor, gibt in seinen Ordini (im ersten der quattro libri) eine Abbildung der dorischen Säule ohne Basis und zwar nur aus doktrinärer Rücksicht, denn er bemerkt dabei ausdrücklich: „*Negli Antichi non si vede Piedestello à quest' ordine, ma si bene ne' moderni.*“ Er ist auch, soviel uns bekannt, der einzige Architekt der Renaissance, welcher bei einigen seiner Entwürfe für Landhäuser Portiken mit dorischen Säulen ohne Basis anordnet<sup>1)</sup>, und zwar bei den Villen Pisani in Bagnole, Pojana, Cadogna in Finale, Tene bei Vicenza und Mocenigo in Fratte di Poleina<sup>2)</sup>. Allein auch diese Beispiele stehen nur auf dem Papier, da sie mit Ausnahme der Villa Mocenigo nie ausgeführt wurden, und waren nach der damals herrschenden Ansicht, daß sich das Dorische sowohl für den kriegerischen Charakter als auch für den Ausdruck des Ländlichen vorzüglich eigne, überhaupt nur projectirt für untergeordnete Gänge, welche das herrschaftliche Wohnhaus mit den Oekonomiegebäuden und Ställen in Verbindung brachten.

Von großem Interesse ist die Thatsache, daß bei den Palast-Façaden die Säulen- und Pilasterstellungen, trotz die antiken Ordnungen, oechhältnismäßig spät zur Anwendung kamen. Wäre die Renaissance in Rom entstanden, so würden wahrscheinlich die antiken Ordnungen gleich von vorne herein einen dominirenden Platz bei den Palast-Façaden eingenommen haben. Die Brunellesco, Alberti u. waren aber durchweg Florentiner, die zwar in Rom ihre Aufnahmen und Studien machten, aber, heimgekehrt, sich dem Banne der grandiosen Façade des Palazzo Vecchio nicht entringen konnten. So kam es, daß

1) Die basislosen Aufsäulen an den Festungsthoren Sanmichele in Legnano, Serona und Jera können hier, wo es sich um die reine Säule handelt, füglich nicht gerechnet werden.

2) Les Batiments et les dessins de A. Palladio par Octave Bertotti Scamozzi. Vienne 1786.

die ersten Renaissancefacaden in der Kunst ausgeführt wurden, welche den geraden Gegenstand in den Säulenstellungen bildet. Hier ist alles fein durchdachte Rhythmiß, jedes Glied steht im wohl abgewogenen Verhältnis zum anderen, und die Säulen sind gemissermaßen die Spitze einer ästhetischen Kombination. Dort besteht die Kunst darin, aus gefügten Steinen eine tropig starrende Felswand zu schaffen mit Stippen und Unregelmäßigkeiten, welche die robuste Natur nachzuahmen streben, und dem Künstler bleibt nur die, in Wirklichkeit sehr große, beim Betrachten des Werkes aber nicht sonderlich in die Augen springende Aufgabe, das Gewirre der rohen Mäße zu großen Verhältnissen zu ordnen und an dem wenigen Gefühlsmerkmal ahnen zu lassen, daß dieser Wildheit auch ein künstlerisches System zu Grunde liegt. L. B. Alberti war der Erste, der es wagte, die antiken Ordnungen mit der Kunst zu verbinden, und seine Pilasterstellung am Palazzo Rucellai ist der erste schwächerte Versuch, den Troß der Kunst durch die edle Schönheit und die feinen Silhouetten der Antike zu brechen. Das geschah anno 1460, und doch hatte derselbe Künstler schon 1447 seine ionicische Säulenstellung an der Fassade von S. Francesco in Rimini angeordnet und Brunellesco noch früher, nämlich 1425, das Innere von S. Lorenzo in Florenz in völlig antikem Geiste geschaffen. Als 1485 der Florentiner Giuliano da Majano den ersten Renaissance Profanbau in Rom, den Palazzo di Venezia ausführte, fühlte er sich dort, wo es keinen Palazzo Vecchio gab, allerdings durch die Kunst nicht gebunden, aber auch er verlegte seine dem Colosseum nachgebildeten Bogenstellungen in den Hof, beschränkte sich bei der Fassade auf zwei das Thor einrahmende Säulen ionischer Ordnung und schloß das Gebäude als echter Florentiner mit dem gotthischen Konsolen- und Zinnenkranz ab, der ihm von seiner Heimat noch im Sinne lag.

Erst gegen 1500, also mit dem Beginne der Hochrenaissance treten die antiken Ordnungen bei den Palastfassaden in den Vordergrund, und der große Bramante war es, der 1501 am Palazzo Sora dieselben zur völligen Herrschaft in der Fassade führte. In dem ebenerbigen Geschoß dieses Palastes und in dem gleichzeitig ausgeführten Tempietto in S. Pietro in Montorio bringt Bramante die dorische Ordnung zum ersten Male zur vollen Geltung. Sie ist an beiden Objekten in ihrer vollen Reinheit mit Triglyphen und Tropfen, jedoch ohne Mutuli ausgeführt. Aber die Schwierigkeit der Triglyphenaustheilung wird nur zu bald zu einem Demmniß der reinen Durchführung dieses Stiles, und Vitruv's absprechende Meinung wirkt hier wie ein alter Familienfluch, der in den fernsten Generationen noch schädlichen Einfluß nimmt. Allerdings bildet die Anbringung der Triglyphen „theoretisch“ die Regel; aber wo es in der Eintheilung nicht angeht, quadratische Metopen zu erhalten, helfen sich die Künstler mit allen möglichen Kunstmitteln. So ordnet Peruzzi am Fries der dorischen Ordnung des Palazzo Massimo in Rom eine in der Ausführung unterliebene Inschrift an, Palladio hilft sich nicht selten dadurch, daß er die Triglyphen durch Ochsenköpfe ersetzt, den Fries dadurch, wie Temanza<sup>1)</sup> sich ausdrückt, in eine „*molpa continuata*“ verwandelt, und Künstler mit noch elastischerem Gewissen verzichten endlich auf jeden rhythmischen Wechsel und machen den Fries einfach glatt, wodurch das Dorische sein charakteristisches Merkmal verliert und, sobald auch die Mutuli fehlen, allgemach in's Toskanische übergeht.

1) Vita dei più celebri architetti e scultori Veneziani. Venezia 1778.



Vielleicht am strengsten verfährt der Verfasser der „Regole“: Bignola. Seine Porta del Popolo, die dorische Ordnung an dem reizenden kleinen Palazzo auf Piazza Navona weisen den reinsten Stil auf, sogar mit Anwendung der Rutuli, das Portal der Farnesischen Gärten denselben ohne Rutuli. Wir finden ferner das reine dorische Gebälk, denn um dieses handelt es sich vorzüglich, am Hauptgeschoß des Pal. Cosia von Peruzzi, in den Höfen der Palazzi Angelo Massimi und Linotte von demselben, der Palazzi Farnese und Palma von Antonio da Sangallo, und des Pal. Negroni von Annanati, sämtlich in Rom, dann am Palazzo del Te in Mantua von Giulio Romano. Der eifrigste Doriker der Renaissance ist sicherlich Michele Sanmichele. Seine zahlreichen Festungs- und Stadttore weisen sämtlich, wenigstens in der Gebälkbildung, den strengen Stil auf, und von seinen fünf großen Palästen sind zwei, nämlich Pompei und Guastaoerza in Verona, ganz dorisch, während Bevilacqua eine dorische Ordnung im Untergeschoße hat. Auch Palladio vertritt den reinen dorischen Stil auf's Kräftigste in der unteren Ordnung seiner Basilika und des Pal. Chiericati in Vicenza, dann in vielen seiner Entwürfe für Paläste und Villen, wobei er fast ausschließlich die von ihm mit Vorliebe angeordneten halbkreis- oder hufeisenförmigen Arkaden dorisch gestaltet. Für besonders prächtige Palastfassaden beoorgt er allerdings mit Recht die höheren Ordnungen.

Parallel mit dieser Anwendung des strengen dorischen Stiles läuft dann ein, wir möchten sagen, verwässerter Dorismus einher, der sich der schwierigen Triglyphen-austheilung durch einfache Weglassung derselben entledigt und welcher zu leicht in der Ausführung war, um nicht zahlreiche Nachahmer zu finden. Schon Bramante wendet diesen vereinfachten Stil im Hofe San Damaso im Vatican an, dem dann Peruzzi bei der Farnesina und zahlreiche Andere folgen. Temanza motioirt die Weglassung der Triglyphe am dorischen Fries der Carità von Palladio in Venedig dadurch, daß er sagt: die Triglyphen bedeuten in der Antike die Dielenköpfe; da aber die Decke des genannten Gebäudes nicht aus Dielen besteht, sondern gewölbt ist, so fallen die Triglyphen fort. Dieser Argumentation wäre entgegen zu halten, daß auch das Theater des Marcellus innen gewölbt war und dennoch außen die charakteristischen Triglyphen trug. Selatico<sup>1)</sup> gibt den plausiblen Grund an, daß die Alten die Triglyphen nicht als Dielenköpfe, sondern einfach als Ornament betrachteten, wie einige etruskische Gräber und der Sarkophag der Scipionen im Vatican beweisen, welche ebenfalls Triglyphen aufweisen, ohne ihrer Natur nach Dielen haben zu können, und daß daher keine Verpflichtung bestand, dieses Ornament stets anzuwenden.



fig. 1.

Bramante gibt der unteren dorischen Ordnung am Hause Ruffael's schon ein ganz unbestimmtes Gesims und Antonio da Sangallo kommt in seiner Halle des Palazzo Farnese in der gesteigerten Sucht nach Vereinfachung zu dem Auskunftsmitel, den dorischen Fries ganz zu escomotiren. Dort hängen die Tropfen des Architraves, in gemessenen Abständen zu sechs gruppiert, unmittelbar unter dem Kranzgesimse (Fig. 1) und der Fries ist verschwunden. Wenn diese Anordnung in dem Innenraum einer Halle, wo die Triglyphen von vornherein ausgeschlossen sind, vielleicht seine Berechtigung hat,

1) Sulla Architettura e sulla Scultura in Venezia. 1847.

so kann sie bei einer Außenarchitektur, wie im Hofe des Pal. Sacchetti desselben Künstlers, im Hofe des Pal. Pietro Massimi von Peruzzi keineswegs befriedigen, und das Auge sucht mit wahrer Sehnsucht den verloren gegangenen Fries. Diese Tropfen unter dem Kranzgesimse, welche die Erinnerung an das Dorische ausrecht erhalten wollen, ohne es zu können, machen den Einbruch von unmündigen Kindern, denen das herbe Schicksal ihre Eltern, den Vater Triglyphos und die Mutter Metopa, entrißen und sind eine ziemlich unnütze bedeutungslose Spielerei. Auch Palladio hat dieses Motiv im sogenannten Tablinium des Klosters della Carità in Venedig angewendet, aber auch nur in einem Innerraume. Mit dieser Weglassung des Frieses ist die Dreitheilung des Gebälkes gestützt und der Impuls gegeben zu jenen trostlosen Gebälken des Barockstiles, wo Glied auf Glied sich häuft, aber die organische Gebundenheit des antiken Gebälkes: das Lastende des Architraves, das Stützende und Abschließende des Frieses, das Schützende und Krönende des Kranzgesimses, verschwunden ist.

Serlio gibt in seiner „dorischen Ordnung“ die Zeichnung einer Thüre (Fig. 2), bei welcher oberhalb der Thüröffnung Triglyphen, oberhalb der Thürpfeiler aber je zwei diglyphenartige Konsolen angeordnet sind, und fügt bei, daß die Erfindung dieser anmuthigen Konstruktion dem Bald. Peruzzi zukomme. In der That ist durch diese Di- oder Triglyphenkonsole ein höchst fruchtbares Motiv für die Renaissance gewonnen. Die stehende Konsole, im Gegensatz zur schwebenden korinthischen, als rhythmisches und stützendes Glied des Frieses, ist nicht neu. Wir finden am Hauptgesimse des Colosseums solche, die ganze Höhe des Frieses einnehmende, das Kranzgesimse stützende Konsolen, wir finden sie, in derselben Art angebracht, am Hauptgesimse des Pal. Stucellai in Florenz von L. V. Alberti, wir finden sie im Hof des kleinen Palazzo di Venezia von Pintelli in Rom, dann bei Bramante, der sie mit besonderer Vorliebe kultivirte, im Klosterhof S. M. della Pace, am Pal. Giraud und an der Cancellaria. Aber neu und nach dem glaubwürdigen Zeugniß Serlio's von Peruzzi herrührend ist die Analogie mit der Triglyphe, welche dadurch aufs Kräftigste betont ist, daß die Konsole, sowie die Triglyphe, vertikale Einschnitte und die Tropfen unter der Länie des Architravs hat. Dasselbe Motiv hat auch Antonio da Sangallo in dem schönen Hauptgesimse des Hofes seines Pal. Sacchetti verwendet, desgleichen Sanmichele an den Palästen Bevilacqua und Guastaverza in Verona, nur mit etwas zu schwerfällig ausladenden Konsolen, Antonio da Ponte an dem eine dorische Rustikaordnung abschließenden Hauptgesimse der Prigioni in Venedig, später dann Giacomo della Porta beim Kranzgesimse des hinteren Mitteltraktes des Pal. Farnese, wo allerdings das dorische Gebälk einen schlechten Abschluß für die korinthische Pilasterstellung bildet und überdies durch die unmittelbare Nähe des grandiosen Gesimses Michelangelo's total geschlagen wird, s. c.

Wenn wir einen Blick auf Serlio's Zeichnung (Fig. 2) werfen, so kann uns nicht entgehen, daß die Umwandlung der Triglyphen in die Triglyphenkonsolen gewissermaßen der letzte Schritt ist in der Wilderung der dem Cinquecento zu herben griechisch dorischen Formen. Die Basistlosigkeit, die scharfe Kanellirung der Säule sind gefallen, aber noch ragt die Hängeplatte in einem jähen Vorprung schroff über die Fläche des



Fig. 2.

Frieses hinaus. Durch die Umwandlung der Triglyphe in Triglyphkonfolen wird die Schroffheit gemildert, und die ausladende Platte bekommt kräftige Stützen, welche in

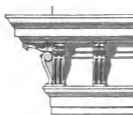


Fig. 3.

einer sanfter Wellenlinie sich gegen die Last stemmen und dieselbe übernehmen. Bignola hat in genialer Weise diese dorischen Konfolen mit dem korinthischen Gebälk kombiniert. Er gibt die Abbildung (Fig. 3) in seinen „Regolo“ und wendete sie an den Hauptgesimisa der Signa des Papstes Julius III., des kleinen Palastes der Piazza Raoma<sup>1)</sup> und des Schloßes Caprarola mit glänzendem Erfolge an. Hier bilden die stehenden Triglyphkonfolen die Stütze für die schwebenden korinthischen und bereiten das Auge auf das kräftige Heraustrreten der letzteren in der anmuthigsten Weise vor.

Man sieht aus Serlio's oder besser Peruzzi's Identifizierung der aufrecht stehenden Konsole mit der Triglyphe, daß die Künstler der Renaissance die Triglyphen als wirklich stützende Glieder betrachteten. Peruzzi hat die Triglyphkonfolen als steinerne Bankfüßen in der Vorhalle des Palazzo Massimo angewendet und durch das Enden derselben in Löwentlauen in ebenso schöner als klarer Weise das Fußen derselben ausgedrückt. (Fig. 4.) Nach diesem Muster hat wohl Bignola die schönen Träger der Raminisje im Pal. Jarnese und im Schloß Caprarola gebildet.



Fig. 4.

Da sowohl nach den erhaltenen antiken Resten, als nach den von den Bauteoretikern aufgestellten Ordnungen die rhythmische Gliederung des Frieses durch Triglyphe und Metopen ein wesentliches Kriterium für den dorischen Stil bildet, so müssen wir, um systematisch zu sein, in der Gebälkbildung der dorischen Renaissance eigentlich zwei Ordnungen unterscheiden. Die eine hält sich streng an die Antike, stattet den Fries mit Triglyphen oder Triglyphkonfolen und Metopen aus und ist nur schwankend in der Andringung der Rutuli und des Zahnschnittes. Die zweite löst diese strengere Ausrüstung weg und verflacht sich zum glatten Fries, sich dadurch dem Ionischen nähernd. Die erste Art finden wir, wie die oben angeführten Beispiele zeigen, mit Vorliebe angewendet bei Festungsbauten und Gebäuden ernsten Charakters (die Libreria vecchia von Sansovino in Venedig macht hiervon eine Ausnahme), bei Stadthöfen und Portalen, in Hofräumen und vereinzelt an Fassaden. Die zweite Art ist schon der Billigkeit und Bequemlichkeit der Ausführung wegen im Allgemeinen bei Fassaden bevorzugt und vielleicht noch aus dem Grunde, weil sie sich homogener den darauf gestellten ionischen und korinthischen Ordnungen anschließt. Sie wird daher immer dort mit Vortheil angewendet, wo besonders hart profilierte und wenig vorspringende ionische und korinthische Pfaster der oberen Geschoße die Plastizität der Triglyphen und den wichtigen Schattenschlag der Rutuli nicht gut vertragen, ferner an Innenräumen, wo die Triglyphen als Dielenlöcher, ästhetisch genommen, keinen Sinn haben. In letzterer Beziehung kann man sagen, daß, da bei der Architektur der Innenräume schlechterdings

1) Die Abbildungen dieser und der meisten früher angeführten römischen Bauten finden sich in dem klassischen Werke Letarouilly's.

die Triglyphen nicht zulässig sind, diese zweite Art als ein vom Innerraum auf das Äußere übertragener Dorismus zu betrachten ist.

Die dorische Ordnung als die schwerere wird häufig mit der Kufika verbunden (erstes Beispiel am Pal. Mucellai von Alberti); später legen sich die Vossagen sogar um die Säulen oder Pfeiler selbst, wie an der Zecca zu Venedig von Sansovino (vielleicht das erste Beispiel, 1536), an den Festungsthoren von Sanmichele, an der Vigna des Papstes Julius von Bignola, am Gartenportal der Villa Sforza von Michel Angelo <sup>1)</sup> u., oder die dorischen Pfeiler lösen sich ganz in Kufika auf, nur das Kapitäl als besonders gebildeten Stein beibehaltend, wie an der Porta des Schlosses Caprarola von Bignola.

Der Barockstil, welcher einerseits die stärksten Ausdrucksmittel kultiviert, andererseits des Reizes der Abwechslung wegen keine der vor ihm geschaffenen Formen außer Berücksichtigung läßt, reproduziert den reinen dorischen Stil seiner imposanten Gesamtwirkung und des kräftigen Schattenschlages der Mutuli wegen (unteres Geiöhof des Palazzo Barberini von Bernini, Palazzo Ducale in Genua u.), sowie auch den durch die Einbuße des Frieses verwässerten Stil und kommt bei letzterem zu ziemlich banalen Gesämsbildungen. Er verwendet die dorische Ordnung selbst dort, wo sie am wenigsten hinpaßt, zu Kirchenfassaden (Seitenfassaden von S. Giovanni in Laterano von Fontana), und schent sich nicht, selbst im Inneren der Kirchen den gelegentlich sogar mit Waffen und Schildern ausgestatteten Triglyphenfries zur Anwendung zu bringen, wie in S. Croce in Riva, in der Unterkirche von S. Martino a' Monti in Rom u. Auch Bramante hat die vier Hauptpfeiler der Vierung in der Madonna della Consolazione in Todi dorisch gebildet, er hütete sich aber wohl, den Fries mit Triglyphen zu schmücken.

Uebrigens kann zur Ehre des Barockstiles gesagt werden, daß seine Ausschreitungen am wenigsten die dorische Ordnung treffen. Während mit der ionischen, korinthischen und Kompositordnung die unsinnigsten Extraoaganzen versucht wurden, scheinen an der strengen Gemessenheit und Gesetzmäßigkeit des Dorischen alle Verknüpfungsversuche gescheitert zu sein. Uns wenigstens ist, einige untergeordnete Gartenportale und Brunnenpfeiler abgerechnet, keine besondere Abjurbität der dorischen Ordnung in der Barockzeit Italiens bekannt, und selbst der Erfinder der famosen „sitzenden Säulen,“ der Jesuit Pozzo, gibt in seinem bekannten Werke alle Beispiele des dorischen Stiles in ziemlich korrekter Weise. In die Barockzeit dürfte auch die Umwandlung der runden Tropfen (eigentlich Kägel, wie sie schon Alberti genannt hat) in viereckige fallen.

1) Abgebildet in Daviler's Gebäubankst

(Schluß folgt)



## Ueber einige Nürnberger silberne Becher.

Mit Illustrationen.



Fig. 1. Silberner Becher im Germanischen Museum zu Nürnberg.

In Band IX, Seite 237 dieser Zeitschrift habe ich auf einige durch große Schönheit in Komposition und Ausführung ausgezeichnete silberne Becher des sechzehnten Jahrhunderts, offenbar Nürnberger Ursprungs, aufmerksam gemacht, welche in mehreren unter einander verschiedenen Exemplaren, die jedoch sämtlich auf denselben Entwurf zurückgehen, noch erhalten sind (Fig. 1). Außer den dort aufgeführten sechs Bechern der Art sind mir seitdem noch drei andere Exemplare, ebenfalls unter einander verschieden, bekannt geworden, nämlich: ein (schlecht erhaltener) Becher, seit dem Jahre 1739 in Besitz der jüdischen Todten-Bruderschaft zu Birtz, ein anderer im Kunst-Gewerbe-Museum zu Pest, und ein dritter, über welchen ich bis jetzt jedoch keine nähere Nachricht erhalten konnte, im kaiserlichen Kronschatz zu Moskau. Weil nun ein in gepanzter Manier ausgeführter (jetzt sehr seltener) Kupferstück mit dem Monogramm des Goldschmieds Paul Hlntz existirt, welcher einen ganz ähnlichen Becher darstellt (Fig. 2), so glaubte ich damals annehmen zu müssen, daß derselbe Goldschmied, von welchem der Kupferstück herrührt, auch die Becher selbst gefertigt haben wird, besonders da letztere mit vollstem Verständniß der Detailsformen ausgeführt sind. — Seitdem in der

neuesten Zeit den deutschen Ornamentfischen des sechzehnten Jahrhunderts mehr Aufmerksamkeit gewidmet worden ist und dieselben in größerer Vollständigkeit zur allgemeinen Kenntniß gekommen, zum Theil auch neu publicirt worden sind, ist bekannt geworden, daß noch mehrere andere alte Kupferstücke mit Darstellungen dieser selben Becher existiren.



Fig. 1. Karjensik elak anstanzten Korbek.



Fig. 2. Karjensik von Vast (Hent).

Der, so viel bis jetzt bekannt, älteste derselben (in verfeinertem Maßstabe zuerst in Licht-  
druck reproducirt unter Nr. 111 in dem Werner'schen Auktions-Katalog der Viphart'schen



Fig. 4. Kupferstück von Georg Weiser.

Kupferstücksammlung vom Jahre 1876) ist ein Kupferstück, ebenfalls in gepunzter Manier, von einem uns dem Namen nach noch nicht bekannten Goldschmied, dessen Arbeiten (leider nicht vollständig) unter dem Titel „Gefäße der deutschen Renaissance“ theils vom Dester-

richtigen Museum zu Wien, theils vom Paverischen Gewerbe-Museum zu Nürnberg in sehr würdiger Weise neu herausgegeben worden sind (Fig. 2). Diese Darstellung hat nicht nur mehr Schönheit mit den schönsten der Nürnberger silbernen Becher, sondern ist auch viel edler und schöner in der Ausbildung als der Hlont'sche Kupferstich, und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß sie die ältere ist. Die Arbeiten des ungenannten Meisters haben im Allgemeinen so große Schönheit mit der Kunstweise des berühmten Benzel Jamiger, daß man wohl annehmen muß, er sei ein Schüler des letzteren gewesen. — Außerdem giebt es eine dritte Darstellung dieser Becher ebenfalls in Kupferstich von dem Goldschmid G. Wechter (Fig. 4).

Aus den vorstehend mitgetheilten Thatfachen glaube ich nun folgende Schlüsse ziehen zu dürfen:

Es ist sehr wahrscheinlich, daß Benzel Jamiger selbst, welcher bekanntlich überaus erfindungsreich war, den ersten und ursprünglichen, jetzt nicht mehr bekannten Entwurf zu diesen Bechern gefertigt hat.\*) Derselbe fand so viel Beifall, daß er nicht nur von verschiedenen Goldschmieden — ein Ruhmestück war damals unbekannt — sehr oft mit mehr oder weniger Abweichungen und schließlich in Barockformen in Silber ausgeführt wurde, sondern auch wiederholt — so weit bis jetzt bekannt, von dem ungenannten Meister, von Paul Hlont und G. Wechter — in Kupferstich dargestellt, ja sogar plastisch auf dem brentgenen Epitaph (vom Jahre 1619) des Goldschmied-Gesellen-Grabes (Nr. 330) auf dem Johannis-Kirchhofe zu Nürnberg abgebildet werden ist.

Welchen Meistern die einzelnen silbernen Becher selbst, deren Ornamente nach Geschmack, Geschmack und Kunstweise des ausführenden Künstlers und in Folge der Entwicklung des Kunststils mannigfaltig von einander abweichen, angehören, kann demnach aus den Kupferstichen nicht bestimmt werden. Man muß vielmehr in jedem einzelnen Falle auf die einschlagende offizielle Marke, welche freilich bei den Nürnberger Exemplaren auffallender Weise ganz fehlt, zurückgehen. —

Diese hier an einem besonders interessanten und hervorragend schönen Beispiele dargestellte Thatfache der wiederholten Benützung desselben künstlerischen Entwurfs durch verschiedene Meister kommt im fünfzehnten, sechszehnten und siebenzehnten Jahrhundert ziemlich oft vor und ist für richtige Beurteilung vieler Kunstwerke überaus wichtig. Es schien mir daher nützlich, einmal speziell darauf hinzuweisen.

Nürnberg, im April 1875.

R. Bergen.

### Nachtrag.

J. Stedbauer hat kürzlich im Königl. Archiv zu Nürnberg eine Notiz gefunden und (in „Kunst und Gewerbe“ 1875, Nr. 34) publizirt, welche es in hohem Grade wahrscheinlich macht, daß jene drei, in meinem oben citirten Aufsätze zuerst genannten und näher bezeichneten silbernen Becher, welche ehemals Eigenthum der Nürnberger Goldschmied-Innung waren, als alte Musterstücke anzusehen sind, welche im Jahre 1573 mit Genehmigung des Rathes der Innung übergeben wurden, um als Anhalt bei Beurtheilung der von den Goldschmied-Gesellen zu fertigenden Meisterstücke — dieselben bestanden in einem Trinktgeschirr von Silber, einem goldenen Ringe mit Stein und einem Siegelstempel — zu dienen. Sie durften den Gesellen auf Begehrt „etliche Mal“ gezeigt werden.

Diese Mittheilung erklärt vollständig das Fehlen der offiziellen Marken an diesen Bechern, ohne welche in Nürnberg kein Stück verkauft werden durfte, erklärt die Darstellung dieser Potale auf dem Epitaph des Goldschmied-Gesellen-Grabes und auch die Thatfache, daß dasselbe Motiv von verschiedenen Meistern bei der Ausführung von Gefäßen in Silber und Herstellung von geschnittenen Vorlagen zu solchen wiederholt benützt worden ist.

Nürnberg, im August 1876.

R. Bergen.

\*) Eine von Blegit Solis nach einer Zeichnung von B. Jamiger angefertigte Radirung (publizirt in „Drinking-Cups, Vases, Ewers and Ornaments“ by Virgil Solis (London 1622) hat in der Cupa dasselbe Motiv.



## Einige Bemerkungen über Carpi.

Von Heinrich von Seymüller.

**S**eit zwei Jahren etwa hat Herr Dr. Hans Semper begonnen, an drei verschiedenen Stellen uns über seine ausgedehnten Studien in Carpi Mittheilungen zu machen. Dieses verdienstvolle Unternehmen wird vielen willkommen sein; ist auch seit Eröffnung der Bahnstrecke Modena-Mantua der Besuch des Städtchens ein sehr leichter geworden, so wird andererseits die Zahl derer, denen es lieb sein dürfte, Näheres über die dortigen Denkmäler zu erfahren, immer größer.

Folgende Zeilen wurden sofort nach dem Erscheinen der Studie Semper's in dieser Zeitschrift (Jahrgang 1878, Heft 6 u. 7) aufgesetzt, wir zögerten jedoch, sie zu veröffentlichen, weil unsere Untersuchung der Denkmäler von Carpi schon im Jahr 1868 binanfreichte. In seiner Schilderung scheint uns ferner Herr Semper die Denkmäler des Städtchens in ein so ruhiges Licht zu stellen, daß wir uns immer von Neuem fragten, ob wir denn recht gesehen? — Wir hatten damals Carpi nur durch eine anderthalbstündige Fahrt im offenen Wagen von Modena aus erreichen können; seit vier Wochen lag die Ebene unter tiefem Schnee; in Carpi selbst war er noch ein Fuß hoch. — manühlte, daß die Schilderung des strengen Winters, während welchem Julius II. und Bramante das nahe Mirandola belagert hatten, keine Uebertreibung sei. Wir dachten, es habe dieser Umstand uns vielleicht verhindert, uns für alle von Semper gepriesenen Werke gehörig zu erwärmen. Unser Besuch war außerdem ein sehr kurzer gewesen, und hatte bloß den Zweck, zu ermitteln, ob an den Bauwerken Carpi's etwas von Bramante herrühre oder nicht. Die Untersuchung der Denkmäler, ein Gespräch mit dem gebiegenen Lokalforscher Don Guaitoli, sowie die vom Marchese Compri herausgegebenen Werke hatten alle zu dem gleichen negativen Resultat geführt.

Vor einigen Wochen ward es uns nun möglich, wieder einige Stunden in Carpi zuzubringen, und da unser erster Eindruck in allen Punkten bestätigt worden ist, zögern wir nicht mehr, folgende kurze Bemerkungen hier mitzutheilen.

Wir sangen mit dem Dome an. Auf den ersten Blick gewahrt man, daß alle seine Theile aus Elementen, welche in verschiedenen Entwürfen Bramante's für St. Peter vorkommen, zusammengesetzt sind. Sehr bald sieht man ein, daß diese Arbeit nicht durch den Schöpfer dieser Elemente selbst gemacht werden konnte; daß Manches nur durch die Urheberschaft eines jüngeren Meisters wie Peruzzi, sowie durch den Umstand erklärlich sei, daß die Wiedergabe einiger für eine so verkleinerte Wiederholung des riesigen Domes von St. Peter soeniger geeigneten Partien auf Befehl des Bauherren geschehen mußte. Es ist damit dieses Bauwerk für diejenigen, welche sich mit der Frage nach den Urhebern der Entwürfe für St. Peter beschäftigen, von wirklichem Interesse.

Aus den Umständen, unter welchen das Modell zu dem Dome von Carpi entstand und das Gebäude selbst ausgeführt wurde, glaubt Herr Semper den Schluß ziehen zu können, „daß wir im Grundriß des Domes von Carpi eine Schöpfung vor uns haben, die dem endgiltigen Plan des Bramante für St. Peter näher steht, als vielleicht irgend ein anderes, uns bekanntes St. Peterprojekt.“ (S. 213). Die erste Folge, die Herr Semper davon ableitet, wäre eine Befähigung der Ansicht Perer, welche, wie P. Joannemits, meinen, Bra-

mante's endgiltiger Entwurf sei ein Langhausbau gewesen. Wie erwünscht nun eine Aufklärung in dieser wichtigen Frage wäre, so können wir doch nimmer zugeben, daß wir sie am Dome von Carpi finden und zwar in dem Umfange, daß dieser ein Langhaus hat. Hierfür giebt es den folgenden schlagenden Grund. Serlio sagt zur Erklärung des von ihm publizirten angeblichen Entwurfes Raffael's mit dem gewaltigen Langhausbau: „Raphaello... seguitando però i vestigi di Bramante, fece questa disegno“... Auf der folgenden Seite wendet er genau dieselben Worte auf Peruzzi's griechisches Kreuz an: „B. Petrucci Senese,.... seguitanda però i vestigi di Bramante, fece un modello nel modo qui sotto dimostrato“....

Wenn also beide Schüler, trotz dieses großen Unterschiedes, den Spuren des Meisters gefolgt sind, so lehrt dies blos, daß Bramante, wie wir schon in unsern Notizen 1867 sagten (S. 6, 10, 27), Entwürfe nach beiden Richtungen hin gemacht hatte, und daß vielleicht in Folge der entgegengesetzten Ansichten Bramante's und der Geistlichkeit, dieser Punkt eine „essentielle Frage“ blieb und noch lange bleiben sollte. Wollte man die Worte Serlio's: „il modello (di Bramante) rimase imperfetto“ in diesem Sinne deuten, so wären wir gegenwärtig nicht in der Lage, eine solche Ansicht als irrig hinzustellen.

Der Dom von Carpi, der dem von St. Peter doch ferner steht als die beiden Pläne bei Serlio, kann also erst recht nicht uns hierüber aufklären. Und dies um so weniger, als der an Peruzzi ergangene Auftrag: nur solche Modifikationen an dem Projekte Bramante's vorzunehmen, welche durch die kleineren Verhältnisse des beabsichtigten Tombaus (von Carpi) bedingt waren, zuerst die Umänderung des griechischen in ein lateinisches Kreuz zur Folge haben mußte, weil in dem reducirten Maßstabe erstere Gestalt nicht erlaubt hätte, die nöthige Menschenmenge aufzunehmen.

Beiläufig gesagt, haben wir bis jetzt nirgends behauptet, daß Bramante's endgiltiger Entwurf, wohl aber sein angenommener (Notizen, p. 27), ein griechisches Kreuz gewesen sei. — Wohl haben wir auf's schärfste betonen wollen, daß der Meister diese Form für die vollkommenste Lösung hielt („für die Verità“ wie sich Michelangelo über Bramante's Entwurf äußerte). Die Denkmäler Julius' II. und die zu Ehren Bramante's sind hinreichende Bürgen für die Richtigkeit dieser Ansicht. Sie beweisen, daß Bramante die Annahme dieser Form eine Zeitlang durchgesetzt hatte; ob er aber, selbst unter Julius II., im Stande war, sie gegen das Drängen der Geistlichkeit zu Gunsten des lateinischen Kreuzes zu verteidigen, ist weniger sicher. Unter dem schwächeren Leo X., der das wahrhaft Große in der Kunst viel weniger verstand als Julius, ist diese Frage noch mehr begründet. Es wäre daher nicht überflüssig, wenn H. Jovanowits und H. Zemper, der diesem großen Vertrauen schenkt, bestimmen wollten, was sie unter dem endgiltigen Projekte Bramante's verstehen. Ob, was dieser Meister für das Beste hielt und was 1506 auf den Medaillen abgebildet worden, oder etwa die Modifikationen, welche ihm sogar noch 1513 ein Jahr vor seinem Tode von der Geistlichkeit aufgetragen worden sein mochten. Wir haben stets nur das Erste im Sinne gehabt.

Jedenfalls hätte ein Langhaus Bramante's ganz anders ausgesehen, als dasjenige, welches wir bei Serlio als „Raffael's Werk“ bezeichnet finden. Zu gerne möchten wir an die Unachttheit des letzteren glauben. Leider scheinen drei Studien Giuliano di Sangallo's dies bis jetzt nicht zuzulassen. Es war um eine ganze Arkade länger und zudem auch schmaler als das heutige Moderna's beabsichtigt. Der sogenannte Raffaelische Grundriß, wie ihn Serlio entziffert wiedergiebt, hat zwar unläugbar ein harmonisches Aussehen — die Grundmaße und Verhältnisse des Planes sind aber ganz falsch. Zeichnet man ihn nach den wirklichen Maßen an, so verschwindet die Harmonie gänzlich: man erhält das schwerfällige Langhaus des Giuliano (Pl. 26, Fig. 1, — Jovanowits, Fig. 10 u. 11, — oder Zeitschr. f. k. K. 1874, S. 306). Die Grundmaße sind so falsch, daß der Grundriß unbrauchbar wird und nur solche Punkte, die durch andere authentische Dokumente bestätigt sind, glaubwürdig werden. Wir hatten dieses schon auf's ausdrücklichste hervorgehoben. H. Zemper scheint überhaupt jenen Artikel nicht zu kennen (Zeitschrift Bd. X, Seite 252), denn er bildet den Grundriß

ruhig ohne die geringste Anmerkung als den „Grundriß Raffaels“ ab. Genügt ihm die Ansicht des H. Joannawits auch hierfür? Auch andere neue Werke begeben denselben Fehler.

Im Dome von Carpi endlich scheint die seltene Gliederung der Kuppelsteine eine Bestätigung der Ansicht Bramante's zu liefern. Peruzzi, der während der Entlassungsperiode der Entwürfe zum St. Peter für Bramante an diesen gezeichnet, lernte sie dort kennen. Der kleine Maßstab in Carpi nöthigte ihn, gruppierte Säulen an der Schräge, hier eine Contere, durch einen einzelnen Pfaster zu ersetzen. Daher zum Theil ihre nicht völlig befriedigende Wirkung. —

Sehen wir nun zur Kirche S. Nicolo über. — Durch seinen Nachtrag in der Kunstdirekt (1878, Nr. 39) hat Herr Zemper selbst einige früher begangene Irrthümer berichtigt, suchte sich aber bemogen, Bramante als den möglichen Urheber dieser im Jahre 1493 begonnenen Kirche aufzustellen.

Obgleich wir 1868 nicht an diese Möglichkeit gedacht, schien uns die Vermuthung doch aus zwei Gründen beachtenswert.

Erstens, weil im Gründungsjahre von S. Nicolo Bramante von Mailand längere Zeit abwesend war. Zweitens, weil S. Nicolo in Carpi zu jener aussergewöhnlichen Gruppe von Bauwerken gehört, (S. Sepolcro in Piacenza, S. Nicolo in Carpi, Sta. Giustina in Pavia, und der spätere S. Salvatore in Venedig), von welchen S. Sepolcro allem Anscheine nach das älteste ist. Nicht nur darf man in dem Autor dieses Typus einen Meister ersten Ranges suchen, sondern S. Sepolcro ist die einzige von den drei Bramante zugeschriebenen Kirchen in Piacenza, welche wirklich möglicherweise nach seiner Zeichnung ausgeführt werden kann; während das darauffolgende Monastero gleichen Namens „theilweise“ zu den ersten Bauten Bramante's gerechnet werden darf.

Ferner haben zwei Schüler Bramante's, Peruzzi und Ant. di Sangallo, Langhäuser nach diesem selten vorkommenden Typus entworfen, der erstere für S. Domenico in Siena<sup>1)</sup>, der zweite für St. Peter<sup>2)</sup>. Schon mit großem Interesse hatten wir das Bestreben H. Zemper's verfolgt, den Zusammenhang zwischen S. Nicolo und Sta. Giustina herauszufinden. Seine spätere Vermuthung, Bramante möchte der Urheber von S. Nicolo sein, steigerte es noch. Wir hätten uns gerne in unserer ersten Untersuchung geirrt. Leider hat der zweite Besuch in Carpi die Eindrücke des ersten ganz beseitigt. Wir vermögen keine Spur von Bramante's direktem Eingreifen in S. Nicolo wahrzunehmen. Weder die Verhältnisse noch das Detail, letzteres eher etwas an S. Andrea in Mantua erinnernd, gestatten dies zu thun.

Die Eigenständigkeit dieses Kirchentypus besteht viel weniger im Kuppelstufensystem, wie H. Zemper annimmt, als in einer aus diesem abgeleiteten Art „rhythmischer Travée“ und in deren Durchführung in einem Langhaufe. Konsequenz ist dies nur in S. Sepolcro in Piacenza und in S. Salvatore in Venedig geschehen, während in S. Nicolo und in Sta. Giustina die quadraten Gewölbeneinheiten des Langhauses nicht mehr durch schmale, Neben-Kuppeln entsprechende, Formen getrennt werden. In unserer Besprechung dieser Gruppe<sup>3)</sup>, leiteten wir den Typus von S. Marco in Venedig ab, — nicht unmöglich wäre es, ihn auch aus S. Andrea in Mantua zu entwickeln. Vollig unklar ist uns, wie H. Zemper in S. Nicolo das älteste Beispiel des Kuppelstufensystems (?) vermuten kann, da es doch in zahlreichen Beispielen in der Art von Sta. Jovita aus Torcello, der Kapelle S. Salire in Mailand (IX. Jahrh.), des Tratorio di Casa Vidari in Pavia u. s. w. schon längst bekannt war. Ferner geht der Tom von Como gar nicht hierher, da er bloß zwei ganz getrennte Geküme und nicht Eckkuppeln aufweist.

Besonders ist ferner, daß H. Zemper zwar die Madonna della Campagna bei Piacenza zu diesem System rechnet, aber S. Sepolcro in derselben Stadt, das einzige zu dieser Gruppe gehörende Gebäude, dazu das konsequenteste des Systems, ganz übergeht. Wir

1) Nebenbauer, Peruzzi, Bl. 10, Fig. 1.

2) Nach diesem Systeme ist der ziemlich unerklärliche Grundriß verfaßt, den Sangallo als „opinione di Fra Giocondo“ für St. Peter bezeichnet (höchstlich, wie Burckhardt glaubt).

3) Die ursprünglichen Entwürfe zu St. Peter, vield. III, Text, p. 10 ff.; Kunsthistor. Sp. 626.

erlauben uns, ihn darauf aufmerksam zu machen, umso mehr, da ein Dokument, allerdings erst von 1601, es Bramante zuschreibt. Sollte es ihm gelingen, hierüber neues Licht zu schaffen, es würde Allen willkommen sein. Wir können uns ihm nur anschließen, um den Architekten den Besuch Carpi's anzuerkennen. Wir glauben, es werde Reiner einen dreißigstündigen Aufenthalt in der kleinen Stadt bereuen, wenn er auch nicht mit H. Semper in S. Nicolo „eine wahre Schatzkammer der schönsten, reichsten polydromen Ornamentik“ finden dürfte. Gutes Detail sahen wir nur in dem materischen Kasten, an der Loggia gegenüber dem Theater, und an der vortrefflich profilierten Badsteinsäule des alten Domes. Mit H. Semper halten wir dafür, daß das Schiff von S. Nicolo von demselben Meister erbaut worden ist, wie der Dom.

Auch in Reggio glaubt Herr H. Semper auf ein Werk Bramante's aufmerksam machen zu können (in Dohme's Kunst und Künstler, Bramante), auf die Halle im Hofe des bischöflichen Palastes. Wir können aber auch hier nicht seine Ansicht theilen. Die Kapitelle sind schön; ihre Ausführung aber zu gut, um sie in die Zeit der Jugendarbeiten Bramante's versetzen zu können, ihre Komposition nicht vortrefflich genug, um als Werk seiner reiferen Jahre zu gelten.

## Zwei kostbare altdeutsche Kupferstiche.



In der Stadtbibliothek zu Yünzburg wurden vor einiger Zeit auf den inneren Flächen von Einbänden eines Manuscripts und einer Druckincunabel zwei Kupferstiche eingelassen gefunden. Man sandte mir Photographien derselben, um sie bestimmen zu können. Da ich auf den ersten Blick große Seltenheiten in ihnen erkannte, so ersuchte ich um Zusendung der Originale, die mir denn auch bereitwillig zur Prüfung anvertraut wurden. Beide sind tadellos erhalten (der kleine Stich in der unteren Ecke des älteren Blattes läßt sich von geländer Hand leicht tilgen), beide haben einen Rand, so daß der Einbruch des Plattenrandes vollkommen sichtbar ist, was bei Altstichen dieses Alters wohl zu den größten Seltenheiten gehört.

Der ältere Stich mißt 181 mm. Höhe und 250 mm. Breite, die Ecken der Platte sind abgerundet, und diese dürfte ursprünglich nach unten zu größer gewesen sein. Vielleicht war ein breiter Unterrand zu einer Inschrift bestimmt, ein wertvoller Theil des Randes ist noch geblieben. Rechts und links sieht man je eine Säule angedeutet. Der Grund der Darstellung ist weiß; auf einem gebietten Boden sieht man eine stark bewegte Gruppe von vierzehn Personen, zwölf Weibern und zwei Karren. Erstere tragen die Tracht, die sich um die Mitte des 15. Jahrhunderts von Frankreich aus über Burgund bis nach dem Nieder-Rhein verpflanzte. Besonders der Kopfschmuck ist auffallend; man trug zu beiden Zeiten des Kopfes hölzerne Wülste, über und zwischen welche ein heißes Tuch in Form eines Schleiens gezogen wurde. Von den zwölf Weibern tragen fünf beiderlei Kopfschmuck, fünf nur die Hörner, eines nur den Schleier und das zwölfte, ein Mägdelein, hat nichts auf dem Kopfe, und ihr Haar fällt natürlich über den Rücken herab. In der Mitte des Grundes stehen zwei von den zwölf erwählten Weibern und halten einen in großem Maßstabe besonders zugerechneten Schleier in die Höhe, während die übrigen mit ihnen und unter sich in einen Streif und Kampf gerathen. Man packt sich nachsichtsweise bei den Hörnern, schlägt sich mit den Fäusten in's Gesicht, und besonders das Mägdelein strengt sich an, den Preisstreiter zu erschlagen. Ich glaube nicht sehr zu greifen, wenn ich die Darstellung eines Kampfs um den Schleier nenne; vielleicht ist der Preis gar ein Brautschleier. Ich füge weiter hinzu, daß die Darstellung zugleich eine Satire sein muß, worauf die beiden Karren hinweisen; links

wird der eine mit einem Bein dreinschlagen, rechts steht der zweite mit einem Tubefass und hört über den Weiberkampf erstaunt zu bläsen auf — vox faucibus haesit. Auf dem Boden rechts liegt ein kleiner Hund, von dessen Halsband Schellen herabhängen. Die großen Ohren an den Wangen der Karren sind offenbar in Beziehung zu den höernerartigen Wälzen der Damen zu bringen.

Den vollen Sinn der Darstellung dürfte uns vielleicht der Umstand erschließen, daß die bezeichnete Mode, welche angeblich von Isabella, der prachtliebenden Gemahlin Karls VI. von Frankreich, erfunden worden ist, die Spottlust jener Zeit vielfach rege machte. Auch Prediger eiferten von der Kanzel dagegen, und einem Carmeliter-Mönche, Thom. Comecte, gelang es, daß nach seiner Predigt in Paris 1425 viele Frauen ihren Kopfschmuck brachten, so daß hundert Schätzerhäufen mit dergleichen Waare aufloderten. Es wundert uns gar nicht, daß, als der Prediger fortgeritt war, die Mode um so unfinziger und toller von Neuem auflebte.

Was nun den Künstler dieses Blattes anbelangt, so wird man natürlich seinen Namen nie erfahren. Kein Monogram und keine Jahreszahl giebt einen festen Anhalt; doch dürften wir, wenn meine Deutung des Blattes richtig ist, sogleich einen niederbayerischen Künstler hier vermuthen. Nach Anblick der Photographie war ich im ersten Moment versucht, das Blatt dem „Meister vom J. 1464“ zuzuschreiben, aber eine eingehende Prüfung des Originalblattes hat mich überzeugt, daß der Künstler desselben wenigstens um ein Decennium zurück zu datiren ist, so daß es dem bis jetzt bekannten ältesten datirten Blatte vom J. 1451 (Madonna des Meisters mit dem gotthischen P aus Weigel's Sammlung) wenn nicht vorangeht, doch sicher nahe kommt.

Das zweite Blatt macht keine Schwierigkeiten, da es mit dem Künstlernamen bezeichnet ist. Auf einer vollkommen runden Platte, deren Durchmesser 175 mm. beträgt, sieht man eine ebenfalls runde Darstellung (170 mm. im Durchm.); das Ganze läßt sich leicht als ein Teller denken, dessen innere Fläche eine figürliche Darstellung einnimmt und dessen Rand ein reiches Ornament ausfüllt. Der Stich der figürlichen Darstellung ist die Kopie eines kleinen Blattes des Meisters K. S. vom J. 1466, welches Passavant (Nr. 155) beschreibt und von dem Vortsch (X, S. 46, Nr. 15) eine andere schlechte Kopie anführt. Letztere beiden Blätter befinden sich im Berliner Cabinet. Die Darstellung hat ein bei einem Brunnen sitzendes kongertirendes Pärchen zum Gegenstande. Unser Kupist, der die Darstellung gleichzeitig wiedergab, aber in eine Rundung brachte, hat sich auf dem mit Gras bedeckten Boden gezeichnet. „Israel“ steht hier mit gotthischen Buchstaben, aber wir besitzen hier also ein beglaubigtes Werk des geschätzten Künstlers Israel von Mecken, der überhaupt mehrere Andere Stiche kopirt hat. Das reich gegliederte gotthische Ornament mit Weintrauben und Granatapfeln, mit welchem er die figürliche Darstellung einrahmte, ist dann seine Erfindung und erinnert an sein Blatt mit dem Liebespaar (Tapetenmuster) B. 205.

Beide Blätter waren mir unbekannt, und ich habe beim sorgfältigsten Nachforschen in keinem einschlagenden Werke eine Spur derselben entdecken können. Wir dürften es also hier in jedem der beiden Fälle mit einem Unicum zu thun haben. Da beide Blätter nach ihrer Befreiung aus jahrhundertlanger Dast neuerdings von sachkundiger Hand auf starkem Karten festgesetzt sind, so war es mir leider nicht möglich, über das trefflich erhaltene Papier, resp. die Papierzeichen eine Untersuchung anzustellen. Es bleibt zu hoffen, daß auf eine von mir gemachte Vorkellung die großen kalligraphischen Restarbeiten auf eine ihrer wertigen Weise montirt werden.



## Gottfried Semper.

Geb. 29. November 1803, † 15. Mai 1879.

Mit einer Nachbildung.



inen Mann, der eine so centrale Bedeutung für das Kunstwesen der Gegenwart hat, zu charakterisiren, ist eine gar ernste Aufgabe. Wenn das Augenmaß der zeitgenössischen Nähe nicht ganz trägt, so kann man hier guten Muthes das Wort aussprechen: Gottfried Semper war ein großer Mensch. Die künstlerischen Persönlichkeiten ersten Ranges schieben sich immer in zwei Hauptgattungen: in solche, die mit starken Armen die Kräfte ihrer Epoche von der Wurzel her aufrütteln, und in jene, bei denen eben diese Kräfte wie durch ein still wirkendes Naturgesetz mit einem Male zur Blüthe sich aufschließen. Die Einen haben stets etwas Gewaltthames, Drängendes, Impetuosos in ihrem Wesen und der Art ihrer Aeußerung; den Anderen wird es von Natur aus leicht, lebenswärbig zu sein und zu dem Zauber ihrer Leistungen auch noch den der Persönlichkeit hinzuzufügen. Semper besaß die Eigenschaften, welche die hervorragenden Gestalten der ersten Reihe durch die verschiedenen Zeitalter hindurch kennzeichnen: die starken Paradoxien der Ueberzeugung und die scharfkantige Eigenthümlichkeit; den kühnen Willen, die Zeit nach seinen Ideen zu zwingen, dann den ausgreifenden Kreis der Wirksamkeit, aus einem fest eingestellten Mittelpunkt so weit wie möglich gespannt. Durch alle seine Bestrebungen fährt die Hestigkeit durch, das Gewollte unruhig anticipirend, ebenso ein Temperamentsfehler, wie eine Kraftäußerung des Temperaments. Er hat den steten Drang des Schaffens, wie des Lehrens; der directen Produktion wie des Ausstreuens fruchtbarer Saat. An der Kunst selbst und der richtigen Auffassung ihrer Aufgaben liegt ihm bei allem Ehrgeiz mehr, als am persönlichen Erfolg. Er ereizert sich — und darin behält er die Braufkraft des Jünglings durch alle Altersstufen — für jede entscheidende Kunstfrage; auch sein Stil schäumt und gährt da noch in älteren Tagen, wenn ihn über dem Schreiben die künstlerische Leidenschaft wieder packt. Oft schlägt die Energie bei ihm in Reizbarkeit um, wo sein starkes Streben durch die gegebenen Bedingungen nicht hindurch kann. Bei aller Bildung, die auf der vollen Höhe der Gelehrsamkeit steht, besitzt er ganz unabhgeschwächt das elementare, herb sich äußernde Naturell — sogar mit einigem cynischen Pfeffer dazu — wie es bei Künstlern des energischen Schlags zu finden ist. In der Polemik ist er schonungslos und scharf die Bekämpfung durch Spott. Einem bedeutenden Menschen muß man die Grausamkeit des Marxistschindens gelegentlich zugute halten; aber Semper behandelt auch bessere

und respectable Gegner mit gleicher Unerbittlichkeit. Mit Recht fährt er wohl auf, wenn man ihm mit geschraubten, behnbaren, durch „möchte“, „dürfte“, „könnte“ temperirten Phrasen entgegentritt; es ist ihm ein wahres herkulisches Verlangen, der Hydra der Halbheit, der bedingten Unentschiedenheit einen der vielen kleinen Blutegellöpfe nach dem anderen abzuschlagen.

Welche Stellung er inmitten der architektonischen Intentionen der Gegenwart einnahm? Nach einem längern Studien- und Erfahrungsgang bekennt er sich als Architekt zur „römischen“ Gesinnung — der bequemen, gewöhnlichen Klassificirung gemäß betrachtet man ihn als den Hauptführer der großen Renaissance-Tendenz in ihren ausgesprochenen, bedeutend wirkenden Formen. Damit ist noch nicht viel, aber auch gerade nichts Unrichtiges gesagt. „Renaissance“ ist ein so allgemeiner Begriff wie Reform, Revolution, Restauration u. dgl. m., und es folgt keineswegs, daß dieser Name nur einer bestimmten Hauptepoche, die einmal und nicht wieder kam, entsprechen sollte. Unsere Zeit hat eben auch ihr eigenes Renaissanceproblem durchzumachen, wie das 15. und 16. Jahrhundert — und zwar eine Wiebergeburt unter viel complicirteren, vielfacher sich freuzenden Voraussetzungen, und mit einem reicher angewachsenen Material. Wie stellt sich also da unser Verhältnis zu jener großen Epoche? Velleibe nicht als das der unmittelbaren Nachahmung! Einzelne Renaissance-Exempel nach persönlichem Geschmack und zufälliger Auswahl zu reproductiren, ist künstlich auch nicht mehr werth, als die gothischen, romanischen, byzantinischen Kopien der früheren Bauromantiker, obgleich sich die Abschriften vom Cinquecento abwärts durch größere, zeitgemäße Brauchbarkeit empfehlen mögen. Dem Fortsinne nach bedeutet „Renaissance“ einen Proceß, einen Hergang in der Kunstentwicklung, und nicht einen bestimmten Stilbegriff. Ein Proceß kann sich unter ähnlichen Bedingungen wiederholen und soll es dann auch; doch die Ergebnisse brauchen nicht auf ein Haar dieselben zu sein. Für uns moderne Menschen soll zunächst jener Hergang in der Entwicklung des Risorgimento Beispiel und Vorbild sein, jener große Emsiß in der Produktion, in der Aufstellung und Lösung der Probleme — nicht aber geradenwegs und durchgängig die damals herorgebrachten Formen. Etwas unserm Wesen Verwandtes zu repetiren, wie es in der That die Renaissancebetheiligten sind, ist sogar für die künstlerische Abhängigkeit gefährlicher, als die Nachahmung entlegener Vorbilder, zu denen man eher ein freieres Verhältnis gewinnen kann.

Semper stand nun in einer durchaus freien, selbständig-genialen Beziehung sowohl zur Renaissance als auch zu den großen Kunstaltern von Rom und Hellas, die er gleichfalls im vorbildlichen Sinn auf sich wirken ließ. Gerade diese ihrer Ziele bewußte Freiheit stellt ihn in eine innere Verwandtschaft zu seinen vorgänglichen Epochen im Cinquecento und giebt seiner Individualität, seinem persönlichen Kunstwillen eine gleich scharfe Ausprägung. Das treibende Hauptelement in jener glänzenden Epoche war der Drang nach Neuem, Individuellem, Lebendkräftigem. Jeder Architekt zumal faste seine Aufgabe ganz selbständig aus; aber gewisse gemeinsame Principien, die sogenannten „guten“ Grundzüge der Kunst war man wohl übereingekommen — aber wie frei und rein persönlich war z. B. die Verfügung mit der als Grundlage acceptirten antiken Formengrammatik! Von dem architektonisch gewaltthätigen Michelangelo gar nicht zu reden, der davon und Schlingen wieder zu zerreißen“, welche die Baukunst sich gelegentlich anlegen ließ, der die Vitruvianer mit seinem besten Hohn bediente und sich weder an ein antikes, noch modernes architektonisches Gesetz ver-



pflichtet hielt. Man vergesse es nur nicht, daß in derselben Zeit die neben einander aufstauenden Kunsterschcinungen gar weit und scharf geschieden auseinanderstanden, um endlich erst in der kunsthistorischen Perspektive so nahe zusammenzurücken, daß man sich daraus die Abstraktion eines gemeinsamen Stils bilden konnte. — Dort aber, unter den gewaltigen römischen Bauresten, wo schon Brunellesco, L. B. Alberti, Fra Giocondo und später Bramante und Palladio zeichneten und studierten, nicht um abzuschreiben, sondern um die Nahe und Gliederungen einer großen Architektur kennen zu lernen und sich das eigene Auge zu reinigen und auszuweiten — da finden wir Semper nach einem griechischen Umweg (von dem noch die Rede sein wird) mit ähnlichen Absichten und aber verwandte Intentionen nachsinnend.

Endlich entschließt er sich, in dem inhaltsvoll gedrängten Vortrag „Ueber Baustile“ (gehalten auf dem Rathhaus in Zürich, 4. März 1869) offen und bestimmt „römische Farbe“ zu bekennen. Er sagte damit nichts Neues — denn er hatte seine Bauten schon früher daselbe sagen lassen. Nach Alexander dem Großen, so heißt es dort, traten die Römer in die Erbschaft seiner Welt Herrschafts-Idee und entlehnten von ihm und der ganzen Bauhätigkeit der alexandrinischen Zeit „jene gewaltige Raumeskunst, die etwa zu der Architektur der Griechen sich verhalten würde wie symphonisches Instrumentalconcert zum lyrabegleiteten Hymnus, wäre sie in gleichem Grade wie diese in sich vollendet.“ Und nun weiter: „Der römische Baustil des Kaiserreichs, jener Welt Herrschaftsgedanke in Stein ausgebrückt, hat bei unseren Kunstgelehrten keine sonderliche Gnade gefunden — obgleich er die cosmopolitische Zukunftsarchitektur in sich enthält. Es ist schwer, sein eigentliches Wesen mit wenig Worten zu definiren. Er repräsentirt die Synthese der beiden scheinbar einander ausschließenden Kulturelemente, nämlich des individuellen Strebens und des Aufgehens in der Gesamtheit. Er ordnet viele Raumesindividuen der verschiedensten Größe und Rangabstufung um einen größten Centralraum herum, nach einem Principe der Coordination und Subordination, wonach sich alles einander hält und stützt, jedes Einzelne zum Ganzen nothwendig ist — ohne daß ersteres aufhört, sich sowohl äußerlich wie innerlich als Individuum kundzugeben, das seine eigenen ihm angepaßten Organe und Glieder hat, allenfalls auch für sich bestehen könnte, wenigstens seine materielle Stützbedürftigkeit nicht kundgibt.“

Es ist dies eine jener Stellen, bei denen sich vielleicht Mancher bei erster flüchtiger Leseperiode nach einem Rucknadel umsieht. Und doch kann man des Verfassers Absicht mit einigem guten Willen bald verstehen. Man braucht nur an die großen römischen Thermenbauten zu denken, dann wird die Stelle in ihrer Meinung deutlich, auch dem technischen Sinne nach. Es ist nur ein hartlautiger Versuch, Grund- und Aufrisse in Worte zu übersetzen. Das Wichtigste hierbei ist jedoch dieses, daß Semper die hohe Bedeutung der combinirten, mehrere Zwecke umfassenden Bauanlagen der Römer für die Erkulung der modernen Architektur erkannte. Sie muß eine der verschiedensten Combinationen fähige, einer Mannigfaltigkeit von Zwecken sich fügende „Raumeskunst“ sein, und bei aller Zweckmäßigkeit doch echte, große Kunst bleiben — die räumlichen Verwendungen durch die Formen und die Verhältnisse abend, in denen sie diese Räume stützt, überwölbt und umspannt.

Wir haben uns da im Vorübergehen von Semper, dem Schriftsteller, anreden lassen. Eine ausgeprägte Persönlichkeit, wie er, hat ihren Stil — den in der Form sich äußernden Charakter — ob sie nun die Stahlfeder oder die Reißfeder in der Hand hat. Sein

Schreibegriffel, das Instrument seiner lebhaften Kunstgedanken, ist allerdings in der Führung ungleich. Geradezu glänzend ist seine Schreibweise und wirft lebhafte Funken umher, so lange er seine Gedanken programmartig ausspricht; dagegen wird er sofort umständlich, herumtaufend, verknötet sich selbst die Abwicklung des Fadens, sobald er in docirendem Bege seine Anschauungen darzulegen sucht. Auf Partien von klassischer Klarheit folgen gleich Verhaue und halbgedahnte Seitenwege. Man merkt das Ringen nach Methodik, die doch nicht erreicht wird. Er fängt oft (z. B. in seinem Hauptwerk, fast elementar an, gibt sich die erdenklichste Mühe, Definitionen von den einfachsten Grundbegriffen, die jeder versteht, aufzustellen — und wenn weiterhin die Entwicklung des Gedankens zu jenen Punkten gelangt, die nicht jeder versteht, muß man ihn auf halbem Wort, auf stizirte Andeutungen hin errathen . . . Und dennoch hat er auch am Schreibtisch seinen Stil von eigenthümlich sprödem Reiz, von einer oft hinreichenden, oft widerstrebenden Kräftigkeit. Ganz abgesehen von dem epochemachenden Gehalt, der in seinen Schriften liegt, ist er auch formell einer der bedeutendsten, gewiß der eigenthümlichsten Kunstschriftsteller der Gegenwart.

Bei solchen Individualitäten — von so bestimmten Neuerungen ihres Strebens und von so manchen Räthseln in der Complication ihres Wesens — liegt die Frage nahe, auf welchem Wege sie so geworden sind, wie wir sie schließlich kennen und aufassen. Soweit es der Rahmen dieser Charakteristik gestattet, wollen wir Semper, den „Verwendten“, vor uns emporwachsen lassen.

Energische Naturen bedürfen zu ihrer Entwicklung der Proben und Hindernisse, an denen ihre Kraft sich kennen lernt und ihr Entschluß sich stützt; treten sie ihnen nicht von außenher entgegen, dann schaffen sie dieselben aus eigenen Mitteln herbei durch die drängende Festigkeit ihres Willens. So war auch Semper's Entwicklungsgang. In dem mercantillischen Hamburg rettet sich der strebsame Knabe vom Comptoir auf die Schulbank. Schon auf dem Gymnasium hüpft er eifrig neben Mathematik die alten Sprachen und rühet sich bei Zeiten seinen Schulhad für die späteren Kunstforschungen auf antikem Boden. Mit gesteigertem Ernst setzt er diesen Bildungsweg an der Universität Göttingen fort, wo wir ihn im Jahre 1822 finden — anfangs, dem Wunsche der Eltern gemäß, als jungen Rechtsbesitzenen, bald aber von der Jurisprudenz abgewendet, im Jahressommer seiner wissenschaftlichen Neigungen. Er treibt Mathematik unter Thibaut und Gauß und empfängt bei Dtfried Müller die gründlichste philologische Unterweisung, sowie auch die ersten kunstwissenschaftlichen Anregungen. Hier trifft er den richtigen Lehrer, von dem auch der künftige Künstler lernen konnte: H. Dtf. Müller war Philologe nicht nach dem Schulbegriff, sondern im großen Stil, dessen Geist das Bild des Alterthums, sowohl nach der literarischen als auch nach der kunstarchäologischen Seite hin, als ein lebendiges, volles Ganze überseh und umfaßte.

Wie Semper die Universität verläßt, ist er ein junger, wohlgeschulter Gelehrter mit artistischen Trieben, die aber ihre Richtung noch nicht gefunden haben. Sein Wissen in's Können, in's thätige Schaffen umzusetzen, ist schon da sein ausgesprochenes Bestreben; aber zwischen dem positiven Zug, den er von der Mathematik her hat, und den höheren Anschauungen, die ihm das Studium der Alten erschlossen, vermag er sich noch nicht zu entscheiden. Ein fast gewaltsamer, praktischer Drang, der bei Semper auch in späteren Jahren wiederholt durchbricht, charakterisirt bereits den jungen Streber;

so hält er denn anfangs das Ingenieur- und Kriegsbauwesen für sein Fach, bis er sich nach einigem Jögern der bürgerlichen Baukunst zuwendet. Er kommt nach München gerade an dem Zeitpunkt, da Ludwig I. sein Staats- und Kunstregiment antrat. Doch hier war nicht des Bleibens für ihn. Neben den Münchener Architekten, welche in einer der Fresken Kaulbach's an der großen vieredigen Bauhütte der neuen Pinakothek ihre Aufträge von der langen Rolle mit neugierig-treudigem Blick ablesen, hätte sich der selbständige Geist unseres Künstlers nichts von diesen Stilübungen auszusuchen gewünscht. Für die Männer im artistischen Hofstaat Ludwig's I. war die Architektur eine zur Zeit beziehungslose Kunst, ein Sammelbegriff von fertigen und abgeschlossenen Stilen, unter deren Mustern man die Auswahl hatte. Semper's weiter angelegte Künstlerseele rang erst nach dem deutlichen Begriff davon, welche Zeitaufgabe eigentlich die Architektur jetzt habe, was für Formen sie als lebendige Gegenwartskunst annehmen müsse. Wohl strich er ein wenig, doch ohne rechte Ueberzeugung, um den Byzantinismus Gärtner's herum und ließ sich dann zur Mitarbeiterchaft an Bülow's Werke über den Regensburger Dom gewinnen, obgleich die Gotik zu seinem künstlerischen Wesen noch weniger Bezug hatte; dies war auch alles. Es konnte unter diesen Umständen nahezu ein Glück heißen, daß ein noch unausgegorener Ueberrest der akademischen Sturm- und Drangperiode, die ihn in Händel und Duelle verwickelte, seine Flucht aus Regensburg und Bayern nöthig machte, wo sich die richtigen Impulse für die Entwicklung seiner Anlage wie für die Festigung seiner Kunstgesinnung nicht darbieten.

Um so reichlicher stellen sich diese Anregungen bei einem mehrjährigen Aufenthalt in Paris ein, wo er an Bau einen väterlich gesinnten Freund und einsichtsreichen Berather findet. Wieder tritt ihm auf französischem Boden deutsche Lehre und Weisung entgegen, aber inmitten einer großen, politisch und künstlerisch bewegten Welt, die sich zu weitem neuen Processen vorbereitet: im Gegensatz zu dem beschaulichen und retrospectiven Kunstleben der deutschen Heimath. Hier findet Semper den weiten Gesichtskreis und die Erregung der thätigen Kräfte, wie sie seine Natur braucht. Mächtig elektrisirt ihn die Julirevolution; ihr Zeuge muß er vorerst sein, dann denkt er wieder an die Kunst und seine Studierreisen. Diese führen ihn zunächst in das südliche Frankreich, hierauf über die Riviera nach Florenz, Siena und Rom. Weiterhin bereist er Unteritalien und Sicilien und kehrt nach einem längeren Aufenthalt in Griechenland nach Deutschland zurück.

Bei einem bedeutenden Menschen ist es von größtem Interesse, genau nachzusehen, in welcher Reihe die entschiedensten Anregungen in seinem Bildungsproceß aufeinanderfolgten. In allem Hitzgrad der Lebenszufälligkeit geht da meistens eine große Hauptlinie durch; man wird geneigt, an eine unsichtbar leitende Erziehung der großen Begabungen zu glauben. Der artistische Schutengel oder, wollen wir sagen, der eigene sokratische Dämon leitete Gottfried Semper auf richtigem Wege und schlug in der gehörigen Folge die Blätter des großen Studienbuches seiner Kunst vor ihm auf. Nach der Pariser Renaissance mit ihrer glänzenden, etwas ruhmbegierigen Formenprache sah er die antiken Baureste von Südfrankreich, die Tempel, Arenen, Triumphbogen von Nimes, Orange etc., das zweite Studienblatt, das ihm die großen römischen Grund- und Ursprungsformen des Renaissancestils vor Augen führte. In Venedig baut sich der letztere neuerdings vor ihm auf in etwas schmerzlicher, aber artistischer vornehmer Gestaltung des Palastbaues, mit Vestibülen, erhöhten Hallenhöfen, sinnreich combinirten

Treppenanlagen. Zugleich belehrt ihn da ein rascher Blick, wie wenige, von einer übereinstimmenden Tendenz geleitete Architekten ein einzig-malerisches Straßen- und Stadtbild mit vereinten Kräften zu kombinieren vermochten. Dies sein drittes Studienblatt. Weiterhin kreuzen und vervielfachen sich die Eindrücke, doch ohne sich zu verwirren: in Rom fasst er dann alles voll zusammen, was er bis jetzt von Römerwerken und Renaissancebauten getrennt gesehen, er liest und vergleicht die Formen hüben und bräuben mit sicher vorgelebtem Blick. Ohne es jetzt vielleicht noch inne zu werden, hat er bis zur Station „Rom“ schon die Eindrücke eingesammelt, die ihm für seine künftige Bauhätigkeit, für seine charakteristische Stellung unter den Architekten der Gegenwart von direkt bestimmendem Einfluß wurden. Seine weitere Reise nach Sicilien und Griechenland und den althellenischen Tempelsstätten hier und dort war gleichsam eine artistische Pilgerfahrt, über das nächsterreichbare Ziel hinaus zu den fernersichtenden, reineren Vorbildern. Er lernte um den Kanon der Kunst und den auf dem natürlichsten Wege erreichten Zauber der Wirkung. Nicht barauf hin untersuchte er die griechischen Monumente, um gewisse Formen und gefällige Motive für gräcifizirende Stilabsichten unmittelbar nach Hause zu tragen; auf diese direkte Ausbeute seines Skizzenbuchs hatte er es nicht abgesehen. Die ganze Kunst in der reinen Zusammenfassung ihrer Elemente, wie sie die Hellenen verstanden haben, wollte er ihnen nachverfolgen und ihr Bild wiederherstellen, wo die Zerkünder der Zeiten ihren vollen, ursprünglichen Eindruck unkenntlich gemacht hat. Der Künstler wurde da bei ihm ganz zum Forscher, aber zu einem solchen, der nach künstlerischer Methode forscht.

Schon so früh stellte er die beiden Fragen mit gleicher Strenge der Forderung an sich selbst: wie muß der Architekt bauen, um dem richtig erkannten Bedürfniß der Gegenwart gegenüber seine Pflicht und Schuldigkeit zu thun? Dann die andere: wie soll er zu Werke gehen, um diese nach den Bedingungen der Zeit gestellte Aufgabe im Sinne der ursprünglichen, später so vielfach getrüblen und mißverstandenen Kunstprinzipien zu lösen? Diese Fragen waren auch der beständige Antrieb zu seiner Kunsthochschule, die sich bald praktisch nach der einen, bald in tieferer Untersuchung nach der anderen Seite hinwandelte.

Eben war Semper — es war im Jahre 1832 — von seinen Studienreisen nach Deutschland zurückgekehrt und kam da nach Berlin. Er brachte eine Anzahl kolorirter Zeichnungen über etruskische, griechische und römische Polychromie mit — darunter auch die polychrome Restauration der Akropolis von Athen — die er in mehreren Kreisen von Künstlern und Gelehrten vorzeigte. Sie waren das Ergebnis von Untersuchungen, die er zum Theil in Gemeinschaft mit Jules Goury, „seinem unvergleichlichen Reisegenossen und Freund“, an den antiken Ueberresten angestellt hatte. Dieser ihm so theure Genosse trennte sich in Athen von ihm, um mit Owen Jones über Aegypten nach Syrien zu ziehen, wo ihn bald darauf die Cholera dahintrug; Semper beklagt mit warmem, bankbarem Nachruf dessen frühen Tod. Er selbst führte nun in einem neuen, brillanten Farbenbild die Antike den überraschten Blicken derjenigen vor, die nach vierjährigem Brauch die griechische Architektur und Skulptur nur weiß zu sehen gewohnt waren. Nach den wenigen, nachweisbaren Farbenreihen fügte sich die ganze Prachterscheinung dieses Farbenakkords vor seinem halb errathenden Künstlerauge zusammen; gleichwol ist er

als praktischer Architekt von diesem Stande nicht unbedingt gebildet, so sehr er jederzeit bereit ist, mit Lessing'scher Kampflust für seine farbigen Studienblätter einzutreten und mit jedem anzubinden, der sie ihm mit achselzuckendem Bedenken bezweifelt.

In seiner Eröffnungschrift: „Vorläufige Bemerkungen über demaltes Architektur und Plastik bei den Alten“, die bald nach seiner Rückkehr in die Heimat (Altona 1834) erschien, sprudelt er alles in raschem Gedankenwurf hin, was er bis dahin über seine Kunst geforscht hat und fernerhin in ihr thätig erstreben möchte. Es ist ein junger, frischer Stil voll Temperament und Ueberzeugung, in welchem der Autor aus diesen drei Druckbogen heraus zu uns redet; auf Semper's Lehrer Gau, dem er das Bestehen als ein Reisesouvenir seiner Studienwanderungen dankbar zweigete, machte insbesondere das „wahre und kräftige“ Vorwort „den Effect einer Beethoven'schen Ouvertüre“ . . . Von vornher vermahnt sich hier der Verfasser gegen den Vorwurf einer antiquarischen Grille, „als wäre es seine Absicht, seine Zeitgenossen zu bereden, ihre Gebäude auf einmal nach Art der alten Tempel von Athen und Sicilien zu bemalen.“ Und nun schiebt er vorläufig das Thema von der Polychromie zur Seite, und tritt mit seinem Programm über die Stellung des Architekten zur Gegenwart hervor. „Man macht (nicht ganz mit Unrecht) der Architektur unserer Zeit den Vorwurf, daß sie im Wettlauf der Künste hinter ihren Schwachern zurückbleibt und den Bedürfnissen, die eine neue, und wie es den Anschein hat, für die Kunst vorteilhafteste Gestaltung der Dinge notwendig macht, keineswegs mehr entspricht.“ Nach diesem ersten Anfang kommt Semper in die satirische Laune, von der er uns in seiner späteren polemik manche fastige Proben gibt. „In dem Gefühl ihrer Schuld und gedrängt von ihren Gläubigern, hilft sich die halbdankerotte Architektur durch's Papier und bringt zweierlei Sorten in Umlauf, um sich wieder zu erholen. Die erste Sorte sind die Durand'schen Kfignaten (vgl. sein Werk Précis des leçons d'architecture etc.); sie bestehen aus weißen Bogen, die nach Art der Stilmuster oder Schachbretter in viele Quadrate getheilt sind, auf denen sich die Risse des Gebäudes ganz mechanisch ordnen . . . Die zweite Papierforte, die der allgemeinen Ideennoth nicht minder zu statten kommt, ist das durchsichtige Delpapier. Durch dieses Haubermittel sind wir unumschränkte Meister über alte, mittlere und neue Zeit.“ Der Kunstjünger durchläuft nun die Welt, „kopirt sein Herbarium voll mit wohl aufgeklebten Durchzeichnungen aller Art“ und begiebt sich getrost nach Hause, seine Probekarte zur Hand, in der Erwartung einer Bestellung nach beliebiger Stilwahl. „Was für Wunder uns aus dieser Erfindung erwachen! Ihr verdanken wir's, daß unsere Hauptstädte als Quintessenzen aller Länder und Jahrhunderte emporblähen, so daß wir in angenehmer Täuschung, am Ende selber vergessen, welchem Jahrhundert wir angehören . . . Doch Scherz bei Seite, fördert uns dies alles? wir wollen Kunst, man gibt uns Zahlen und Regeln. Wir wollen Neues, man gibt uns Etwas, das noch älter ist, und noch entfernter von den Bedürfnissen unserer Zeit. Diese sollen wir vom Gesichtspunkt des Schönen auffassen und ordnen, und nicht bloß Schönheit da sehen, wo der Nebel der Ferne und Vergangenheit unser Auge halb verbunkelt.“ Und nun folgen die Kernstellen: „Nur Einen Herrn kennt die Kunst, das Bedürfnis. Sie artet aus, wo sie der Laune des Künstlers, mehr noch, wo sie mächtigen Kunstschätzern gehorcht.“ Ein polemischer Hieb gegen München hin! „Aber welcher Art ist unser Bedürfnis?“ fragt nun Semper. „Das in jeder, auch in künstlerischer Beziehung wichtigste Bedürfnis eines Volkes ist sein Cultus und seine Staatsverwaltung.“

In den Zeiten, die der Menschheit am meisten zur Ehre gereichten, war beides ein Bedürfnis, oder vielmehr das eine ein höherer Ausdruck des anderen . . . Unter dem Indifferentismus erstarrte sollenb's die Kunst. Aus ihm, und weil das warme Menschenherz nicht lange höhere Gefühle erdrehen kann, entwickelte sich ein reges Interesse am Staate. Man ergriff mit wahrhaft religiösem Schwärmergeist die neue Lehre, wodurch alte Willkür vernichtet und der Egoismus beschränkt, das Interesse am Wohle des Ganzen erweitert wurde. Indem so unser ganzer religiöser Enthusiasmus auf irdische Verhältnisse gerichtet wurde und sie veredeln mußte, entstand dadurch eine Annäherung an die Zeiten der Alten, die unser Jahrhundert unverkennbar charakterisirt." Gleichwol seien wir noch immer weit vom Ziel, auf das die Richtung unseres Zeitalters so bestimmt hinweist. „Selbst bei dem redlichsten Willen wird des beormundeten Volkes wahres Bedürfnis nicht immer zuerst getroffen und befriedigt. Wie lehrreich auch hier das Studium der Alten! Wie organisch aus sich selbst emporgewachsen alle die Städte mit ihren Märkten, Strassen, Tempelhöfen, Gymnasien, Basiliken, Theatern und Bädern — mit allen ihren Orten zur Beförderung des Gemeinfinns und des öffentlichen Wohls!“ u. s. f.

Um dieses Programm weiterleuchtet der Freiheitsdrang jener Tage, für den Semper's starkes, unabhängiges Naturell mit lebhaftem Antheil einstand. Er war nichts weniger als ein abstrakter Kunstmensch; er wollte die Architektur, ja sie vor allem „durch die höheren geistigen Befehle des Staatsorganismus“ bebingt wissen und stimmte seine Kunstgewinnung nach den Grundrechten des projektirten modernen Staates. Wol zogen diese Worte: Menschheitscultus, Uebertragung der religiösen Begeisterung auf den Staat u. s. w. damals durch die Luft; sie erklangen als ebenso laute Parole in den Schriften Arnob Nuge's und auf der ganzen junghegel'schen Linken, wie hier hinter dem Reichthum der Architekten. In der Hauptsache behielt dieser Enthusiasmus doch Recht. Der absolute, patriarchalische Staat baute seine Ministerialgebäude, seine Amts- und Soldatenkasernen nach den nächsternsten Rücksichten des Utilitarismus auf, als wollte er dadurch selbst andeuten, daß er eines höheren architektonischen Ausdrucks weber fähig noch werth sei; erst der moderne Staat wird wieder echt monumental in Parlamentspalästen, Gerichtshallen, in Museen für die allgemeine Kunstschau, selbst auch in den großen Verkehrsbauten. Sobald das öffentliche Leben eine Wahrheit geworden, dann müssen sich auch die architektonischen Formen erweitern und aus ihrer Erstarrung herausretren; die Baukunst bekommt wieder eine reale, große Aufgabe über die romantischen Spielbauten der Gönnerliebhaberei à la König Ludwig hinaus, wie auch über die wohlbekannten Leistungen unserer Baudirektionen geistlosen Andenkens, in welchen Baubeamte den Beamtenstaat in seinem eignen Sinne bedienten.

Die demokratische Kunstauffassung führt Semper wieder auf die Alten zurück — somit auch auf die Frage von der Polychromie. Zunächst interessiert ihn hierbei die Einheit und Zusammenstimmung in dem ganzen antiken Kunstwerken. „Gemeinschaftlich wurden die Künste geboren, als man anfing, die unscheinbare Oberfläche des rohen Stoffes mit lebhaften Farben zu überfüllen, aus dem die Behausung zusammengedaut wurde. An den Tempeln übten dann die Künste ihre kaum geahnten Kräfte. Nicht mehr genügte nun die bunte, rothe Tünche, es mußten Hierarchen, geregelte Formen ihre Stelle ersetzen. Man trakte Umriffe in die Fläche, hob sie mit platten Tönen aus der anders gefärbten Grundfläche hervor und that somit den ersten Schritt in die Plastik

und Malerei.“ Dann ging man zu gemalten Halbreliefs über mit nachgeahmten Licht- und Schattenlinien, und so bildete sich allmählich die ganze Reihe der weiteren Uebergänge aus. „Die Malerei blieb im Gebiete der Plastik, die Plastik verstärkte ihren Effekt durch die Malerei, und von der Kondebosse bis zu der Malerei mit platten Tönen fanden dem ordnenden Geiste die Mittel der angemessenen Wahl zu Gebote. Unter seiner Leitung bildete sich das Monument zu einem Inbegriff der Künste aus, das als einziges zusammenhängendes Kunstwerk sich in seinen Einzelheiten erklärte, entfaltete, befristete.“ Auch die freistehenden Giebelstatuen griechischer Tempel erschienen Semper nur als letzter Schritt der Loslösung des Reliefs von der Fläche. Dann fährt er fort: „Der Architekt war Choragoge der Künste“, sein Name schon sagt es. Er ward gewählt aus der Mitte der Künstler, weniger wegen durchgreifender Meisterschaft in allen künstlerischen Vorzügen, sondern vielmehr wegen der besonderen Gabe des Ueberblicks, des Vertheilens der Kräfte, des richtigen Auges für Verhältniß und Dekonomie der Mittel.“ Der Gedanke von dem Gesamtkunstwerk, später durch Richard Wagner für das musikalische Drama in Anspruch genommen, wird hier guert von der antiken Architektur mit ihrem Farben- und Skulpturschmud sehr sinnvoll gebraucht. Und mit der nächsten Wendung kommt Semper auf das schulmäßig überlieferte Mißverständnis des Alterthums zu sprechen, das daher stammt, weil man es immer nur als nackte Ruine betrachtete und daraus seinen vollständigen Begriff entnommen zu haben glaubte. „Wir haben das übrig gebliebene, entseelte Knochengebäude alter Kunst für etwas Ganzes und Lebendes angesehen und es so, wie wir es fanden, nachzuahmen für gut befunden . . . Das Ebenmaß der Grundformen, die man an diesen Trümmern noch bewundern muß, obgleich sie alles bedungen nothwendigen Schmudes beraubt sind, verleitete uns, im Schmudlosen und Kahlen die griechische Reinheit zu suchen und diese ganz unrichtige Idee zur Ausführung zu dringen. Weit entfernt, das Wesentliche der Antike aufzusuchen, brachten wir in geistloser Nachahmung jene Rammuthsknochen erstorbener Vorzeit ganz in dem Zustande, in dem wir sie fanden, für unsere ärmlichen Bedürfnisse in Anwendung.“ So wäre denn das Alterthum, diese reiche Schönheitswelt, geradenwegs zu einer Autorität für die lahlste Rückertnheit geworden; das „Nagere, Trodene, Scharfe, Charakterlose“ der neueren Erzeugnisse der Architektur erklärt sich für den Verfasser ganz einfach aus solcher unerkünftigen Nachäfferei antiker Bruchstücke.

Die weiteren Ausführungen über die Polychromie, der beigebrachte chemische Beweis, dann die Polemik mit Franz Kugler — dies alles fällt in's Detail und entzieht sich der allgemeineren Charakteristik. Als Semper im Jahre 1851 mit der Schrift „Die vier Elemente der Baukunst“ hervortrat, war noch der Farbenkampf ziemlich hitzig. Selbst in den Schlußbemerkungen zum ersten Bande seines Hauptwerkes: „Der Stil“ läßt Semper den hochverdienten Kunsthistoriker noch nicht in Ruhe, dessen „oberhalb massenhaft dunkelfarbigen und buntes, unten blendend weißes Monument“, wie es seiner jähnen Hypothese entspricht, nur von einem Gelehrten so approbirt werden könne, aber dem Künstler in dieser Lächerlichkeit kaum begreiflich sei. Es sei nur ein lahmes Compromiß zwischen der farbenscheuen Aesthetik der Vergangenheit und Semper's eigener resoluter Restauration, im Uebrigen in seiner „Weisheitsigkeit“ mit dem von Menze restaurirten äginetischen Tempelmobel in der Glyptothek von München ganz übereinstimmend. (Der neue Katalog von Heinrich Brunn gibt wohl jetzt zu, daß diese Dar-

stellung der Tempelfronte bezüglich der Färbung kein vollständiges Bild gebe, „da man selbst dann nichts dem aus den Ruinen sicher zu Beweisenden hinzugefügt hat, wo das unünehbare Erforderniß der allgemeinen Harmonie des Ganzen einen Aufsat erheischt hätte.“

Doch noch mehr, als durch die Kritik der Gelehrten, fand sich Semper durch „den Unverstand der Entzusters“ enttäuscht und verstimmt, die seit Gittorff's polychromer Wiederherstellung eines Selinuntischen Heroum und seit seinen eignen farbigen Restaurationen in ihrer Weise frisch und dreist an's Werk gingen. „Die verschiedenen Systeme der antiken Polychromie fanden ihre praktische Anwendung. Während sich hier ein zierlich verblasener Marzianskalk als griechisch gerirte, ging dort ein blutrother Fleischerkalk auf und gab ebenfalls vor, griechisch zu sein.“ Diese ersten polychromischen Versuche in Deutschland waren wahrhaftig keine Ermunterung zu der Verfolgung eines Unternehmens, an dessen Zeitgemäßheit Semper nun selbst zu zweifeln begann. „Sie erregten mir,“ so bekennt er selbst, „ein solches Entsetzen, daß ich seitdem auf jeden Versuch verzichtete, antike Polychromie anzuwenden, und in der Dekoration lieber die Traditionen der älteren Italiener, verbunden mit der Anwendung des farbigen Materiales, als mit dem Standpunkte der modernen Malerei am meisten übereinstimmend befolgte.“

Damals in Berlin, als Semper — fast noch ohne Ruf und Namen — sich an feinen geringeren Rann wie Schinkel mit der Vorliebung seiner polychromen Proben heranwagte, begrüßte dieser seine Bestrebungen mit voller Freude und rückhaltloser Zustimmung. „Es kann nicht fehlen“, schreibt er an Semper unter dem 19. Juni 1834, „daß die Keuseit der Sache für unsere Tagesmenschen mancherlei Widersprüche hervorruft; diese können Ihnen aber nur willkommen sein, weil Sie dadurch in den Stand gesetzt werden, Ihre weiter intentionirten Bearbeitungen in diesem ausgedehnten Kunstfelde um so vielseitiger anzulegen, um nach allen Seiten hin den Quellengeist griechischer Bildung schlagend hervortreten zu lassen.“ Das ruhige, ehrenvolle Schiedswort eines so großen, mit dem Geiste der Antike innig vertrauten Künstlers, des ersten Architekten jener Epoche, konnte für Semper die vollste Anerkennung inmitten des bereits entbrannten kleinen archäologischen Krieges sein, der sich gegen ihn lehrte. Aber er war zu sehr thätiger Praktiker der Kunst, um auch einer so wohlbegründeten Lieblingsidee in der Ausführung zu entsagen, wenn sie sich den gegenwärtigen Bebingungen nicht einfügen wollte. Er sagt darüber das abschließende Wort am Schluß des ersten Bandes der „Praktischen Aesthetik“ (S. 513, S. 85). Nicht allein die Antike, auch die Baukunst des ganzen Mittelalters sei farbig gewesen, wenn sie auch meistens mit Mosaik und bunter Inkrustation kolorirte. Mit der Renaissance dagegen beginne schon die moderne Farblosigkeit — und es sei gerade das mißverständene Alterthum, auf dessen angebliches Vorbild hin man in diesem Punkte irgegangen sei. „In der Idee der Architekten war die Renaissance eine Wiederherstellung der alten Kunst, während jene doch nur Einzelnes und zwar ohne Kritik aus der Antike entlehnten, aber von einem wunderbaren eigenen Schöpfungsgeiste befeelt, Neues, Reerreichtes schufen, indem sie nur wiederherzustellen glaubten.“ Eine Hauptstelle zum richtigen Verständnis des Renaissancestils, zugleich eine Ablehnung jedes ängstlichen Formenpurismus. Auch das Mißverständnis eines Vorbildes ist kein solches Unglück in der Kunst, wenn nur die starken produktiven Kräfte, die zuletzt immer Recht behalten, nicht ausbleiben! So habe denn auch die Renaissance „den Irrthum, die antike Skulptur und Architektur farblos zu sehen, auf eine Weise verbaut und verarbeitet, daß aus dieser Auffassung eine in



höhem Grade selbstberechtigte Kunst hervorging.“ Und nun weiter: „Jene monochromen Neuerer des Cinquecento, welche die durch Tradition erhaltene, aber an den Ueberresten der hervorgegrabenen Antiken verschwundene Vielfarbigkeit der Skulptur und Architektur als barbarisch und gothisch verwarfen, waren zu sehr Künstler, als daß sie den durch das Fehlen der Farbe herbeigeführten Mangel an Wirkung und Leben an der Antike nicht hätten fühlen sollen. Sie legten der Antike die Schuld bei, anstatt die Lücke in ihrer Auffassung derselben zu erkennen, und suchten durch bewegte Formen und starke Kontraste von Schatten und Licht das Fehlende zu ersetzen. So verfielen sie in eine Richtung, die endlich mit dem Risalit- und Schnörkelwesen und mit barrominischer Koloratur in den Formen endigte.“ Doch auch diesem „Schnörkelwesen“ vermag Semper nicht ganz gram zu werden. Schon aus jenem frühen Büchlein, das sein Farbencredo darlegt, hallt eine für den Jozf ganz freundliche Gesinnung herüber. „Die Leute vom Barockstil“, so meint bereits der junge Semper, „haben auf ihrem Irrwege doch wenigstens etwas Ganzes erreicht. Der überladenste Palaß aus der schlimmsten Haarzopfperiode sieht sich noch immer wohlgefälliger an, als die neuen Bastardgeburten des modernen Trads mit der Antike!“ Dies alles ist trefflich gesagt — und eine heimliche Reigung nach dieser Seite hin gibt sich auch belläufig zu erkennen. Zuletzt war Semper in seiner artistischen Stellung doch mehr ein Formen-, als ein Farbenmensch; der jugendliche Enthusiasmus für bemalte Bänder und Moulures trat bei ihm später in den Hintergrund des Schattenschlags der kräftig hervorgehobenen Reliefs und Profile. Von dem prächtigen Quaderwerk am Dresdener Museum, mit den flott und energisch zugehauenen Höckern seiner Vossagenspiegel, bis zur silbernen Funschöwle hinab, die er im schwungvollsten Relief mit allem Formenglanz des Renaissanceglurus komponirte, zeigt sich allenthalben sein mächtig hervorquellender Formtrieb, im Gegensatz zu dem farbenspielenden Flächenprinzip der polychromen Wirkungen.

So schließt der Künstler zuweilen mit sich selbst ab, ohne deshalb seinen Ueberzeugungen untreu zu werden. Gerade auf Schinkel's wirksame Empfehlung hin kam er an die Stelle des verstorbenen Thürmer für die Professur der Architektur an die Akademie von Dresden — also in die richtige deutsche Schnörkelresidenz mit ihrem konsequent und glänzend durchgebildeten Jozfstil. Hier trat Semper zuerst — und geradezu in einer für seine Stellung in der Architekturgeschichte der Gegenwart entscheidenden Weise — als praktischer Architekt hervor. Da erstand in einer kurzen Reihe von Jahren seine Synagoge, ein geistreicher und wirkungsvoller Bau in orientalisirendem Experimentalstil, der bei Synagogen meistens der artistischen Picoz freigegeben ist, bis wann sich erst in neuerer Zeit entschloß, unsere Juden ein für allemal architektonisch zu Alhambra-Mauern zu machen; dann später die prächtige Villa Rosa in der Antonstadt, der in das Staatsgewand venezianischer Renaissance sich kleidende Palaß Oppenheim, auch ein Kasernenbau in Baugen, mit einer merkwürdigen architektonischen Zinbigkeit zu großer Wirkung gebracht. Doch wir verweilen hier vor allem bei seinem Hauptbau, dem des Theaters.

Die Phantasie Semper's war voll römischer Intentionen und vielumfassender Entwürfe, als ihn (um 1835 bereits) die ersten Pläne für das Dresdener Theater beschäftigten. Der große Platz nächst der katholischen Kirche, wohin es schließlich auch zu stehen kam, war damals noch durch einen regellosen Haufen kleiner Hütten verunziert, die ursprünglich zu Wohnungen für die bei jenem Kirchenbau beschäftigten,

meist italienischen Arbeiter bestimmt waren und später an Privatleute zur Ruhezichung überlassen wurden. Dieser Klotz in dem so reinlichen Stadtbilde Dresden's war unter dem ibyllischen Namen des „italienischen Dörfchens“ ebenso bekannt wie verrufen — und lange schon ein ärgerlicher Anblick für Semper's künstlerisches Auge. Eben dachte man an die Aufstellung von Nietzsch's sitzendem Bronzebild Friedrich August's des Gerechten, und Semper hatte über Platz und Art derselben seine Vorschläge zu machen: da trat er hinter dem Sockel des Monument's mit einem grandiosen Projekt hervor. An die Stelle des italienischen Dörfchens sollte eine große, marktähnliche Anlage treten, nach der Art „der hallenumgebenen, von Tempeln und Staatsgebäuden übertragten, mit Monumenten, Brunnen und Statuen gesierten Foren der Alten“; das Projekt nahm den ganzen Raum von der Ost-Allee bis zum Stromufer in Anspruch, das mit Vorhöfen eingeschlossen und durch breite Freitreppen bis zum Spiegel der Elbe hinab zugänglich gemacht werden sollte. Drei Bauwerke, die wegen ihrer Dringlichkeit in nächster Aussicht standen, waren in das große Ensemble eingerednet: das Theater, die Orangerie und das neue Museum; der prächtige Zwinger Pöppelmann's würde die Ausgangsstelle für die jene Neubauten verbindenden Hallen gebildet haben. Also ein römisches Forum hätte Semper dem guten Eldförens als architektonisches Angebinde zugebracht? Nicht so ganz. Es wäre doch wohl eine Art von Renaissanceforum geworden. Keine fernliegende klassische Reminiscenz, sondern gerade der Zwinger selbst gab die bestimmende Anregung zu jener scheinbar römischen Idee — ja auch die „exedrae fori“ standen schon in dessen Grundrißform fertig da. Vor dem Theater sollten sich dann hohe Säulen mit Victorien erheben, und für die den weiten Platz umschließenden Portiken war ein echtes Renaissance-motiv (geoppelte Säulen auf hohen Podesten, mit geradem Gebälk und Balustraden darüber) in Aussicht genommen. Dem Hofbauamt aber beliebte es, die Orangerie, die in Semper's Gesamtplan gehörte, in den herzoglichen Garten zu verlegen; dadurch kam ein Loch in die ganze Anlage, und da auch der dafür substituierte Entwurf eines Theatermagazins mit vorgelegtem Porikus nicht genehmigt wurde, blieb von dem ganzen Forumsprojekt nichts weiter übrig.

Das Theater wuchs nun einsam auf dem weiten Plage empor und mußte sich in seiner selbständigen Wirkung ohne jede Garnitur geltend machen und behaupten. Und das war kein Schade, vielmehr für die Concentration der künstlerischen Aufgabe, die hier zu lösen war, ein glücklich nöthigender Antrieb. An die Stelle eines mit Abicht arrangirten Ensembles trat die freiere, malerische Harmonie mit der bereits vorhandenen Umgebung — allerdings mit etwas zuviel Pause leeren Zwischenraumes. Der Architekt mußte nun darauf bedacht sein, seinen Bau in die Lücke der Stadtbauweise richtig und einstimmend hineinzuzelchnen, und ohne von seinen Prinzipien etwas Wesentliches anzugeben, doch in ein gutes nachbarliches Einvernehmen mit den nächsten Prädikaten der Dresdener Lokalarchitektur treten — zur Seite mit dem geistlich-repräsentativen Barockstil der Hofkirche, nach hinten mit dem in weltlicher Formenlust gaudelnden Rococo des Zwingers. Auf das Stüdtlichste trat da Semper mitten hinein in seinen Theaterbau; mit dem ausgehaltenen, rhythmischen Wohlklang seiner eckgegliederten Massen konnte dies herrliche Bauwerk die Konturreiz mit den stärkeren Effecten, den malerisch bewegten Linien und Profilen der Spätrenaissance, völlig besitzen, die gerade dort nebenan in ihrem schmucksten Staat paradirte.

Und seiner eigenen Bestimmung nach betrachtet, ist es wohl der klassische Haupt-

bau der modernen deutschen Theaterbaukunst: auch neben dem formentauschen, harmonisch abgemessenen Schauspielhause Schinkel's in Berlin, einem „Mufentempel“ im höheren Sinne, als dem der gewöhnlichen phrasenhaften Anwendung des Wortes. (Freilich hat sich die edle Würde dieses Baues in der Außenarchitektur erschöpft, und die Kahlheit des Inneren mit dem dürftigen Leisten schmuck wirkt dann um so mehr ernüchternd). Semper hat in der Anlage seines Theaters die Nase und Hauptformen von den römischen Schaubauten mit ihren Arkadengeschossen und Pilasterattiken genommen — aber mit weld' geistvoll edler Umbildung! Die zwei offenen Geschosse über einander — mit breiten Freitreppen zu den Haupteingängen — wirkten durch das herrliche Verhältniß der weiten Bogenöffnungen durchaus einladend und festlich; darüber trat das geschlossene Obergeschos mit Pilastern und Sgraffiten sehr schön hinter einer Balustrade zurück, um über einem kräftigen korinthischen Konsolengesims noch ein niedriges, leicht aufgesetztes Geschos zu tragen, dessen abtheilende Rippen nach oben hin in Akroterien ausblühten. Das imposante Halbbrunn faßten an den Seiten zwei mit Siebeln versehene Flügel auf das Wirksamste ein; Krietschel und Bühnel ergänzten durch edlen plastischen Schmuck die architektonische Weiße der Anlage. Wie der Außenbau durch vornehme Haltung, so überrückte das Innere durch eine harmonisch gestimmte Pracht; mit dem ungünstigen Motiv der Logen und Ränge wurde der Reister durch ein sinnvoll durchgeführtes Rippsystem fertig, und über dem ganzen, herrlichen Zuschauerraum spannte sich das Rad einer schmuckreichen Renaissancebede mit rhythmisch abgewogener Feldvertheilung. Am 12. April 1841 wurde das Theater eröffnet, um im Jahre 1869 ein Opfer der Flammen zu werden. Die Denkschrift Semper's über seinen Bau erschien erst 1849 bei Bieweg in Braunschweig; sie enthält neben den nächsten technischen Darlegungen die scharfsinnig motivirten Ansichten des Architekten über die Anlage der Theaterfälle und Bühnenräume, sowie eine Prüfung der Erfahrungen über die Akustik.

Die modernen Theater scheinen alle die verhängnißvolle Bestimmung zu haben, einmal abzubrennen. Unsere Inscenirungskunst ist ein gefährliches Spiel mit dem Feuer. — Der Herausgeber dieser Zeitschrift erzählte mir einmal, daß er bald nach jener Katastrophe, eben selbst von Dresden zurückgekehrt, an einem geselligen Abende Semper bei sich sah. Das Gespräch kam bald auf den Theaterbrand; Lühow hatte Photographien von der Brandruine mitgebracht, und debauerte fast, es erwähnt zu haben; Semper aber bestand darauf, sie zu sehen. Er bliete ernsthaft, doch keineswegs betrübt in die düstern Blätter, die nun von Hand zu Hand \*gingen. Der Eindruck war geradezu frappant, wie das von den Flammen übrig gelassene Gerippe die Intention des Baues gleichsam erklärte, ihn mit den imposanten Arkadenbruchstücken ganz einer römischen Ruine gleich erscheinen ließ. Noch in seiner Zerstörung hatte der Stil des Theaters die Feuertauhe seiner Formen wie in der Verklärung des Untergangs bestanden. Semper ging aber nach kurzer Pause auf seine Absichten bei dem neuen Theaterbau über — was er daran bessern, welche neue Erfahrungen er da zum Ausdruck bringen wolle. Immer mehr steigerte sich die Vergogewärtigung seiner künstlerischen Gedanken in der Rede — die kundigen Zuhörer horchten ihm mit stiller Spannung zu, wie er so vor ihrem geistigen Auge baute und weiter baute. Er war schon weit weg von seinem früheren Werk, ließ den Schutt beim Schutte liegen und dachte nur an das Neue, was an dessen Stelle entstehen sollte . . .

Wie verhängnißvoll dazumal die Dresdener Ereignis für Semper abschloß, ist wohl

bekannt. Es kam das Jahr 1848, dann der Dresdener Aufstand. Zu wiederholten Malen war der Blicktrahl der Revolution hart vor Semper in den Boden gefahren: in den Zultagen in Paris, in der Romagna auf seiner italienischen Studientzrei; diesmal fand er aber ganz unmittelbar in ihrem Wetterschein. Wir gehen über diese Tage der Kampferregung und ernstesten Gefahr hinweg — und wollen in den nächsten Abschnitte sehen, wie er selbst während der Verbannung und langen Abwesenheit von der Heimath in die Förderung und Klärung deutscher Kunst auch aus der Ferne her mit starken Impulsen eingegriffen hat.

Josef Bayer.

(Schluß folgt.)

## Das Museo Correr zu Venedig.

Von Paul Schönsfeld.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)



us der Sammlung von Waffen und Rüstungen seien nur einige der auch vom künstlerischen Standpunkt aus interessanten Exemplare hervorgehoben: so ein venezianischer Panzer aus dem 17. Jahrhundert (zu der Rüstung No. 1187 gehörig), reich mit figurlichen Darstellungen versehen; der zu derselben Rüstung gehörige Helm, von dessen schönen Ornamenten Fig. 5 einige wiedergiebt; darüber an der Wand ein runder Schild, dessen 16 Theilstücke mit allerhand Arabesken und menschlichen Figuren verziert sind (Fig. 6), eine hübsolle Arbeit des 16. Jahrhunderts. In Bezug auf elegante, geschmackvolle Flächendecoracion ist ganz besonders auch ein anderer Schild (Fig. 7 u. 8) beachtenswerth, der mit vielfach verschlungenen Wäandern überzogen und mit Trophäen, musikalischen Instrumenten und anderen Decorationsmotiven, sowie mit Gestalten von Rittern und Edelbamen bedekt ist. Weiterhin sei noch erwähnt: eine vollständige Rüstung aus dem 16. Jahrhundert mit reichen, ursprünglich vergoldeten Ornamenten (No. 1190); besonders prächtig ist der Panzer ausgestattet, der auf dem vorderen Theile mit einer Darstellung der Heldenthat des Mucius Scaevola, auf dem Rückenstücke mit einem römischen Triumphzuge geschmückt ist. Zusammengestellt mit dieser Rüstung ist eine kleine Helldarke (Fig. 9), deren reichornamentirte Spitze unten von zwei kleinen Figuren, einem sitzenden Krieger und einem von diesem festgehaltenen gefesselten Sklaven, umgeben wird. Unter den Stichwaffen befinden sich ebenfalls sehr geschmackvolle Exemplare, wie das abgebildete Peispiel (Fig. 10), ein dem 16. Jahrhundert angehöriger Dolch mit prächtigem Griff, zeigen mag.

Auch eine Sammlung von Majoliken besitzt das Museum; dieselbe steht zwar an Umfang hinter denen von Sabbio, Pesaro und Loreto zurück, hat aber den Vorzug, daß fast sämtliche italienische Hauptstätten dieses Industriezweiges durch ausgezeichnet erhaltene Exemplare in ihr vertreten sind, so Faenza mit einer Anzahl von Schalen und Tellern, die meist mit mythologischen Darstellungen ausgestattet sind; unter den Fabri-

laten von Gubbio begegnen wir einer schönen, reich vergoldeten Schale mit bunten metallischen Verzierungen und einer männlichen Profildäse in der Mitte (No. 232), ferner einer auch durch ihre anmuthige Form hervorragenden Vase mit weißen Grottesken auf blauem Grund. Die meisten Stücke hat Urbino beige feuert, viele darunter mit der Signatur des Francesco Xanto Avelli, der gegen die Mitte des Cinquecento



Fig. 5. Cremonese eines Helms aus dem 17. Jahrhundert.

eine ausgedehnte Thätigkeit entfaltete; das Museum besitzt einige seiner frühesten Arbeiten, so No. 236 aus dem Jahre 1530 mit der gewöhnlichen Bezeichnung F.X.A.R., aus dem nächstfolgenden Jahre ein dickbauchiges Gefäß mit zwei schönen Darstellungen aus dem Mythos der Psyche; aus derselben Werkstatt stammt eine Schale, auf welcher sich Raffael's Komposition, Alexander und Roxane, nachgebildet findet. Ferner mögen noch einige andere besonders beachtenswerthe Schalen genannt sein: No. 250 mit der Tödtung der Medusa, No. 258 mit einer Darstellung des Paridurtheils von Glaminio

Fontana, No. 262 mit dem Wettstreit zwischen Apollo und Marsyas, No. 263 mit Ikaros' Untergang und No. 264 mit der von Apoll verfolgten Daphne, einem Gegenstande, der sich namentlich oft auf Gefäßen der Sammlung zu Pesaro vorfindet. Von den Majoliken aus Castel Durante verdient namentlich Erwähnung eine vortreffliche Schale (No. 275) mit einer weiblichen Profilbüste auf gelbem Grund, umgeben von prächtigen



Fig. 4. Ornamente von einem runden Schiffe auf dem 16. Jahrhunderte.

weißen Strottesken auf blauem Grund (Fig. 11<sup>a</sup>), ferner zwei zusammengehörige Krüge (No. 279 ff.), verziert mit Masken, Arabesken und figürlichen Darstellungen, deren schönes Zusammenwirken bloß eine farbige Reproduktion wiedergeben könnte. Unter den venezianischen Fabrikaten ragt besonders No. 281 hervor mit zwei flott gemalten Sirenen, Laubwerk, Früchten und blauem Grund, und einer Darstellung der vor Peléus siedenden Thetis (Fig. 11<sup>b</sup>). Auch Pesaro ist durch mehrere Exemplare gut vertreten, ebenso

Castelli, wo die Majolika-Industrie sich bis in's vorige und gegenwärtige Jahrhundert in Blüthe erhielt.

Die zahlreichen Gemmen, Eisenarbeiten und andern Subtilen unserer Sammlung im Einzelnen zu besprechen, würde über den Zweck dieser Zeilen hinausgehen; nur auf

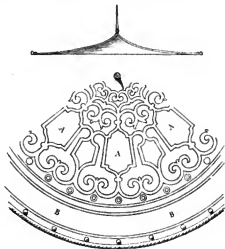


Fig. 7.



Fig. 8a.



Fig. 8b.

Fig. 7-8. Silbermedaillons eines andern Schiffs.

Einiges, das sich dem Freunde des Kunstgewerbes als besonders werthvolles Material darbietet, sei es noch verattet, in Kürze hinzuweisen. So auf eine Reihe von Möbeln, darunter z. B. acht Sessel aus Buchbaumholz, tüchtige Arbeiten des Andrea Brustolon, von denen wir einen in Fig. 12 vorführen. In den verschiedenen Räumen des Museums verstreut begegnen uns Geräthe des täglichen Gebrauchs, die in Bezug auf Form und



Fig. 14.  
Zirkelstein.



Fig. 15.  
Zirkel aus dem 16. Jahrhundert.



Fig. 16.  
Zirkel aus dem 16. Jahrhundert.





Fig. 13. Kerzenleuchter.



Fig. 14. Versyne Verschönerungen.

Verzierung eine Fülle des Lehrreichen und Nachahmenswerthen enthalten, wie schon die wenigen für beistehende Abbildungen gewählten Gegenstände (Fig. 13—16) bezeugen. Die zum Theil sehr werthvollen Buchereinbände, deren Ansicht mir der liebenswürdige Bibliothekar verschaffte, verdienen in Anbetracht der erfreulichen Aufmerk-



Fig. 12. Stuhl aus Buchbinder's.

samkeit, die sich neuerdings diesem Gebiete zuwendet, ganz besondere Hervorhebung; es finden sich darunter Deckel mit wahrhaft klassischen Verzierungen in verschiedenfarbiger Seide oder in Leder mit erhabenen Ornamenten, theilweise Exemplare aus dem 15. Jahrhundert, also der besten Zeit. Auch unter den Miniaturen der Bibliothek würden Specialforscher manches Werthvolle finden und bei dem liberalen Entgegenkommen der



*b*  
Fig. 11. Silbertrichter und Deckel desselben.

*a*



Fig. 12. Verschiedene Messergriffe

Verwaltung verwerten können. An der ausgezeichneten Auswahl venezianischer Häher in Leder und Seide, die ebendafelbst zu sehen ist, könnte die heutige Industrie gar Manches lernen. Und so findet sich noch eine Menge des Beachtenswerthen, das freilich bei der gegenwärtigen Einrichtung des Museums, bei welcher das Zusammengehörige aus räumlichen Rücksichten vielfach getrennt ist, gesucht sein will. Hoffen wir, daß in den neuen Räumen, welche in dem unmittelbar neben dem jetzigen Domick gelegenen altherwürdigen *Fondaco de' Turchi*, der die Sammlung schon von außen würdiger repräsentiren wird, für sie eingerichtet und ihr dem Vernehmen nach innerhalb des laufenden Jahres geöffnet werden, ihre Bedeutung in größerem Umfange zur Geltung gelangen und sich ihr die Aufmerksamkeit weiterer Kreise zuwenden möge.

Vant Schönlit.

## Die Bilderfammlungen Anhalts. \*)

Mit Illustrationen.



enig bekannt und von den Reisehandbüchern kaum erwähnt, erstreuten sich die Anhalt'schen Sammlungen von Seiten des reisenden Publikums bisher einer nur geringen Beachtung und nur solche Kunstfreunde, denen die Erfahrung gelehrt, daß abseits der großen Touristen-Heerstraße noch gar mancher Schatz des Lebens wartet, wendeten ihnen ihre Aufmerksamkeit zu. Had doch liefere diese Sammlungen dem Kunstforscher ein reiches Material zur Berichtigung manches Irrthums, zur Ausfüllung mancher in der Kunstgeschichte vorkommenden Lücke.

Turch alle Gallerietalozge zieht sich die Reihe der Anonyma, welche man nur dann zu verkürzen helfen darf, wenn durch bezeichnete Werke die Möglichkeit eines Vergleichs geboten und somit die Bestimmung des Autors erleichtert wird. Eben diesen Vorzug besitzen die Anhalt'schen Sammlungen, daß man hier Bilder findet von Meistern völlig unbekannter Namens, deren andere Werke, durch Unleserlich-Machen oder Fälschung der Bezeichnungen, als solche bekannterer Meister oft genug in öffentliche oder Privat-Sammlungen eingeschmuggelt worden sind.

Der größte Theil der Bilderreiche Anhalts ist Eigentum des regierenden Herzogs, welcher von seinem Urgroßvater und seinem Vater, den Herzögen Franz und Leopold, den Sinn für Kunst und die Freude an deren Werken geerbt hat und in ihnen den schönsten Schmuck seiner Schlösser findet. Die Kunstwerke vertheilen sich auf das Residenzschloß zu Dessau, die beiden Gartenpalais im Louisen- und Georgen-Park, das Schloß zu Wörlitz und das dafelbst im Park stehende sogenannte Weichische Haus. Nicht herzogliche, sondern Stiftungs-Eigentum sind die Sammlungen zu Rosigtau und des Analtienhüttes zu Dessau.

Der in den Jahren 1572 und 1573 nothwendig gewordene Veränderungsbau des Dessauer Schlosses gab den Anlaß, die im Laufe der Jahre durch neue Erwerbungen vermehrte und durch deren Einfügung außer System gekommene Sammlung neu zu ordnen, Gleiches zusammenzustellen und das nicht Zusammenpassende zu trennen. Der Herzog beauftragte mit

\*) Bei Besprechung der beiden vom Hofrath W. Hofstus verfaßten Schriften: „Die Wörlitzer Analtien“ und „Die Gemäldegalerie des Stiftschlosses Rosigtau“ Dessau, 1813 u. 1871 weist Leopold Julius auf die Bedeutung derselben hin. Kunst Chronik 1874, IX. Jahrgang, Seite 557.

dieser Angelegenheit seinen Hoftheaterintendanten, Herrn von Normann, welcher, früher selbst Künstler, das lebhafteste Interesse seines kaiserlichen Herrn für die Künste theilend, sich mit Hingebung und Ausdauer dem ihm gewordenen Auftrage unterzog und durch die glückliche Ausführung desselben die auf ihn gefallene Wahl rechtfertigte.

Nach Nationalitäten getrennt sahen nun die Bilder ihre Aufstellung und zwar die Italiener im ersten, die Holländer im zweiten, die modernen Bilder im dritten Stodwerk des Schlosses. Mit den besseren Familienbildern wurden die Paradezimmer, mit den älteren und den mehr dekorativen Bildern die Corridore geschmückt.

Die Liberalität des hohen Besitzers gewährt dem Kunstfreunde gern den Genuß des Besehens dieser Bildersätze, von denen bei Anwesenheit der herzoglichen Familie nur jener Theil ausgenommen ist, welcher in den eigentlichen Wohnzimmern keine Aufstellung gefunden hat.

Die Italiener sind hättlich vertreten durch Nüssipino Pippi, Ambrogio Borgognone, Ottobiano di Santa Croce, Perugino, Garofalo, Luini, Francia, Verin del Sogno, Fr. da Imola, Tintoretto (herrlicher Mannskopf), Veronese (Kniestück einer Dame), Barocci u. A. Von den weniger bekannten ältern Malern findet sich hier ein Werk des Squarcione'sen Girolamo da Treviso, der sonst in keiner deutschen Galerie vorkommt. Das Bild <sup>1)</sup>, in Tempera gemalt, zeigt uns die Halbfigur der Jungfrau in rothem Gewande und blauem Mantel, welche mit dem rechten Arm das vor ihr auf einer Mauer sitzende Kind umfaßt; Letzteres hält in dem linken Händchen eine Kirsch. Der Ausdruck der Madonna ist etwas herb, das Colorit scheint durch einen Firnißüberzug tiefer geworden zu sein; sonst macht das auf einer Cartella mit Hieronimus Tarvisio p. figurte Bild keinen unglücklichen Eindruck, obgleich es leider nicht unberührt geblieben ist. (Z. d. Abb. S. 317.) Von den zahlreicheren Bildern der niederländischen und holländischen Schule, unter denen treffliche Werke der beiden Kuisbael, des Artus de Keyser, Wynants, Pieter van Moeren, Asselyn, ein kleines Familienbild Thomas de Keyser's u. s. w. hervortragen, sei hier ein Bild Jan Steen's erwähnt, welches weder Smith noch Westheime ausführen. Parthey <sup>2)</sup> nennt es „einen Scherz nach der Hochzeit“ und ein solcher ist es und jedenfalls ein sehr derber, welchen nur der unverwundliche Humor und der geistreiche Vortrag eines Steen genießbar machen konnte. In der Mitte des Bildes sieht die junge Frau, erst vor wenigen Augenblicken dem ehelichen Bette entsiegen, wie der Anzug, mit dessen Ordnen sie noch beschäftigt ist, zur Genüge zeigt. Der verlegene Ausdruck ihres Mundes, halb lächelnd, halb schwellend verzogen, verräth den Zweifel, ob sie über das Gebahren eines alten Mannes mit würdigem Gesichtsausdruck lachen oder sich entrüsten soll. An ihrer linken Nist neben dem Bette eine Freundin, einen stürzenden Trank einrührend. Den Hintergrund füllt eine stöbliche Menge, der Neugierwächter den herkömmlichen Morgenbesuch beifügig Darbringung von Glückwünschen abzuwarten. Das Bild, in höchstem Tone gehalten, würde durch die vortreffliche Charakteristik der Rhyse auch ohne das beigefügte Monogramm den Schöpfer sofort erkennen lassen.

Zwei kostbare Bildchen des Caspar Netscher zeigen uns den Künstler als Bildniß- und Historienmaler. Das eine derselben stellt einen noch jungen Mann in einem Lehnsuhl sitzend vor. Er trägt eine große Perücke und ist mit einem Schloßrock von indischem Stoff bekleidet, in welchem bunte Blumen, Vögel und Figuren eingewebt sind; ein Requisit, welches dem Künstler, vielleicht auch dem Besizer des zweiten Bildes: „Desila, dem Timen die Haare abschneidend“, so gefallen haben muß, daß er die perücke Gattin des jüdischen Herkules mit dem gleichem Stoffe bedeckte. Nichter in der Farbe als die weissen seiner Bilder, erinnert der Kopf der Desila an das Porträt der Montevan <sup>3)</sup> in der Dresden'schen Galerie.

1) Auf 5. 0,75 h. 0,52 br. Erasm. & Cavalcolle, Geschichte der italienischen Malerei, deutsch von Dr. W. Jordan, erwähnen den Künstler Band V, 2. Hälfte, Seite 350, doch nicht dieses ihnen unbekannt gebliebene Bild.

2) Parthey, Deutscher Bilderatlas, Band II, S. 578.

3) No. 1532 des Katalogs. Beide Bilder bei Parthey, Deutscher Bilderatlas, Band II, Seite 187 und 191.

Ein interessantes Blumenbild trägt die Bezeichnung:

GIERONIMO ALLE. f

Nach Forthen <sup>1)</sup> wäre nur noch im Berliner Schlosse ein Bild dieses Künstlers zu finden. Die Register der Antwerpener Vorkausgilde führen zwei Künstler des Namens an. Jeronimus (Walle der Ältere wird in dem Zünngsjahre 1645—1646 <sup>2)</sup> als Meister (volle meester) erwähnt; Jeronimus (Walle der Jüngere erscheint 1673—1674 als Lehrlinge und zwar in der Werkstatt Jan Erasmus Quellinus des Jüngeren. <sup>3)</sup> In der Liste der eingegangenen „Toedtskulfden“ vom Jahre 1712—1713 ist auch sein Name verzeichnet, was mit der aus diesem Jahre stammenden Kirchenrechnung von St. Jacob zu Antwerpen, woselbst ein Posten von 12 fl. als Begräbnisgebühr des Künstlers sich eingetragen findet, übereinstimmt. Er wurde in gedachter Kirche am 3. Juni 1713 vor der Antoniuskapelle beigesetzt. Könnte die Schreibart des Vornamens einen sicheren Anhalt bieten, so wäre das Bild vom jüngeren Walle; die Art der Auffassung und Malerei würde der Periode, in welcher er gelebt, ebenfalls mehr entsprechen als der seines Vaters; vor der Hand muß diese Frage jedoch noch unentschieden bleiben.

Zahlreich sind die Werke des jüngeren Visconti (Georg Friedrich Reinold), welcher 1752 an den Dessauer Hof berufen, viele Bildnisse hier malte. Bestimmte gerichtet, gut, wenn auch in den Schattten etwas bräunlich koloriert, zeichnen sie sich durch individuelle Auffassung und meist unangelegene Stellung aus. Interessant wegen ihrer noch in der jetzigen herzoglichen Familie sich wiederfindenden Gemäldstücke sind die jugendlichen Porträts des Herzogs Franz und seines Bruders, des Prinzen Johann Georg († 1. April 1811).

Lehrer, der Schöpfer jenes herrlichen, nur wenige Minuten von den Thoren Dessau's entfernten Parks und Erbauer des darin gelegenen Gartenpavils, schmückte dieses ebenfalls mit Werken der Malerei, die ihm den Aufenthalt erst behaglich machten, Auge und Herz zugleich erfreuend. Taus dieser lebenswürdigen Keignung gähnen und heute keine leeren Wände in dem jetzt nicht mehr bewohnten Georgium entgegen.

So herrlich, daß man veranlaßt ist, die Anterschaft dieses Bildes dem van Dyck zuzuschreiben, erscheint uns eine Venus von  $\frac{1}{2}$  Lebensgröße, der Haupt schmuck des im Erdgeschöß liegenden Speisesaales. Im schönsten Flusse der Linien wendet sich die völig nackte, vom Rücken gesehene Göttin leicht zu dem an ihrer linken Seite stehenden Amor; den Hintergrund bildet der tiefgedrückte Vorhang eines Kuppelzimmers. Das im feinsten Silbertone gehaltene Bild würde erst nach einer verständig auszuführenden Reinigung in seiner ganzen Schönheit uns erscheinen; auch der jetzige Standort mit dreifachem Lichte ist der Betrachtung nicht günstig und hindert eine genaue Untersuchung.

Dieses treffliche, einer gefunden eigenartigen Richtung entproffene Bild kontrastiert auffallend mit den gegenüberhängenden tanzenen Pachtantinnen Langenhöfelf's. <sup>4)</sup> Bei aller feintigen Verdienstlichkeit der lebensgroßen Figuren documentirt es doch nur den mäßigen Eklekticismus der deutschen Schule zu Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts. Hier, bei aller Individualität der Formen und Farben, ein ausgeprägtes Gefühl für Schönheit der Natur, der akademische Zeichnung und Farbe, Anlehen an die Ideale des Raugs und Canova. Daß Langenhöfelf's Werke zwischen auch von einem frischen Zug durchweht werden

1) Deutscher Bilderaal, Bd. I, S. 470.

2) Ph. Korbouth & Th. van Periss, De Liggeren, Band II, S. 167 u. 172.

3) Ebenda, Band II, S. 439, 432 u. 690.

4) Joh. Fried. Langenhöfel, arch. u. Düsseldorf 1750, gest. zu Wien 1803.



Madonna, ora Mefstana cu Izvođu.

lenaten, zeigt uns ein kleines Bild im Dessauer Schloß; Aëis, Calatea und Petyphen. Jenes große Bild im Georgium malte der Künstler neun Jahre vor seinem Tode; es trägt seinen Namen und die Jahreszahl 1796.

Zwei gleichgroße Aufsichten eines holländischen Meierhofes glaubte man auf Grund einer gewissen Verwandtschaft der Farbe dem Jacob Knibdael zuschreiben zu müssen; jedoch ganz abgesehen von dem Betuten oft mangelnden Vollenzeig (nützlichte doch die treue Wiedergabe des Darstellungsobjekts ein monetenes Kernfeld dem einen Bilde als Vordergrund auf) tragen die Bilder ein anderes Gepräge, und nicht unmöglich wäre es, bei einer genaueren, in allem Nicht vergessenen Untersuchung eine Spur zu finden, welche auf Joad Knibdael fähre. B. Bede's Aufsatz über die Haarlemer Künstler (Jahrgang 1872 dieser Zeitschrift, S. 170 u. ff.) dürfte hierfür einen Anhalt bieten. Bei Erwähnung der Frage über die Autorschaft Joads an verschiedenen Bildern fügt dieser gründliche Kenner der holländischen Schule, in richtiger Erwägung des Wertes sachmüthiger Bezeichnung, seinem Texte mehrere dem Joad zugeschriebene Reuegramme bei, für die Herkennung eine höchst schätzbare Unterlage. Zur Ergänzung letzterer sei hier eines Bildes (No. 460) zu Christiansborg in Kopenhagen gekört, das in der Art Knibdael's gemalt und mit einem Reuegramm bezeichnet ist, welches in dieser Gestalt Joad nicht giebt. Letzteres Bild zeigt uns den herrschaftlichen Landhof Epel. Im Mittelgrund das von Wännen umgebene Haus, davor und sich über den ganzen Vordergrund ausbreitend ein ausgemauertes vierseitiges Pflanz, in der Mitte die Statue Kopernik's,

auf dem Fußgestell derselben die Signatur des Künstlers: *I. R. fe 1652*

Das zweite Gartenpalais, vom Herzog Franz erbaut und zu Ehren seiner Gemahlin *Yousifiam* genannt, eine Viertel Meile östlich von Dessau, liegt in Mitte eines von einem Wasserpiegel belebten und von Alleen durchschnittenen Parkes, für deren größte der Lusthof des Kirchthumes von Zeitz, der von gedachtem Herzoge erwählten Begräbnisstätte, als Zierpflanzelation dient.

Unter manchen anderen, gerade nicht zu ihrem Nutzen in die Wand eingelassenen Bildern des Peter Bewerman, Wel, Constantin Reichler, Schütz u. s. w. enthält das Schloß, den ein großes Gemälde der Angelica Kauffmann, im Jahre 1792 ausgeführt; Amer, die Psyche trübend. Erleuter, ein schöner Jüngling von der Antike entlehnten Formen und blühendem Meterik, zeigt fleißiges Studium der Natur und finkt nicht so, wie viele ideale Figuren der damaligen Kunstschöpfung, zu einer bloßen gemalten Statue herab, obgleich das Werk sich an Schöpfungen Canova's erinnert. Die Figur der Psyche hingegen ist schwachlich und die schlaffen allgemeinen Züge ihres Gesichts, so wie die rautlichen, einem modernen Stein entlehnten Hüllen des Gewandes, verstärken noch diesen Eindruck; es fehlt ihr eben jener ernste Vortritt, den wir in dem antiken Marmor des Museo nazionale zu Neapel bewundern. Kistodeheweniger haben wir hier eine höchst beachtenswerthe Leistung der Künstlerin vor uns, und es ist zu bedauern, daß der enge Raum, in welchem das Bild hängt, nicht einen Standpunkt zuläßt, von dem aus man einen Totaleindruck empfangen könnte. V. Buchhorn hat 1801 ein treffliches Blatt in Schwarzdruck darnach geschnitten.

In gleicher Richtung wie das *Yousifiam*, doch an derthalb Meile weiter und nur einige Tausend Schritt vom Ufer der Elbe entfernt, liegt in einer ausgedehnten, von Wasserarmen durchzogenen Ebene die großartigste Schöpfung des geist- und gemüthvollen Herzogs Franz, der, eheben sich einer großen Verilühtheit ersehnte Fort zu Wörlitz, die Zeammerresidenz, der herzoglichen Familie.

Von einem großen See in zwei Hälften getheilt, bietet er Naturfreunden eine Fülle überreichender Ansichten, die, wenn auch manchnal künstlich nachgehoben ist, nichts an ihrem Reize verlieren haben und während eines Zeitraums von hundert Jahren mit der Ungezähren wechselluft verwachsen sind. An geeigneter Stelle erhebt sich das von Erdmannsdorf erbaute stattliche Schloß mit wenigen, aber ansehnlichen Werken der Kunst geschmückt.

1) Zeitz, Prinzessin von Brandenburg Schwedl. Starb am 21. December 1811.



Für den Kunstfreund ist es von unendlichem Vertheil, sich bei Besuch des Schlosses, des sog. Gelblichen Hauses und der verschiedenen anderen Sehenswürdigkeiten auf einen von Hofrath Heins gewöhnlich versägten Führer, dem eingehobene Episoden, wie der Besuch Carl August's und Goethe's, ein erhöhtes Interesse stiften, fügen zu können.

Im ersten Zimmer empfängt uns ein herrliches Werk Domenico's, eine lebensgroße liegende Venus von reizender Bewegung und schalkhaftem Gesichtsausdruck, die ganze Liebenswürdigkeit dieses weltlichen Züglers der Caracci entfaltend. Das Bild wird neuerdings von dem talentvollen Kupferstecher Wihl. Krauß zum Tisch vorbereitet und es sieht somit zu hoffen, daß es dadurch der Kunstwelt so bekannt werde, wie es zu sein verdient. Neben anderen Gemälden sesselt in diesem Raum vornehmlich noch eine schöne Marine von Joseph Verneil den Bild des Beschauers. Ein anderer Saal vereinigt sechs Fresco, darunter zwei herrliche Porträts, Knischide, des Prinzen Heinrich von Tranen<sup>1)</sup> und seiner Gemahlin Amalie, Gräfin zu Selms-Pranitz, der Eltern der Gemahlin Johana Georg's II. von Anhalt-Desau. Der Erster, im Hornisch, ein Bild männlicher Kraft und Würde, die Andere in weiblicher Anmut kennzeichnen durch die vollendete Noblesse der Auffassung, durch die große Zerfahrenheit der Ausföhrung, mit freierer Pinselführung verbunden, den großen Meister der Bildnismalerei, Anthony van Dyk. Von Salomon Knudrael finden wir ein mit dem Namen und der Jahreszahl 1634 bezeichnetes Bild von auhergewöhnlicher Größe (H. 1,6 m., Br. 0,87 m.) und Schönheit. Grandiose Baumgruppen stehen am Ufer eines abgebrochenen Gewässers, über dessen klare schimmernde Fläche, welche wunderbar zu dem tiefgestirnten Laub der Bäume stimmt und sich an die duffige Ferne weiß anschmiegt, eine besetzte Fähre gleitet. Die sehr klare und feingetönte Luft ist leider durch eine häßliche Telekande entstellt, glücklicher Weise entfernbar durch die Hand eines geschickten Restaurators.

Zwei herrliche Bildchen, Pendants, „Trompeter und Standartenträger vor einem Martensendergest“ und „Halt einer Reitergesellschaft, welche sich am Weine, den ein Page eindeckt, labt“, zeigen die vollendetste Ausführung jener Epoche, in welcher Philipp Wewerman den Höhepunkt seiner Kunst erreicht hatte. Bei aller Hartheit entfaltet die Beobachtung doch nicht des Hartigen und ist noch entfernt von der Ueberreichheit der letzten Werke des Meisters. Ein überaus anmuthiges und vollendetes Gemälde des Jan Verkolie vom Jahre 1678: „Vertumnus verführt Pomona“, trennt beide Wewerman's und bildet mit einer kleinen weiblichen, in einem Garten stehenden Porträtfigur von Joh. Heinrich Koos, eine anziehende Bildergruppe. Ein anderes, von Jan Verkolie gemaltes Bild, „Gesellschaft von Herren und Tamen, sich mit Ruffl unterhaltend, dabei ein anwortender Mohr“, bietet einen trefflichen Beleg für die sich allmählich verändernde Malweise des Künstlers. Fünf Jahre früher als das erlernmäste Bild gemalt, zeigt es noch einen gewissen trüben, vorhergehend braunen Vekalten, ist aber doch im Ganzen ein anmuthendes Bild. Der anstehende Saal enthält unter anderen Gemälden ein Werk des in deutschen Galerien nicht oft vorkommenden Antwerpener Malers Peter Thys, mit vollen Rauten und der Jahreszahl 1661 bezeichnet.

Es führt uns einen Gegenstand vor, welcher, obgleich der Darstellung die größten Hintermisse bietet und nicht einen Mißerfolg aufweisen, doch von den Künstlern des ansehenden sechszehnten Jahrhunderts mit Verliebe gewählt wurde: Mercator verstickt sich in die schöne Herse, rief ist das Thema des Bildes, dessen lebensgroße Figuren dableibe desto verlebter erscheinen lassen. Wie gewöhnlich (siehe No. 170, 472 und 753 der Braunshweiger, No. 241 der Meißler, No. 1950 der Dresdenr Galerie x.), schwelcht der Gott in der Luft; die schöne Herse ist mit ihren Schwestern schreitend dargestellt und wendet das Gesicht dem Beschaue zu. Der Einfluß der Schule des Rubens ist nur noch wenig erkennbar. Die Schatten sind tiefer und nicht so jarbig als bei diesem. Der Künstler stand im 45 Lebensjahre, als er das Bild malte, welches vollständig die ihm eigene Auffassung und Malweise zur Anschauung bringt. Ein beachtenswerthes Bild von Antoine Pesne behandelt die Sitherie der trauernden herinshüthen Wittwe, deren Wagn die beiden jungen Soldaten als Tröster ihr

1) Gestorben den 11. März 1617. Eine Kopie dieses Bildes befindet sich im Zeitgenußis zu Künsterbon.

zuführt. Es ist natürlich ganz im Geschmack der Zeit angefaßt, ansprechend jedoch durch fröhliches Meliorit und gute, dem ovalen Raum glücklich angepaßte Komposition der drei lebensgroßen Holzsfiguren.

Drei Wassercarne, in deren laterer Hälft hohe Erlen, Eichen und edle Kadelbäume sich spiegeln, trennen das Schloß von einem zweiten Tempel der Kunst, dem sogenannten „Gothischen Hause“, einer zu verschiedenen Zeiten vergrößerten Schöpfung des Herzog Franz. Im Neuzeren ziemlich schmuddles und in dem zu jener Zeit so beliebten, jedoch unverständenen und nur äußerlich nachgeahmten gothischen Baustil angeführt, ist sein Inhalt sehr lobbarer. Es birgt einen Schatz von Kunstwerken aller Art, besonders Bilder der altdeutschen und altniederländischen Schule, sowie eine Anzahl Holländer, unter welchen gleich beim Eintritt ein Kabinetsbild von Adriaen van de Velde die Aufmerksamkeit des Beschauers fesselt. In einer flachen Landschaft erhebt sich im Vordergrund rechts \*) eine leichte Baumgruppe am Rande eines Weges, auf dem ein Löffler hält, angehan mit Kürsch, reicher Schürze und Federkoller und auf einem Schimmel sitzend. Ein Bauer, vom Rücken gesehen, in blaues Kocke, den Hut respektvoll in der Hand haltend, steht ihm Rede und Antwort. Die in ziemlicher Ferne dem Löffler nachfolgende Kellerschaar, durch eine Terrainenfalte dahinter verborgen und mit der umgebenden Landschaft durch die zarteste Harmonie der Farbtöne verbunden, bringt kein die Hauptgruppe überragendes Element in das durch die liebendwürdige Einfachheit, trotz der geringen räumlichen Ausdehnung (0,36 h., 0,33 br.), wahrhaft großartig wirkende Bild. Es ist auf Leinwand gemalt, gut erhalten und mit dem Namen und der Jahreszahl 1659 bezeichnet.

Von zwei kleinen reizvollen Porträts des Haarlemer Künstlers Jan Verspronck sieht uns besonders das etwa 0,8 hohe französisch-französischen an. Der Mann ähnelt in der Malweise sehr dem kleinen, Franz Hals zugeschriebenen Männerporträt (No. 1490) in der Dresden-Galerie, doch ist das Wetzliger Bild seiner in der Härte als letzteres, welches schwerere grüne Uebergangstöne zeigt. Beide Porträts sind mit Namen, Jahreszahl und der Angabe des Atters der Targstellen bezeichnet. Als Beweis der schwanulenden Orthographie jener Zeit, welcher zugleich der Künstler in einem und demselben Jahre seinen Namen auf zweierlei Weise schreiben konnte, sei hier der sachmilteten Bezeichnung der Wetzliger Bilder noch jene eines lebensgroßen Männerporträts beigelegt, welches 1873 im Besitz von Jos. N. von Vopmann auf der Ausstellung alter Bilder im Oesterreichischen Museum unter No. 141 figurirte:

Nämlich: Wetzl.

Johan Verspronck 1634

Wetzliger Wetzl.

Johannis Verspronck 1636

von Wetzliger Wetzl.

jo Verspronck 1634 v

Die vier Bilder der Lindenburg-Sammlung, 1610, 1611 und 1645 gemalt, sind wieder

1) Die Bezeichnungen rechts und links sind hier allemal heraldisch, d. h. vom Bilde aus genommen.

mit Berspand figurirt. Farthey <sup>1)</sup> erwähnt nur das männliche Porträt in Wörtin, was um so befreundlicher ist, als er im Quellen-Verzeichniß <sup>2)</sup> sich auf Mittheilung des Hofmalers Bed be- ruft, welcher Vehlerer in Folge seiner bei sehr vielen der Tessauer und Würtiger Bilder sicht- baren Thätigkeit als Restaurator doch entschieden auch Kenntniß von dem zweiten haben mußte.

Von den meist in herkömmlicher Art aufgestellten Ahnenbildern des sogenannten Ritter- saales hebt sich ein Werk des Holländers Adriaen Hanneman auf Vortheilhafteste hervor: das Kniebild des Kurfürsten Friedr. Wilhelm von Brandenburg, des Siegers von Jülich-Bellin. Das Porträt zeigt ihn als ziemlich jungen Mann mit langem dunklen Haare, den Kragen über dem Koller tragend und die rechte Hand auf den Kommandostab gestützt; die Linke, mit ausgestrecktem Zeigefinger, ist leicht erhoben. Dieses Bild, neuerdings durch eine gelungene Radirung Wilt. Kraußtopfs vervielfältigt, dürfte vielleicht das beste Werk Hanneman's sein, der oft und besonders bei Frauenbildnissen in einen conventiöseln weißlichen Ton und in stürende Glätte der Ausführung verfällt.

Eine kleine allegorische Figur des Kaiser Matthias von Willem de Feurter ist eines der aussprechendsten Bildchen dieses Künstlers, gut gezeichnet und von flüßigem geistreichem Vortrag; es trägt das Monogramm desselben.

Von Memling findet sich hier eine Wiederholung seines reizenden Florentiner Bildes, welcher Crowe und Casalselle <sup>3)</sup> rühmend gedenken. Der Meister hat nur im Hintergrund Einiges verändert. Die Jungfrau mit dem Kinde, sowie die zwei in reiche kirchliche Ge- wänder gekleideten Engel sind von wunderbarer Schönheit und Innigkeit.

Eine kleine Kreuzigung Christi, auf welcher man die Schächer als außerhalb des Bild- raumes sich denken muß, ist von dramatischer Wirkung. Die Figuren, von der Größe der in Miniaturen verkommenen, haben ausdrucksvolle Köpfe und zeigen, wie alles Uebrige, die vollendetste Ausführung. Das Bild hat viel dem Memling Verwandtes, wenn auch ein durch Schatten und Landschaft gehender bräunlicher Ton, jedenfalls erst durch Verputzung entstanden, demselben einen den Werken dieses Meisters fremden Charakter verleiht.

Von dem Altmeister der sächsischen Schule, Lucas Cranach dem Vater, finden wir hier unter Anderen eine ausnehmend schöne Verlobung der heiligen Katharina, die Figuren in Pierlet's-Verändergröße <sup>4)</sup>; dann eine Erziehung Maria mit den lieblichsten Motiven der die Hauptgruppen umgebenden Engellinder, ein Bild von reizvollster Nüchternheit, echt deutschem Gemüth entsprossen. Adam und Eva unter dem Baume des Erkenntnisses, Dürer zuge- schrieben, hat manches, was mehr an einen seiner besten Schüler erinnert, vielleicht an Hans von Kulmbach. Eine beachtenswerthe Kreuzigung von Georg Penz zeigt durch ein Wappen <sup>5)</sup>, daß der Besizer dem sächsischen Adelsgeschlechte der Püttkau entsaunte. Matthias Grünwald ist auf das Würdigste durch ein großes Triptychen vertreten; in der Mitte die Jungfrau mit dem Kinde, der heiligen Katharina und Barbara, auf den Hügeln die lebensgroßen Görtelporträts Johann's des Bekümmerten und seines Sohnes, Joh. Friedrich des Grefsmüthigen, mit den Aposteln Bartholomäus und Jacobus.

Die ebenfalls reiche und interessante Sammlung von Glasgemälden, zum größten Theil aus der Schweiz stammend, hat eine eingehende Beschreibung von W. Hofäus in den Jahrbüchern der Naturwissenschaften für Kunstwissenschaft gefunden <sup>6)</sup>.

Gerade auf der entgegengesetzten Seite von Dessau, gegen Abend zu, liegt das Aelteste Festeinrichth Meßigau, ein Halbpunkt der Dessau-Göthener Bahn. Es verdankt seine Ent- stehung der dritten Tochter des alten Tessauers, der Prinzessin Anna Wilhelmine <sup>7)</sup>. Von

1) II. Band, Seite 574.

2) Ebenba, S. 556.

3) Crowe und Casalselle, Geschichte der niederländ. Malerei, deutsch von Ant. Springer, S. 308.

4) Schuchardt, Lucas Cranach der Ältere, sein Leben und seine Werke, I. B., S. 66 giebt das Jahr 1516 an und erwähnt der Tradition, daß die weltlichen Köpfe Porträts von Prinzenfamilien von Anhalt seien.

5) In rothem Felde zwei gegeneinander geketete Löwen, mit je drei schwarzen Fahnenfedern besetzt.

6) II. Jahrgang, 1863, Seite 219.

7) Ob. den 12. Juni 1715, gef. den 2. April 1760.

einem wohlgepflegten Garten mit herrlichen Bäumen umgeben, sitzt dieß im Vordrill errichtete Obelisk eine kleine, aber höchst beachtenswerthe Galerie, untergebracht in dem großen Gartenhaale des Erdgeschosses, dessen hohe, bis an den Boden reichende Fenster an hellen Tagen genügendes Licht einfallen lassen. An trübren Tagen wird die durch einige Bäume verursachte Beschränkung der Helligkeit allerdings kermelbar.

Von den Wänden des Saales, dessen Decke reich stuckirt ist, wird man wenig gewahrt, denn die dicht aneinander gehängten Bilder bedecken die ganze Fläche, wachen aber wegen der thausndfch verächtigtigten Symmetrie einen angenehmen Eindruck, um so mehr, als der Zustand der Gemälde, Dank der Fürsorge der gegenwärtigen Kchstiftin, Fräulein Agnes von Keun, ein guter genannt zu werden verdient. Ein von W. Heslind verfaßter Katalog mit literarischer Einleitung und beigefügter Biographie der hier vertretenen Künstler bietet dem Besucher einen erwünschten Anhalt. Die Holländer und Flämänder dominiren vollständig, nur wenige Italiener haben sich hierher verirrt und kommen gegen die meist trefflichen Leistungen der Ersteren nicht auf.

Das Hauptstück der Sammlung ist wohl unstreitig ein Bildnis von van Dyck, der sechs- jährige Prinz Wilhelm II. von Oranien <sup>1)</sup> in ganzer Figur. Das Gemälde löst den Rang des Dargestellten leicht erkennen durch die noble Ansfassung und Haltung. Letztere überschreitet allerdings beinahe die äußerste Grenze der Kindheit und kommt dem Wesen eines Erwachsenen bedenklich nahe. Der Prinz trägt ein dunkles Sammetbarret auf dem Haupte und ist in einen langen Rock von Orange-Farbe gekleidet, welcher ebenso wie der im Hintergrunde neben einer Säule stehende Orangenbaum eine Anspielung auf den Namen ist. Die Harmonie der Farben, bei aller Kraft und allem Glanze derselben, ist eine bewunderungswürdige und bewegt sich in seinem, durch die Kleidung beringtem Gestirne. Die früher in Tessau bestandene chalysegraphische Gesellschaft hat nach diesem Bilde ein treffliches Stahlstuckblatt von H. Michels, im Jahre 1797 gestochen, herausgegeben.

Als ein Juwel im besten Sinne des Wertes begrüßen wir ein Bild von Karel van Jaardt, um welches die größten Galerien streben dürften (s. die Notizen). Auf einem Terrain, dessen weicher Boden häufige Trittsuren von Thieren zeigt, treibt ein alter, weißbärtiger Knabe eine Kinderheerde. Den Mittelpunkt bildet ein weißer Loh, den braune Lchren und braune Huden um die Augen ein gewisses apartes Ansehen verleihen. Etwas mehr zurück und in lebhafterer Gangart kommt ein zweiter, von gelbbrauner Farbe, welcher von einem schwarz- und weißgestrehten Kinde halb verdeckt wird. Ganz links wird ein von vorn gesehenes braunes Kind, welches Niemand, seinen eigenen Weg zu geben, durch den Knüttel des Treibers, den das Gebeiß eines Hundes unterstützt, wieder auf die rechte Bahn gebracht, hinter dieser Gruppe noch ein brüllendes Kind. Hohe Bäume im Mittelgrunde beherrschen einen mit Schranken umschlossenen Platz, an dessen Ausgange eine Postbote steht, neben welcher mehrere Leute, darunter zwei Herren in schwarzer Amtstracht, sich anhalten. Feinige Schritte davon versuckt ein Ehepaar, durch Scherben und Zehen an des Lchren, eine renitente Sau zum Vorwärtsschreiten zu bewegen: weiter vorn befindet sich ein Mann, der einem gleichen Vorstendich daselbe, jedoch auf liebevollere Weise, beizubringen sucht. Rechts hinter der Lude erheben sich spärlich leuchtende Dänen, durch einige weitende Schafe bedekt. Unter den Bäumen des Mittelgrundes erblickt man noch mehrere Leute und Vieh, zwischen den Stämmen hindurch ein von der Zenne beleuchtetes Gebäude. Als einziger kräftiger Licht giebt daselbe einen wirksamen Kontrast und steht in feinsther Harmonie mit der durch Wolkenschatten gedämpften Beleuchtung des Uebrigen. Dieses wundervolle, mit dem Namen und der Jahreszahl 1655 bezeichnete Bild <sup>2)</sup> wurde vor mehreren Jahren von dem Maler Otto Zeelmann in Tessau einer äußerst vorzüglichen und gewissenhaften Reinigung, deren es bedürftig war, unterzogen und dabei nur das unbedingt als unentbehrlich Heranzu- stellende glückfich restaurirt.

Gustav Müller.

<sup>1)</sup> Geboren den 27. Mai 1626, gest. d. 6. Novbr. 1650.

<sup>2)</sup> Hols, h. 0,53 m., br. 0,57 m.

(Fortf. folgt.)



WILF ASTOR

From the Journal of the Doctor

## Der Altar der heiligen Barbara in Sa. Maria Formosa zu Venedig.



n Nr. 20 des XI. Jahrgangs der „Kunst-Chronik“ hat der Maler August Wolf einen Bericht über eine Anzahl von Kopien venezianischer Meisterwerke abgestattet, die er im Auftrage des Barons Schack für dessen Galerie angefertigt hat.<sup>1)</sup> Bei Erwähnung der Barbara des Palma Vecchio sagt er (S. 315): „Der weiße Marmorrahmen des Bildes trägt wesentlich zu der Wirkung desselben bei. Die Kopie sieht im vollen Lichte der Galerie im Goldrahmen viel unzuliefer an, als in dem schwachen Lichte der Kirche.“ Der fleißige Maler hat mit diesen Worten nicht bloß seiner eigenen Kopie ein Recht gethan, sondern auch gegen die geschichtliche Wahrheit verstoßen. Ein Blick auf die Marmorverkleidung des Altars mit dem barocken Relief, welches die Enthauptung der heiligen Schutzpatronin der Artillerie darstellt, würde ihn gesagt haben, daß die jetzige Umrahmung mit weißem Marmor, die nach meinem persönlichen Gefühl die Wirkung des ganzen Bildes im höchsten Grade beeinträchtigt, nicht die ursprüngliche war. Zanetti hat denselben Gesichts mit den Worten Ausdruck gegeben (Pittura Venez. p. 205): „I candidi marmi, che ciangono questo pitture, già offuscato dal tempo, e il sito poco luminoso impediscono il poter esaminarle liberamente.“ Auch soll das Bild von einem gewissen Giuseppe Bertani restaurirt worden sein. Moschini, Guida per la Città di Venezia I, p. 191.

Die Kirche Sa. Maria Formosa wurde in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts durch ein Erdbeben theilweise zerstört, so daß eine Restauration derselben, besonders ein völliger Umbau des Innern, nöthig wurde. Mit derselben wurde Marco Vergamacco betraut, der sich seiner Aufgabe in den Jahren 1659—1692 entledigte. Es ist bekannt, daß er das Innere auf das schlimmste verunstaltet hat. Ihm oder doch seiner Anzeigung ist unzweifelhaft auch die jetzige Marmorverkleidung des Palma'schen Altarwerkes zu danken. Die ursprüngliche sah ganz anders aus.

Ein glücklicher Zufall hat mich während eines Aufenthaltes in Venedig im Mai dieses Jahres den Altarunterfuß finden lassen, den Marco Vergamacco besetzt hat. Er befindet sich unter altem Gerümpel versteckt in der ehemaligen Reichskammer und besteht aus weißem Marmor, welcher jedoch, wie die an der rothen Grundierung vielfach haften gebliebenen Spuren beweisen, über und über vergoldet war. Unter dem Gesims befindet sich ein Relief, an dem noch die reichlichsten Goldspuren zu bemerken sind. Es zeigt in der Mitte den heiligen Markus mit dem Löwen und zur Rechten des Heiligen zwei Artilleristen, welche mit der Bedienung zweier Geschütze beschäftigt sind, zur Linken Trephänen, Trommeln und Fahnen und den Thurm der heiligen Barbara. Darunter befindet sich folgende, etwas unübersichtliche Inschrift, welche selbst den Nachforschungen Cicogna's entgangen ist:

1) Ich erwähne bei dieser Gelegenheit, daß A. Wolf kürzlich eine ausgezeichnete Kopie des großen Altarbildes von Palma Vecchio in S. Stefano zu Vicenza, die Madonna mit Georg und Lucia, ebenfalls für Schack vollendet hat.

A · C · DIVAE · BARBARAE ·  
VIRGINI · ET · MARTYRI ·  
SACELLVM · HOC · ET · SCHOLAM ·  
SODALITIVM · BOMBARDIERIORVM ·  
· VENETORVM ·

A · FVNDAMENTIS · EREXIT ·  
MARINO · GRIMANO · DVCE ·  
LAVRENTIO · S · R · E · CARD ·  
PRIOLO · PATRIARCHA ·

CVSTODE · PAVLO · DE · PAVLO ·  
A · PINO · AVREO ·

VICARIO · IOANNE · PALIARDO · AC ·  
SOCIIS ·

CIO · IO · XIII · XV ·

· SEPTEMB ·

Diese Inschrift, welche selbstverständlich mit diplomatischer Treue von mir kopiert werden ist, enthält einige Schwierigkeiten. Zunächst stellt ein Irrthum in der Jahreszahl, der wahrscheinlich dem Steinsetzer, der sich verhasen hat, zur Last zu legen ist. Marino Grimani wurde im April 1595 zum Dogen gewählt und starb am 25. December 1605. Mitin kann die Jahreszahl nicht 1595, sondern nur 1598 heißen. Orthographische Fehler und sonstige Irrthümer sind in Inschriften des 16. u. 17. Jahrhunderts nichts Seltenes. Ich citire z. B. die Inschrift, welche nach der Restauration des Altarbildes von Palma Vecchio in der Kapelle der Suerini in San Antonio durch Palma II. Giobane am Altar angebracht wurde und die heute in eine Wand des Kreuzganges im Seminario Patriarcale eingelassen ist. Text sind in der letzten Zeile (Cicogna, Inscrizioni Venez. I, p. 163) drei Buchstaben wiederholt, vermutlich um die Zeile angemessen auszufüllen, und in der vierten Zeile von unten liest man statt AEUVO AEUVO, eine orthographische Ungenauigkeit, die Cicogna nicht wieder gegeben hat.

Die Scuola der Bombardieri, welche in der Inschrift erwähnt wird, befand sich selbst gegenüber der Kirche, das erste Haus rechts von dem Fente delle Bande, wenn man von der Merceria kommt. Vecchini erwähnt die Scuola in den Rische Miniere, Sestieri di San Castello, p. 32 und sagt, im Erdgeschoße hätte sich ein Altarbild der in den Wolken schwebenden hl. Barbara mit vielen Oberbunim bekrönt und am Untertheil (a basso) verschiedene Porträts von Artilleristen, ein Werk des Domenico Tinteretto (1562—1637). Da der Altar der hl. Barbara in Sa. Maria Formosa gleichfalls das Eigenthum der Artilleristenbrüderschaft war so mag der oben beschriebene Altarunterlay bei der Restauration von Marco Bergamasco nach der Scuola geschafft worden sein. Von dort wurde er — so lautet die in der Kirche erhaltene Tradition — wieder nach Sa. Maria Formosa geschafft, als die Scuola im Anfange unseres Jahrhunderts abgerissen wurde und einem modernen Wohnhause Platz machte.

Wer aber war der Stifter des Altarfußes und der Erbauer der Scuola, der in der Inschrift nicht genannt ist?

Die heilige Barbara entstand in der mittleren Periode Palma's, um das Jahr 1548, vielleicht auch bald nach 1516, in welchem Jahre sich die Artilleristen der Mariusrepublik bei der Erhebung von Brescia derartig hervorgethan haben, daß sie vielleicht in Folge dieser Waffenthat beschloßen, ihre Schutzpatronin in außergewöhnlicher Weise zu ehren. Ein späterer Vertreter der Artilleristen mag dann 1598 den prächtigen Altarunterlay gestiftet haben, nachdem der ursprüngliche, vermutlich hölzerne, schon abgestorben war.

Berlin, im Juni 1879.

Hofst. Heineberg



## Gabriel May.

Eine Charakteristik, von Friedrich Decht.

Mit Illustrationen.



Es war im Frühjahr 1867, als eines Sonntags das ganze gebildete München in nicht geringe Aufregung gerieth, alle Damen mit nassen Augen aus dem Kunstverein kamen, und „wo ein Bär den andern sah“ denselben mit der Frage empfing: „Haben Sie die Märtyrerin schon gesehen?“ Die Menge drängte sich derart vor der armen gekreuzigten S. Julia, daß die meisten sie gar nicht ordentlich zu Gesicht bekamen und nur um so gerührter weggingen. Sie selber aber fand gleich in den ersten Tagen ihres Aufstehens einen spekulativen Liebhaber, der von nun an ganz Deutschland mit ihr unter Wasser setzte, es nicht nur Sadoma, sondern auch Luxemburg, das damals gerade auf der Tagesordnung stand, vergessen ließ, und dann auf der Ausstellung in Paris der halben civilisirten Welt wie der ganzen Halbwelt denselben Eindruck durch sie machte.

Es sprach man so einige Tage in München von nichts Anderem als von der schönen Heiligen des Gabriel May, eines jungen Künstlers der Piloty'schen Schule, der hier mit seinem Erstlingswerke, dem gewöhnlichen Unglücksfall, der in der Schule nun einmal keinem erlassen ward, debütirt hatte, so war Dank jenem Herkommen diesmal freilich etwas sehr Ungewöhnliches entstanden. Das mußte ich mir alsbald gestehen,



als ich endlich auch zu ihr durchbringen konnte, deren Martyrium so vielen schönen Augen Thränen entlockte. Wird man im Grunde über nichts so sehr gerührt als über sich selber, so traf das jetzt bei den liebenswürdigen Mädcgenecinnen buchstäblich zu, denn jede fühlte sich als Märtyrerin, besonders die Vermählten. Oder wünschte es doch zu werden, wenn sie die Gemalte ansah, welche solche Eeligkeit im Gesicht trug und überdies einen so hübschen jungen Menschen zu ihren Füßen in Thränen hatte, daß man schon um feinetwillen allensfalls einige Qualen hätte ausstehen mögen. Um so mehr, als sie allem Anscheine nach nicht allzu schwer gewesen sein konnten. Alles Neue und Bedeutende ruft zunächst nicht nur Beifall, sondern auch Widerspruch hervor. Die heilige Julia scheint eigentlich eine Märtyrerin der Liebe zu sein, sagten daher wir Spötter, deuten die unmännliche Rolle des zu ihren Füßen seine Kränze niederlegenden jungen Römers nicht behagen wollte. Ich speciell habe immer eine große Abneigung gegen alles Sentimentale gehabt, und so verhielt ich mich denn lange Zeit ziemlich kühl gegen diese so bedeutende neue Erscheinung. Denn das war sie in der That; selten ist ein hochbegabter Künstler so fertig aufgetreten, wie es mit diesem epochemachenden Bilde Max that, den noch eben kein Mensch gekannt, und dessen Name von nun an auf Aller Lippen war. Und bis heute blieb, was sehr viel mehr ist; denn verbläßen kann man wohl einmal die ganze Welt mit etwas Neuem, aber sie dann zwölf Jahre lang ununterbrochen beschäftigen, dazu gehört mehr als ein glücklicher Wurf. Das war es aber; denn in der That hat der Meister sich seither sehr wenig verändert, ist kaum irgendwie von dem Wege abgewichen, den er mit seinem Erstlingswurf so erfolgreich betrat. — Es ist daher wohl geboten, daselbe, weil es für alle Folgezeit maßgebend blieb für den Stil des Künstlers, ein wenig genauer zu untersuchen, und es um so weniger mit einigen Worten abzu thun, als seine Nachhaltigkeit sich dadurch bewährte, daß es auch heute noch immer dieselbe Wirkung macht, und dadurch gerade beweist, daß es der echte und volle Erguß eines tiefen Gemüths und keineswegs bloß eine Spekulation auf die Schwächen der Menge war.

Gehört schon der auf das plumpe steinerne Kreuz, an das sie geschlagen worden, zurückgefallene Kopf des eben verschiedenen jugendlich zarten Geschöpfes mit dem durch den festesten Glauben verkärten seligen Ausdruck zu den schönsten Inspirationen der modernen deutschen Kunst, so spricht sich die feine und durchaus originelle Empfindungsweise, die seltene Vereinigung von scharfem kritischen Ausdenken eines Vorwurfs, der doch im tiefsten Gemüth geboren ward, auch in allem Andern aus. Zunächst darin, daß die koloristische Stimmung des Ganzen nicht weniger meisterhaft ist als die Composition. Es ist Morgendämmerung; ein weiches, graues Licht ruht mit mildem Schein auf der einsamen Höhe mit weiter Aussicht über die Campagna, auf der das Kreuz steht, und wo der rosenbekränzt vom Feste heimkehrende vornehme junge Römer von der himmlischen Ruhe und Verklärung im Ausdruck dieses anscheinend so unglücklichen Mädchens dermaßen erschüttert wird, daß er in sich geht und zerkürrt zu ihren Füßen liegen bleibt. Das ist nun aber mit so seltener Entschlossenheit und Weichheit zugleich, mit solch künstlerischer Vollendung in jedem Detail gegeben, daß es eben jene kolossale Wirkung hervorbringen mußte, wie ich sie oben geschildert. Der sinnlich geistige Reiz, das durchaus Russikalische des Ganzen paßt mit magischer, auf die Nerven gehender Gewalt den Beschauer besonders darum, weil auch nicht der kleinste Ton von der Empfindung abzieht, die das Ganze trägt. Ganz im Gegensatz zu dem gewöhnlichen

Verfahren seiner Schule hatte der Künstler alles rücksichtslos geopfert, was von der Hauptsache, der verkörperten Heiligen, hätte ablenken können, die in ihrer fast geisterhaften Zartheit — denn Alles ist in dem weichen Tone des Ganzen aufgelöst — nur um so erschütternder wirkt, mit Mitleid und Bewunderung uns erfüllt. Die Wirkung wird verstärkt durch eine mit großer Kühnheit die weiße Stirn durchschneidende losgelöste schwarze Flechte, die in diese weiche Harmonie wie eine grelle Dissonanz, wie ein Schrei hineinklingt, ganz zufällig erscheinend und doch aufs Feinste berechnet, wie nicht minder, daß Mar keine Helbin malte, sondern ein weiches, süßes, ganz zur Liebe geschaffenes Gesicht, das wir weit weniger ankaumen als ob seiner Hüßlichkeit beklagen.

Das nächste Bild des musikalischen Böhmens wurde von ihm „Madagio“ getauft: eine reizend einfache Frühlingslandschaft mit Knospen und Blüten an ein paar Bäumchen und zwei Pöschchen unter denselben, die sich auf ungleichem Entwicklungsstadium befinden. Durch die ganze Scene geht jene ahnungsvolle, still keimende, wonnig-süße Stimmung, welche unser Herz in den ersten Frühlings Tagen mit unbestimmter Unruhe und frohem Bangen erfüllt. Schnell umschlagend ließ Mar bald einen Mephisto folgen, der in Faust's Gewand dem Letzteren nachsehend eben gesagt hat: „Verachte nur“ u. s. w. Der Geist der Verneinung ist hier ein vornehm dummer Mann, das Schwarze, Krepde des Lebens ist unwidertrefflich in den eingeknickten dünnen Lippen, den blühenden Augen ausgesprochen, mit denen er voll überlegener Arglist dem Faust höhnisch nachblickt. Auch hier ist wiederum die zwingendste Stimmung. Wie bei der Julia Alles Licht, ist hier Alles schwarz und geheimnisvoll, nur hinter den Umrissen der dunkeln Figur juckt ein kahler Schein hervor und über den gelben geisterhaften Kopf weg, der von den harten Linien des Barrets und Manteltragens scharf eingeseht wird. Außerdem sieht man nur noch die feinen Kauenartigen Hände und ahnt den unter den Falten hervorgulenden Pferdefuß. Das Schwarz des Talars ist prächtig einfach gelungen. Mar muß Holbein's Behandlung sehr studirt haben und ist jedenfalls der, welcher sein entschiedenes Festhalten des Lokalkolorits ohne jede Aufhebung durch das Licht zuerst in der Schule eingeführt hat. Die unheimliche Ruhe des Bildes ist so groß, daß man eine Uhr töden zu hören meint. —

So wie er sich in diesen Werken zeigt, voll tiefen, jarten und echten Gefühls, aber gepaart mit der durchdringenden Schärfe eines grübelnden und berechnenden Verstandes, gleichsam zwei Seelen in sich vereinigend, die Ironie des Skeptikers, ewig kämpfend mit der unstillbaren Sehnsucht eines tiefpoetischen, zart defaktierten Gemüths, also Romantiker durchaus, so ist Mar von nun an geblieben, ohne sein lyrisches Stoffgebiet jemals zu überschreiten, das ihn immer nur die Poesie des Leidens nie die des Handelns darstellen, immer nur einen Ton anschlagen, niemals den Beschauer zerstreuen läßt, das selbst der Bewegung seiner Figuren immer etwas wie von unsichtbaren Gewalten Getriebenes, Traumhaftes mittheilt. Wie fest er in seiner Richtung von allem Anfang an war, das kann man auch daraus sehen, daß er jahrelang mit einem so blendenden Talente wie Hans Makart in einem Atelier zusammen arbeitete, ohne irgendetwas durch ihn bestimmt zu werden, ja auch nur in seiner Technik sich ihm viel zu nähern.

Sehen wir nun zu, wie sich die Bildung eines solchen Charakters erklären läßt, der so widerspruchsvoll erscheint, daß man selbst von näheren Bekannten, ja lang-

jährigen Freunden desselben sehr oft seine gefühlvollsten, innigsten Bilder als bloße Spekulation auf das Publikum erklären hört, hinter der gar keinerlei Ueberzeugung stecke!

Gabriel Max ist als der Sohn des bekannten Bildhauers Josef Max, dem Prag das von Ruben erfundene Kadezky-Denkmal verdankt, am 25. Aug. 1840 in Prag geboren und stammt also aus einem alten Künstlergeschlecht. Entwickelte ein inniges Familienleben früh sein Gemüth, erhielt er ebenso von allem Anfang an nur künstlerische Eindrücke, so wuchs er aber auch im beständigen Widerstreit, der unaufhörlichen Reibung zweier gründlich verschiedener Nationalitäten und Empfindungsweisen auf, die niemals zu versöhnen und eben so wenig aus der Welt zu schaffen sind. Deutsche und tschechische Elemente sind denn auch durchaus in ihm gemischt, d. h. die philosophische und literarische Bildung ist deutsch, das Naturell aber tschechisch. Das sieht man ja schon der kleinen gebrungenen Figur, dem kurzen starken Nacken und dem eigensinnigen, eines nicht geringen Grades von Fanatismus fähigen Kopfe an, der einen unergleichlichen Duffiten abgeben würde — finster, menschenscheu, intolerant von Haus aus, phantastisch und musikalisch, eine leidenschaftliche Natur und ein durchdringender Geist zugleich; kann man sich da wundern, wenn ein beständiger Widerstreit zwischen Glauben und Wissen, Verstand und Empfindung, Sinnlichkeit und kalter Spekulation in ihm entstand, den er als echter Romantiker nur durch die Ironie aufzulösen mußte, die ja unserer gesammten heutigen materialistischen Bildung dem Glauben gegenüber ohnehin am nächsten liegt?

Max kam früh in die Prager Akademie, die damals unter Engert's Leitung stand. Wie der Widerstreit seines Innern, das ewig Hin- und Hergezerrtwerden schon früh in ihm anging, zeigt bereits seine erste große Komposition, ein Judas, der den Entschluß faßt, sich zu erhängen, sich einstweilen aber noch den Strid nur um die Lenden, statt um den Hals windet. — Von Prag ging Max nach Wien, um dort an der Akademie unter Blaas malen zu lernen. Er blieb indessen viel zu Hause und begann eine Anzahl höchst origineller Zeichnungen zu Beethoven's Sonaten, von denen wir hier eine allerdings erst später in München ausgeführte bringen, — ein „Zwiesgespräch zwischen Largo und Allegro“. In der Sphing, dem herrlich träumerischen Weibe mit dem Löwenleib, haben wir offenbar die Personifikation der Beethoven'schen Musik selber zu sehen: „berweilen des Mundes Kuß mich beglückt, zerstückchen die Tagen mich gräßlich“. Nicht weniger die der Max'schen wie überhaupt aller Kunst. Ganz bezeichnend ist, daß nicht der junge Mann das Allegro vorstellen soll, sondern der alte düst'ere Sinnenbe. Wie es denn durchaus ein Zug von Max ist, in alle seine Bilder etwas hineinzuheimtzen. Daß das aber ein echter Künstler sei, dem jeder Gedanke und jede Empfindung, ja Geille sich sofort so zu bestimmten Gestalten verbichtet, das ist klar.

Eine so tiefe und philosophisch grübelnde Natur konnte das Wiener Leben mit seinem heiteren Leichtsinne nicht betriebligen; so zog Max denn nach München, und arbeitete dort erst mit dem liebenswürdigen Kurzbauer, dem er auch lebenslang ein treuer Freund blieb, in einem Atelier zusammen. Zunächst entstanden jetzt Illustrationen zu Uhland's Gedichten, die indess oft bizarr und immer noch unsicher sind, wie sich eigentlich von selbst versteht, da der Künstler sich seinen eigenthümlichen Stil noch nicht fest herausgebildet hatte. Indess zeigen sich doch schon überall die Ansätze dazu, auch dem Volschnitt vor allem das Element der Stimmung durch Gegeneinanderstellung großer Licht- und

Schattenmassen abzurufen. Daß das herdmännliche, in sich gefestete Wesen, der ruhige tiefe Ernst, die fraglose Ueberzeugung, das starke Pathos des schwäbischen Dichters nicht zu seiner Art von Romantik passen, die weit mehr an Lenau hinstreift, ist klar. Ueberdies ist die Illustration überhaupt viel weniger Max's Sache, der von allem Anfang an mehr auf eine vollendete Durchbildung einzelner Gestalten nach Art der Venetianer hingewiesen war. — Nichtsdestoweniger illustrierte er ziemlich viel; so hat er auch zum Oberon, und später zu Schöffel's Elckhard sogar Bilder gezeichnet, letzteres Blatt, eine Hadumoth im Gebet, ganz vortrefflich mit reizender Landschaft, die Max überhaupt sehr



Jungfrau zwischen Sarge und Mitter, von O. Max.

schön behandelt. Neuerdings hat er für Hallberger's Schiller-Ausgabe den Macbeth, und in einer Reihe reizender Handzeichnungen Faust und Lenau'sche Gedichte illustriert. Jetzt aber trat er zunächst in Piloty's Atelier ein, wo er übrigens auch nicht allzulange blieb und im Grunde wenig Einfluß erfuhr, da er dort vor der Julia nur erst eine erdroffelste heilige Lubmilla malte, die noch wenig von sich reden machte. Indes blieb eben doch fortan das leidende Frauenzimmer, bald heiliger, bald profaner Natur, sein Hauptthema, das er nun in den mannigfachsten Variationen, immer aber geistvoll und echt künstlerisch darstellte, nur daß der Zwiespalt seines Inneren, das Umspringen von der sentimentalischen zur ironischen Stimmung noch öfter wiederkehrt, wenn auch der pessimistische Grundton seiner Weltanschauung durchaus derselbe bleibt.

Es giebt ein einziges heiteres Bild von ihm, das Porträt einer jungen geistvollen Landbäuerin, die er in jenem reizenden „Ein Frühlingsmärchen“ betitelten Gemälde darstellt, wo wir sie im Freien unter blühenden Rosenbüschen niedergelassen und dem Schlägen einer Nachtigall laufend finden, die sich neben ihr auf einen Zweig gesetzt. Was ihr selber dabei durch den Sinn zieht, sehen wir an einem Brautzug, der hinten mit dem Myrthenkranz naht. Das Bild athmet die ganze Luft eines Liebesfrühlings, wie er ein Mädchenherz in wonnigen Schauern erbeben macht; alles lacht und jubelt, duftet und glänzt im Frühsonnenschein, die Thauperlen funkeln auf der Wiese und man fühlt die Seligkeit des schönen Kindes ordentlich mit, die wie alles Glück bald nur noch in diesem gemalten Gedicht fortexistiren sollte!

Ein anderes um diese Zeit entstandenes Frühlingsbild führt uns dann in einen von hoher Mauer eingefassten Klostergarten, über die ein blühendes Bäumchen nicht einmal mit seinen obersten Zweigen hinübersehen kann, wie sehr es sich auch strede. Nur die Schwalben bringen Botschaft von der draußen grünenden und blühenden Welt herein in diese herzzusammenschnürende Oede; denn der Platz ist wüst und leer, nur arme Gänseblümchen glänzen auf dem dürftigen Rasen, auf dem eine wunderschöne junge Nonne sitzt. Sie sieht zwei Schmetterlingen wehmüthig zu, von denen einer nach langem Gauseln sich auf ihren weißen Fuß, den sie vom plumpen Klosterschuh befreit, gesetzt hat, während der andere noch um ihn herum tanzt. Eben in ihrem Gebetbuch lesend, das sie mit Nüthen umspinnen, die zu früh vom Baum hinter ihr herabgefallen waren, blickt sie mit den wunderschönen, aber roth geweinten Augen auf das Spiel der beiden, die nicht verlassen und lebendig begraben sind, wie sie. Es ist ein Schönheitszauber in diesem fast kindlichen Gesicht, dem Niemand widersteht, denn man sieht, daß sie ihr Unglück noch gar nicht einmal im vollen Umfang begriffen, wieviel sie auch schon geweint, und erinnert sich augenblicklich an das Goethe'sche „Opfer fallen hier, weder Lamm noch Stier, aber Menschenopfer unerhört.“

Auf diesem Bilde besonders kann man wiederum sehen, daß Max seine Aufgaben so fein durchdenkt, wie schwerlich irgend ein anderer moderner Künstler. Schon die Vertheilung der Licht- und Schattenflecken auf demselben ist so, daß man trotz der anscheinend so anspruchlosen, durch seines Frau abgetönten Stimmung des Ganzen, auf dem auch nicht eine einzige glänzende Farbe ist, beim ersten Blick versteht, was er uns sagen will. Der ganze Vordergrund, auf dem die Nonne sitzt, ist von der Mauer hinter ihr in eine einzige große Schattenmasse gehüllt, deren tiefstes Dunkel ihr schwarzes Kleid bildet, das grell und hart vom weißen Tuch durchschnitten wird, das ihr gefaltetes Köpfchen und die jugendlich schwellende Brust verhüllt, wie eine schreiende Dissonanz, die in Thränen erstickt. Sie lehnt sich an den Nachbar des blühenden Bäumchens hinten, der, an einen starren Pfahl gebunden, sich hilflos krümmt, ganz wie sie selber, die hingefunken mit der einen zarten Hand, auf die sie sich stützt, ihr nah gemeintes Taschentuch hält. Nächst dem gefesselt blühenden Bäumchen das größte Meisterstück von seiner Symbolik aber ist die Klostermauer, die aus schweren Quadern zusammengesetzt, alt und verwittert, nur ganz hinten, wo sie sich umbiegt, von der Sonne beschienen wird, und dort durch eine alte Sonnenuhr zeigt, daß der Tag und seine Qual noch lange dauern muß. Ueber der Mauer weg, an der magere Gesträuche fruchtlose Versuche machen sich hinaufzuranken, — sehen wir dann den tiefblauen Frühlingshimmel hereinschauen, in dem sich die Lerchen jubelnd schaukeln. Der verwahrloste

Platz mit dem hilflos zusammengeknickten Opfer selber aber giebt ein Bild der Einsamkeit und Trauer, wie man es nicht anspruchlosler und ungesuchter erfinden könnte, voll der reinsten, wenn auch herzzusammenpressenden Poesie. — Alles Einzelne endlich war so vollendet gemacht, das Köpfchen selber von solchem Schönheitszauber, das man hier ein ebenis originelles wie durchaus muster-giltiges Werk vor sich hatte, welches denn auch trotz seiner vornehmen Zurückhaltung den nachhaltigsten Erfolg errang. Derselbe war umso mehr gerechtfertigt, als bei May die Ausführung an künstlerischem Werth durchaus nicht hinter der hochpoetischen Komposition zurückbleibt. Wir haben ja auch von Anderen solche Mönchchen, die sehnsüchtig zum Fenster hinausschauen, oder an der Klosterpforte um Einlaß klopfen, nachdem der Myrthenkranz im Hochzeitzug wohl genahet, aber wieder vorbeigezogen war. Gewöhnlich konnte aber bloß der Einfall einen künftigen Beifall erringen, denn die Ausführung blieb kläglich hinter der Conception zurück, ja beleibigte durch ihre Stämperhaftigkeit, während bei May Alles gleich vollendet, ja jedes Einzelne schon an sich interessant, immer aber dem Ganzen vollständig und unbedingt untergeordnet ist.

Er hat diese Klosternoellen noch weiter geführt, wenn auch nicht ganz mit dem gleichen Glück, da man bei ihm wie bei allen bedeutenden Künstlern sehr zu unterscheiden hat, was der Inspiration und was der Reflexion angehört. Denn naiv ist der tief gebildete, philosophisch angelegte Künstler überhaupt nicht. Immerhin ist es ihm mit der Kunst aber viel zu sehr Ernst, als daß er nicht selbst dann noch hochinteressant, ja ergreifend bleiben sollte, wie dies bei seinem „Waisenkind“ wirklich der Fall ist. Denn da sehen wir die Nonne wieder. Sie ist älter geworden und die Entfugung hat einen Zug von fast hartem Ernst in ihr zurückgelassen; doch was ihr das Geschick auferlegt, hat sie jetzt muthig auf sich genommen. Aber in ihrem Beruf als barmherzige Schwester hat sie so viel Unglück und Elend gesehen, daß sie es, nachdem erst die Forderungen des eigenen Herzens aufgegeben waren, nummehr als etwas Unvermeidliches zu betrachten gelernt. So finden wir sie an der Wiege einer kranken kleinen Waise, die sie aus derselben herausgenommen und an's Herz gedrückt hat, um das arme Wümmchen zu trösten. Man sieht wohl, es ist nicht ihr Kind, das würde sie noch ganz anders an sich gepreßt haben, es ist nicht der Instinkt der Mutterliebe, aber es ist etwas Höheres, das Erbarmen, das sie die Kleine an sich ziehen läßt. Wie diese sich hilflosbedürftig und schupfend mit den kleinen Händchen an sie zu klammern sucht, das ist mit unübertrefflicher Empfindung gegeben. Auch hier ist die Stimmung wieder vorzüglich, alle Nebenbinge mit dem feinsten Gefühl berechnet. Es ist Nacht und eine Gasflamme beleuchtet die enge Nische, in der eine spanische Wand die ärmliche Wiege dieses Kindes von zwanzig anderen — es giebt ja so viel Elend in der Welt — trennt. Ein einziger Stuhl mit den Lumpen der Kleinen und der Medicinflasche füllt den Raum neben der Wiege; ist doch jeder Zoll abgezielt, um für Alle Platz zu machen. Der barmherzigen Schwester selber sieht man an, daß sie auch bald wieder fort muß, es warten auf sie noch mehr nicht weniger Beklagenswerthe und sie wird die arme Kleine bald wieder in ihr dürstiges Bettchen legen müssen — ach, das Liebesunglück ist lange nicht das größte in der Welt, wenn auch das Liebesglück das höchste ist!

Wie auch die Thiere leiden können, das sehen wir dann auf dem Wilde eines jungen Affen, der auf seinem Lager der Krankheit erlegen und nun „Schmerzzergerissen“ daliegt.

Er drückt den Teppich seines Lagers noch an den leidenden Theil, als läge er im Schlafe. Daß er aber nichts weniger als angenehme Träume hatte, sieht man nur allzu deutlich an seinem kläglichen Gesicht. Noch deutlicher ist dies bei seinem Herrn Papa, einem sehr respektablen, sehr gelehrt aussehenden, aber schlecht geistigen alten Herrn, den wir auf einem anderen Bilde ebenfalls in leidendem Zustande ganz zusammengekauert finden. Obwohl Philosoph, stellt er offendar die Betrachtung an, daß Schopenhauer nicht einmal gegen Zahnweh hilft, wenn er auch sonst zu vielen Dingen gut sein mag. Die wüthesten Kerle schreiben die schönsten Bücher, behauptete jene Wälderin, die nach einem Besuche bei dem fieberkranken Schiller zu ihrem Papa gesagt hatte: „I mag en aber net, den dreißige Schwab!“ Der Herr Geheimrath hier auf dem Teppich ist aber mit einer Empfindung dargestellt, mit einer Feinheit des Studiums, die wohl zeigt, wie sehr viel Sympathie Ray damals mit diesen geschwänzten Herren Bettern unseres Geschlechts gehabt haben muß, von denen er lange eine ganze Kolonie bei sich im Vorzimmer beherbergte. Es hängt das mit einer anderen Liebhaberei zusammen, nämlich für die Darwin'sche Lehre, mit welcher der Künstler sich so eingehend beschäftigt, daß er sogar auch mit eigenen literarischen Rundgebungen dieserhalb umgehen soll. — Die dadurch in ihm erzeugten Anschauungen sprechen sich dann nicht nur in den beiden Affen, sondern auch in jenem Bilde aus, das uns den lebendgroßen Leichnam eines schönen Mädchens zeigt, das ein Anatom nachdenklich betrachtet, ehe er sich ansieht, den Körper zu zerlegen. Das Bild macht einen schauerlichen, aber nichts weniger als widerwärtigen Eindruck, wie denn Ray auch das Widerwärtigste immer mit jener künstlerischen Decenz darstellt, die zeigt, daß er genau weiß, wie das Häßliche kein Gegenstand der Kunst sein kann.

Aber nicht minder auch, daß sie nicht nur auf die Sinne, sondern auch auf das Gemüth zu wirken, nicht nur einen verzerrenden, sondern auch einen eminent ethischen Zweck hat, was rund um ihn herum so oft vergessen wird. Das zeigt ganz besonders jenes berühmte Bild des geblendeten Mädchens, das am Eingange der Katakomben sitzend, den zu denselben hinabsteigenden Christen brennende Lampen verkauft. Die Blinde als Lichtspenderin, deren frommer Kinder Glaube uns den Weg zur Quelle desselben weist, ist ein ebenso poetischer Gedanke, wie die Ausführung desselben überaus ergreifend. Wie denn Ray vortrefflich versteht, uns gleich durch eine überaus frappante Massenvertheilung in seinen Bildern sofort zu packen, ehe wir noch genauer untersuchen können, was vorgeht. Hier ist einmal alles Licht, brennender Sonnenschein in der engen Kluft des gelben Traoertinsfeneinbruches, wo die Blinde am Beginn der Treppe sitzt, die hinauf in die unterirdische Todtenstadt führt und zu der man nur durch eine enge Ritze gelangt, durch die sich eben eine Christin zwingt, bei deren Nahen die Blinde den Arm mit der brennenden Lampe ausstreckt. Ein ärmliches, aber sauberes weißes Gewand bedeckt die schönen Glieder des noch blutjunges Mädchens, dessen frommes, von nachtschwarzem Haar eingerahmtes Kindergeßicht uns deutlich sagt, wie der tröstende Glaube an eine künftige Welt sie für die Dual entschädige, die ihr derselbe durch die Grausamkeit der jetzigen, — auch ihre runden Arme zeigen noch die Spuren der Mißhandlungen — bereitet. Man kann nichts Rührenderes sehen als diese Gestalt, die mit zurückgebeugtem Kopfe auf die Nahende lauscht, und zu deren Füßen Palmzweige zum Verkauf bereit liegen, in feiner Symbolik den inneren Frieden verkündend, der sich auch in ihren Zügen offenbart. Die Schönheit, mit der Alles, besonders aber

Kopf und Hände gemalt sind, läßt nichts zu wünschen übrig; es ist ein vollendetes Meisterwerk, das den tiefsten Gedankengehalt mit der anspruchlosesten und überzeugendsten Wahrheit gibt.

Denn das gehört gerade zu den Hauptvorzügen des Max, daß er seinen Kompositionen den ganzen Reiz des Zufälligen zu geben weiß, nur selten die Absicht bliden läßt, obwohl fast jedes kleine Detail bei ihm wohl überdacht ist, in ganz bestimmtem Zusammenhang mit dem Ganzen steht. Zu denen, bei welchen diese Absichtslosigkeit vielleicht weniger gelungen ist, gehört jene Märtyrerin, bestimmt, im Circus den Bestien vorgeworfen zu werden. Dieselben sind schon aus dem Käfig herausgelassen, zögern aber, menschlicher als die Menschen, noch das arme Opfer zu zerreißen, das, zwischen einem Tiger und einem Löwen gepreßt dastehend, eben eine Kose für die Füße fallen sieht. Der Blick, mit dem sie nach dem Spender dieses letzten Grußes in die Höhe sieht, ist so seelenvoll, daß selbst das Furchterliche des Moments durch dieses Liebeszeichen aufgehoben wird. Den entschiedenen Realismus, den Max in der Ausführung dieser Kompositionen zeigt, verwendet er doch bloß, um denselben größere Glaubwürdigkeit zu verleihen, das Stoffliche ist ihm immer nur Mittel, niemals Zweck, und sicher bringt er nie auch nur das kleinste Stück, das nur für sich selber da wäre, nicht zum Uebrigen passte. Man kann ihm daher am allerwenigsten zu den Naturalisten rechnen, im Gegentheil hat er von allen aus Platy's Schule hervorgegangenen Künstlern weit aus am meisten Stil, d. h. jene vollendete Harmonie aller einzelnen Theile mit dem Ganzen, des Inhalts mit der Form und den technischen Mitteln der Darstellung. — Selbst Rhythmus der Linie zeigt er in vielen seiner Kompositionen, so bei jener wunderschönen Madonna mit dem Kinde, die in ihrem schwärmerisch frommen Anblick an die Süßigkeit der Umbrier erinnert, und wo auch das sich ruhig glänzlich an sie schmiegende Kind überaus schön komponirt ist. — In diesem Bilde hat die Form eine einfache Größe, die durchaus monumental wirkt. Allerdings hat der Meister auch hier wiederum das Göttliche im Menschlichen gesucht, es in Mutterliebe aufgelöst, diese Madonna imponirt uns noch mehr durch ihre Keinheit und Demuth als durch Hoheit. Sie ist nicht so unnahbar vornehm als die Raffael'schen, aber immer noch verehrungswürdig genug, wie alles menschlich Edle und Schöne.

Das beste unter den vielen religiösen Bildern des Max ist indeß Christus bei Jatri Töchterlein, welches auf der Pariser Ausstellung von 1878 einen completeu Erfolg hatte, dem Maler einen Weltruf machte. Und mit Recht; denn es ist eine ebenso wohlthuende, wie durchaus eigenthümliche Schöpfung. Oder vielmehr Inspiration, denn dergleichen komponirt man nicht, man findet es, wenn auch nicht ohne erst gesucht zu haben. Ganz besonders ist hier die Vertheilung der Licht- und Schattenmassen überaus glücklich, so daß das Bild unter tausenden alsbald die Aufmerksamkeit auf sich ziehen mußte, ja sie war recht eigentlich das Geheimniß seines Erfolges. Und doch ist nichts natürlicher und anspruchsloser als dieser Christus, welcher, vor dem nach italienischer Art kolossalen Bett sitzend, die große Masse Licht seines Linnens, in dessen Mitte das Kind noch regungslos liegt, dunkel durchschneidet, während sein nach dem Mädchen, dessen Hand er hält, hingewandter Kopf in weichem Halbkugeln sich zeichnet, der um die ganze Lichtmasse des Bettes herum einen dunkeln Kranz bildet. Ich wüßte nicht, daß unter allen sechstausend Gemälden der Ausstellung auch nur ein einziges eine so frappante Gestalt gehabt und zugleich so vollkommen anspruchlos und selbstverständlich dabei



ausgesehen hätte. Konnte es nichts Natürlicheres und Ungewogeneres geben, als wie das Mädchen schlummernd liegt, in welches das Leben durch die Berührung des Heilands zurückkehrt, so ist auch dieser ganz wie ein theilnehmender Arzt an seinem Bette sitzend gegeben, nicht wie ein Wunderthäter. Trotz der vollständigen Abwesenheit alles herkömmlichen Pathos ist doch solch unendliche Ruhe und Weiße über das Ganze, solche Unschuld über das Kind ausgegossen, daß man schon einen großen Grad von Feindseligkeit braucht, um wie ein bekannter radikaler Kritiker finden zu können, daß ihre Eltern die Kleine doch lieber nicht mit diesem Christus hätten allein lassen sollen. Eine der schönsten Kompositionen des Cornelius im Campo Santo behandelt einen ganz ähnlichen Gegenstand, aber ihr gewaltiges Pathos macht kaum einen so ergreifenden Eindruck, wie diese Max'sche sanfte Ruhe, die mit einer leichten Handbewegung ganz dasselbe bewirkt, wozu der Erwecker dort einen mächtigen Anlauf nehmen, die größte Anstrengung aufbieten muß, um dem Tod sein Opfer zu entreißen.

Gelang es hier glänzend, das Göttliche in's Menschliche zu übersehen, das Unbegreifliche natürlich und rührend erscheinen zu lassen, und wirkte diese schlichte Wahrheit überaus wohlthuend neben dem parfümirten Christenthum eines Vouguereau oder Cabanel, so hält dagegen der berühmte Christuskopf viel weniger Stich, der Einen bei geschlossenen Augen doch noch anblickt, ein zweideutiges Kunststück, das alle großen Kinder in Wien und in Berlin monatelang beschäftigte. Auffassung und Behandlung erinnern an Correggio, der aber immer noch um ein gutes Stück würdiger und erhabener erscheint, als dieser dornen gekrönte Erlöser, der mehr an den Johann von Leyden oder sonstige Propheten der Art als an einen Gottessohn erinnert. — Der Realismus, der die Max'sche Kunst hier dicht bis an Rembrandt hinstreifen läßt, findet sich auch in der neuesten Madonna des Künstlers, deren Habitus hier beigegeben ist. Sie bleibt an rührender jungfräulicher Schönheit unstrittig hinter jener ersten zurück, ist mehr bloße jüdische Mutter. Aber auch hier ist wenigstens die ganze Poesie des Verhältnisses zwischen Mutter und Kind erschöpft, und besonders das letztere ausnehmend schön und gelungen komponirt.

(Schluß folgt.)





© Max Perle

## MADONNA

Das Gemälde zeigt die Jungfrau Maria mit dem Christuskind.

1. 1. 1912, Berlin

## Das Dorische in der Renaissance.

Von Joseph Wastler.

Mit Holzschnitten.

(Schluß.)



In Frankreich kam die Anwendung des dorischen Stiles allerdings schon in der Frührenaissance, aber erst dann zum Durchbruch, als die mittelalterlichen Elemente in der Konstruktion mehr in den Hintergrund traten und höchstens noch zur Dekoration Verwendung fanden. Wir begegnen dem Dorischen ziemlich spärlich bei den Schloßbauten Franz I.: am Untergeschoß des Schlosses zu Blois mit gegürteten Säulen und Triglyphen-Fries; bei der von Serlio ausgeführten Theaterfassade in Fontainebleau, das Hauptgeschoß mit glattem Fries, der Giebel mit vollständiger Triglyphenausrüstung, endlich im Schloß Boulogne, wo das Hauptgeschoß mit einem dorischen Gebälk abschließt, an welchem origineller Weise die Metopen aus Majolika-Medaillons von Girolamo della Robbia bestehen.<sup>1)</sup> Kräftig vertritt Philibert de l'Orme das Dorische im Schloße d' Anet der Diana von Poitiers, wo das Hauptportal<sup>2)</sup> und die untere Ordnung eines Flügels der Hofassade in diesem Stile ausgeführt sind.

Auch die von de l'Orme erfundene sogenannte „französische Ordnung“ ist nichts anderes, als eine aufgetupfte dorische.<sup>3)</sup> Die Säulen sind aus Trommeln zusammengesetzt und an jeder Juge ein Band oder Gürtel um den Schaft gelegt, der mit symbolischen Ornamenten geschmückt ist. Die Trommeln sind kanalisiert, und haben keine astragalartige Ornamente in den Höhlungen. Das Kapital hat das dorische Profil, Hals, Kyma und Schinus sind reich ornamentiert, an letzterem vier plastische Engel- oder Genlenköpfe mit medaillonartigem Behänge, das bis an den Schaft herabreicht. Der Architrav eintheilig, statt der Triglyphen etwas ausgeschweifte Stäben, welche die Mitte halten zwischen Triglyphen und Konsolen, die länglichen Metopen mit Genien und Fruchtstrahlen geschmückt. Das Sonderbarste an dieser neuen Erfindung sind die unter der Tante des Architraves an Stelle der Tropfen angebrachten Glieder, welche ein ganz bedeutungsloses Linienpiel zeigen.

Von der Zeit der letzten Valois an herrscht am Untergeschoße der französischen Paläste und Schlösser im Allgemeinen die dorische Ordnung aus mächtig vortretenden

1) Sämtlich abgebildet in W. Lübke's „Renaissance in Frankreich“

2) L'Art architectural en France von Souver und Darcel.

3) Abgebildet bei Lübke.

Pilastern mit wenigen (meist nur fünf), aber breiten halbkreisförmigen Kanneluren, nach dem Beispiele des Palazzo Guastaverra von Sannicicola in Verona, welche Ordnung gelegentlich der einfachen Kufila oder auch der „französischen Ordnung“ (Louvre-Galerie Heinrichs IV.) Platz macht. Wir finden die dorische Ordnung an Kirchen-Façaden, so in St. Gervais zu Paris, ja in der Ursulakapelle der Kathedrale zu Toul sogar mit vollständigem Triglyphenfries als Innenarchitektur. Unter Karl IX. begannen bereits die den Jopf vorbereitenden Uebertreibungen. So zeigt das Schloß Failly von Ribonniere eine dorische Ordnung, deren Pilaster nur drei Kanneluren besitzen, zwei schmale an den Seiten und eine mittlere fast nischenförmig, in welcher ein Stab- und Blattwerk emporwächst, der Fries mit plastischem Pflanzenornamenten überladen; am Stadthaus zu Larochele aus der Zeit Heinrich IV. finden sich dorische Arkaden mit Säulen im Verhältnis von Dicke zu Höhe wie 1 zu 2 $\frac{1}{2}$ , eine wahre Eklatanz des Dorischen, die Säulen gegürtet und mit kannelierten Tronnmeln, wie in der französischen Ordnung mit zwei schwebenden Bögen zwischen je zwei Säulen und einem phantastischen Pflanzenornament in den Bogenzwickeln, das Ganze vom Triglyphenfries gekrönt.<sup>1)</sup>



Fig. 5.

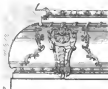


Fig. 6.

Während der üppigen Dekorationsperiode Louis XIV. und XV. muß die dorische Ordnung den reicheren höheren Ordnungen fast vollständig weichen und nur hier und da findet man einen modifizierten Dorismus, wie z. B. an einer Thüre des Schloßes Maison Lafitte von Mansart, wo fünf aus akantischem Blattwerk emporwachsende Blumenstängel eine Membradeuz an den Vertikalismus der Glyphen bilden. (Fig. 5.) Der rhythmische Wechsel der Triglyphen war übrigens ein zu wirksames Moment in der Dekoration des Frieses, als daß diese Zeit der stärksten architektonischen Ausdrucks-mittel ihn sich hätte entgehen lassen und wir finden daher selbst an korinthischen Gesimfen davon Anwendung gemacht, wobei die Triglyphen die Gestalt von Masken, oder von lyra-artigen Formen, natürlich auch von Konsolen annehmen, zwischen welchen die nun länglichen Metopen mit Aematuren, Trophäen, Blumen- und Laubornamenten geschmückt sind. Unter Louis XV. verschwindet die letzte Spur der Bedeutung jener Glieder als stützende, wie der Karnisch (Fig. 6) aus dem Cabinet des Medailles im Schloß Versailles beweist.<sup>2)</sup> Nur bei Kaminen erhält sich eine strenge dorische Ausfattung von Heinrich II. bis Louis XIV., und sogar noch darüber hinaus, bis dann unter der

1) Beide Beispiele in dem Werk von Souver und Tarcel abgebildet.

2) Fig. 5 und 6 sind ebenfalls dem Werke von Souver und Tarcel entnommen.

sogenannten Klassizität Louis XVI. die dorische Pilasterarchitektur selbst bei Innenräumen wieder aufgenommen wird, freilich über und über mit korinthischem Laubwerk bebedt.

Auch die Vöhrungszeit der deutschen Frührenaissance bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts ist der Aufnahme des Dorischen nicht günstig, da das Amalgam der antiken Formen mit den mittelalterlichen viel leichter unter Beihilfe des Korinthischen als des Dorischen sich vollzieht. Haben ja das romanische und das daraus entstandene gotische Kapital ihre korinthischen Reminiszenzen nie ganz eingebüßt! Von 1550 an löst sich die gesammte deutsche Architektur, ohne besonderen Zwang auszuüben, in zwei Richtungen scheidend: in eine italienisirende und eine spezifisch deutsche. Die erstere ist vertreten durch Werke italienischer Baumeister, welche, von deutschen Fürsten und Städtgemeinden gerufen, über die Alpen zogen und bei uns mit unmerklichen Modifikationen im Geiste ihrer Heimat bauten; dann durch einige wenige deutsche Baumeister, die auf italienischen Reisen oder durch das Studium der italienischen Schriftsteller sich die dortige Kunst aneigneten; endlich durch die bauteoretischen Schriften von Krius, Furtenbach, Hans Raman, Sambart u., welche mit mehr oder weniger glücklichen Modifikationen im Geiste ihrer Heimat bauten; dann durch einige wenige deutsche Baumeister, die auf italienischen Reisen oder durch das Studium der italienischen Schriftsteller sich die dortige Kunst aneigneten; endlich durch die bauteoretischen Schriften von Krius, Furtenbach, Hans Raman, Sambart u., welche mit mehr oder weniger glücklichen Modifikationen im Geiste ihrer Heimat bauten; dann durch einige wenige deutsche Baumeister, die auf italienischen Reisen oder durch das Studium der italienischen Schriftsteller sich die dortige Kunst aneigneten; endlich durch die bauteoretischen Schriften von Krius, Furtenbach, Hans Raman, Sambart u., welche mit mehr oder weniger glücklichen Modifikationen im Geiste ihrer Heimat bauten.

Selbstverständlich kommt das rein Dorische, wenigstens in größeren, ganze Stadwerke umfassende Dispositionen fast nur in der italienisirenden Renaissance zur Anwendung. So in dem von italienischen Baumeistern ausgeführten Hallenhof des Landhauses in Graz mit einem Triglyph-Konsolenfries am Hauptgesimse; so im Belvedere am Grabstein zu Prag von Paolo Stella, wo merkwürdigerweise die mit dem vollen Triglyphenfries ausgestattete dorische Ordnung über der ionischen zu stehen kommt; so in der unteren Ordnung des Kaiserhofes der Residenz zu München, in den mit Graz innig verwandten Vogenarkaden im Hofe des Rathhauses zu Nürnberg von Carl Holzschuber; dann, etwas weniger streng, in den unteren Ordnungen des Selten-Junshauses in Basel, in der rückwärtigen Fassade der Residenz zu Landshut, in der Waldsteinhalle in Prag, dem Rathhaus in Posen u. u.

Die zweite, spezifisch deutsche Richtung gefällt sich darin, einzelne Theile der Fassade, besonders Portale und Erker im mehr oder minder reinen, offenbar der bauteoretischen Schriften entnommenen dorischen Stil zu gestalten. Dieser gehören die Erker am Kellerischen Haus in Nürnberg, dann zahlreiche Portalbauten, die oft durch ihre vignolleske Strenge förmlich im Widerspruch mit den anderen Formen des Baues stehen. Daß es auch hier nicht an Modifikationen fehlt, beweist ein merkwürdiges Portal in Rotenburg an der Tauber<sup>1)</sup>, an welchem Alles korrekt ist, bis auf die Weglassung der Länne zwischen Architrav und Fries, so daß beide in Eines zusammenfließen. Im Allgemeinen geht diese Richtung mit dem Dorismus ziemlich grausam um. Die dorischen Säulen

1) Abgebildet in Ostweins „Deutscher Renaissance“.

oder Pfeiler müssen sich mit eisernen Klammern und Bändern an die Wand schmieden lassen, so daß kaum das Kapitäl sich dieser Umklammerung entzieht, oder sie werden in Rustika- oder Diamantquadern zerhackt (was allerdings auch am italienischen Barodstil vorkommt), der Fries wird zur „Metopa continuata“ mit Laubwerk, Genien, Tropfäfen, Wappen *z.*, zwischen denen regelmäßig vertheilte facettirte Steine oder bloße Einschnitte an die Triglyphen erinnern. Oder die dorischen Säulen müssen sich festlich auspußen lassen und erhalten am unteren Drittel einen Gürtel mit Blattwerk und Genien, wie am Schloß zu Metzberg und am Gewandhaus zu Braunschweig. Wieder anderwärts nehmen die dorischen Pfeiler nach dem Muster des italienischen Barodstils hermenartige Gestalten an, wechseln mit Karyatiden ab und, da nun einmal die Eisenbeschienung Methode ist, so müssen selbst die menschlichen Gestalten über Bruh, Raden und Unterleib Eisenbände tragen. Auch mit der Verwendung dorischer Motive am unrechten Orte ist dieser Stil nicht verlegen. So trägt die untere ionische Rustikaordnung des berühmten Otto-Heinrichsbauers am Heidelberger Schloß einen kompletten dorischen Fries mit Triglyphen und Stierköpfen in den Metopen, wir finden den Triglyphenschnitt ziemlich häufig auf korinthischen Gebälken angeordnet und an einem prächtig ausgeführten Ofen der Burg zu Nürnberg muß sogar ein in den Metopen mit Weißbeden und bekränzten Stierköpfen ausgestatteter Triglyphenfries den Sockel des Ofens bilden.

Es ist von großem Interesse, die Anwendung der antiken Formen in der deutschen Renaissance des 16. Jahrhunderts zu verfolgen. Ueberall regt sich das Bedürfnis „antisch“ zu bauen, aber nur zu oft gleicht die naive Kunst dem Wilden, der in den Besitz eines Trades gelangt und ihn dann verkehrt anzieht. Zwei Kapitäle über einander oder ein Kapitäl am oberen Ende, das andere am Fuß der Säule, und dergleichen Anordnungen, beweisen, wie wenig unsere biederen Vorfahren in den Geist der Antike eindringen, nicht minder der Umstand, daß am Beginne des 17. Jahrhunderts z. B. in Nürnberg neuerdings das gothische Maßwerk sich zwischen die antiken Formen einzwängt, wie wir am Peller'schen Hofe von 1605 und anderen Bauten sehen.

Die deutsche Renaissance verhält sich zur italienischen, wie die italienische Gotthit zur deutschen. Für die Gotthit liegt in Deutschland (und im nördlichen Frankreich), für die Renaissance in Italien die Macht und Gewalt des korrekten Schaffens. Und so wie der Deutschgotthiter so manche Bildung der italienischen Gotthit als „unverstanden“ belächelt, so und in noch höherem Maße mißte ein Bramante, ein Peruzzi, ein Sangallo Vieles belächeln, was in Deutschland Renaissance, d. h. Wiedergeburt der Antike genannt wird.

Wenn schon die deutsche Renaissance der guten Zeit so vieles aufweist, was mit dem Geiste der Antike schwer vereinbar ist, so darf es uns nicht wundern, wenn die eigentliche Zopfzeit ganz Unglaubliches zu Tage fördert. Der deutsche Zopf als Kind des italienischen wächst weit über den Kopf seines Vaters hinaus. Die italienische Kunstliteratur hat kein Buch aufzuweisen, das unserem Wendelin Dietterlin<sup>1)</sup> in Uebertreibungen und Extravaganzen nur im Entferntesten nahe käme: gegen Dietterlin ist Pozzo eine keusche Seele. Dietterlin's Buch behandelt in 197 rabirten Tafeln die „sünf

1) Architectura. Von Kunststellung, Symmetrie und Proportion der fünf Säulen *z.* von Wendel Dietterlin. Nürnberg 1598.

E Säulenordnungen“, und das von Kälbe in seiner Geschichte der deutschen Renaissance besprochene famose „culinarische Portal“ mit einem dicken Koch als Karyatide, welcher als Kapitäl zwei Schüsseln aus dem Kopfe trägt, mit gekreuzten Kochlöffeln am Fries, Wildschweinsköpfen an der Sima gehört der „dorischen Ordnung“ Dietterlin's an. Der Künstler geht von Vitruv aus, der die dorische Säule mit dem Manne vergleicht, nimmt die Sache aber noch ernster und stellt die Säule einfach als einen Mann und zwar, um das Kriegerische des Dorischen zu betonen, als Krieger dar, der bis über die Zähne bewaffnet ist. Dietterlin ist ein wahrer architektonischer Höllenbreuzhel. Seine Vorsprünge und Abtropfungen, die nirgends zur Ruhe kommen, sondern nach jedem Absatz neue Wurzelbäume in der Luft schlagen, sind wahre Bravourstücke einer ebenso genialen wie wilden Phantasie. In einem der Gedälte gibt er die Triglyphen als schwere Eisenbeschläge an, die dem kriegerischen Charakter des Dorischen gemäß mit Stoßhaden, wie die modernen Panzerschiffe, ausgerüstet sind. Aber um das Verbe zu mildern, zieht sich an dem Stabe oberhalb der Hängeplatte horizontal eine naturalistisch gebildete Weinrebe hin, welche über jeder Triglyphe Blätter treibt, unter denen saftige Weintrauben hängen. Und dieses Werk erschien in Deutschland schon 1598, also in derselben Zeit, in welcher in Rom die Paläste Borghese, Kospigliosi, Giustiniani entstanden, welche dagegen gehalten, wahrer Wunder der strengen Form sind.

Wir sind mit unseren Betrachtungen zu Ende. Weit entfernt von der Meinung, etwas Vollständiges zu bieten, glauben wir doch die Wandlungen des dorischen Stiles in der Renaissance im Wesentlichen geschildert zu haben und geben uns der Hoffnung hin, daß diese Studie denjenigen, welche sich für die Formensprache der Architektur und ihre Entwicklung interessieren, nicht unwillkommen sein dürfte.



## Die Bildersammlungen Inhalts.

Mit Illustrationen.

(Fortsetzung.)



Das drittbeste Bild der Sammlung gehört dem Salomon Konincx. Ein alter Mann, dem ein langer weißer Bart ein ungemein ehrwürdiges Aussehen giebt, sitzt bequem zurückgelehnt in einem Sessel mit hohem Rückpolster und liest in einem Folianteu; neben ihm ein Bischofssab. Er ist mit einer grünen, vorn mit Gold besetzten und in bunter Seide gestickten Casula bekleidet, deren einfache und großartige Falten zu dem Charakter des Bildes trefflich passen. Ein kräftiges und dabei feingestimmtes Licht schießt über die ganze Figur und verleiht besonders dem Kopf eine energische Wirkung, ohne dabei mit dem dunklen Hintergrund in einen zu grellen Kontrast zu gerathen. Konincx hat zu diesem Kopf sich desselben Modells bedient, welches das Dresden'er Bild: „Lebensgroße Halbfigur eines lebenden Eremiten“ (No. 1319) uns zeigt. Die Vermuthung der Autorschaft des Konincx, welche Hofius in seinem Katalog der Mosigbauer Sammlung ausdrückt, hat durch die Aufindung des Monogrammes bei Gelegenheit der durch Seelmann ausgeführten vorzüglichen Restauration des Bildes ihre Bestätigung gefunden.

Daniel Seghers, dieser kirchliche Blumenmaler, der nur wenig Bilder geschaffen, welche nicht ausschließlich der Verherrlichung seines Glaubens dienen, zeigt sich in einem Gemälde der Sammlung in seiner ganzen Größe. Auch hier umgiebt er das Relief einer Pietas, dessen graue Steinfarbe an Buße, Trauer und Tod mahnt, mit der reichen Farbenpracht des Bergänglichen, dabei eine ernste Symbolik in der Wahl der Pflanzen bewahrend. Den unteren Theil des Blumenrahmens bildet das Schlingengewächs, welches von der Leidenszeit Christi den Namen führt; dazu Rosen und Winden, die Liebe und Anhänglichkeit, weiter oben an den Seiten die königliche Distel, den Schmerz symbolisirend, endlich die Lilie, die Blume der Unschuld. Ueber dem Ganzen eine Orangenblüthe, das Sinnbild der Herzendreinheit. Ausgeführt in sorgfältigster Weise, mit gleichmäßigem Farbensauftrag, giebt das Bild Anlaß zu einem interessanten Vergleich mit einem anderen Blumenstück, welches Hofius, da es in einem Nebenzimmer hängt, nicht erwähnt. Dasselbe verdankt dem trefflichen Thiermaler Jan Fyt seine Entstehung und ist somit gewiß eine große Seltenheit. Von einem hellgestimmten Hintergrunde sich abhebend, quellen in reichster Farbenpracht und grazilid bewegten Contouren die bunten Kinder Florens aus einer auf antikem Sims stehenden Metallvase hervor. Derselbe lede Pinsel, der sie schuf, schrieb „Joannes Fyt 1660“ darunter. Nur das Brüsseler Museum besitzt noch ein Blumenstück (No. 414 bis des Katalogs) von Fyt.

Von Peter Boel <sup>1)</sup> ist ein großes Jagdbild voller Leben und Energie, ein Eber welcher sich gegen die von allen Seiten ihn angreifenden Wägen verteidigt. Das Bild ist mit

1) Rembouts und van Erckel, Elggren, Band II, Seite 298. Der Künstler wurde in der Kathedrale zu Antwerpen am 22. October 1622 getauft und verheiratete sich 1650 mit Marie Blondaert, welche 1658 zu Antwerpen starb. Er selbst starb zu Paris und wurde laut Negrier der Pfarrkirche zu St. Hippolyte, in welchem er „peintre ordinaire du Roy“ genannt wird, unter Aufsicht seines Freundes Frans van der Meulen am 4. Sept. 1674 begraben.







MARY ANN BENTLEY

kräftigem Pinsel vorgetragen und von mächtiger Wirkung. Leider hat der Maler seinem Namen kein Datum hinzugefügt. Die Werke dieses Meisters sind um so seltener, als er Jahre lang, und zwar bis zu seinem zu Paris in der Manufaktur der Gobelins am 3. September 1674 erfolgten Tode, wohl meist nur mit Herstellung von Patronen für die zu wirkenden Teppiche beschäftigt war. Die Sammlung der Handzeichnungen im Louvre besitzt mehr als 200 Blatt Studien von ihm. <sup>1)</sup>

Eine Verkündigung Mariä in lebensgroßen Figuren von Thomas Willeboerts, gen. Bosschaert, eine Jungfrau mit Kind von dem Bildnißmaler Paul Moreelse, im Jahre 1620 gemalt, sodann eine Winterlandschaft von Denis van Alsloot, mit ganzem Namen und der Jahreszahl 1614, endlich ein Urtheil des Paris mit dem vollen Namen des Autors, Hendricus de Clerck bezeichnet, sind beachtenswerthe Bilder von Malern, die man nicht zu häufig in deutschen Galerien antrifft. Zwei Hondecoeter, besonders der größere und bezeichnete: Hühner von einem kleinen Hunde angebellt, gehören mit zu den besten Leistungen des Künstlers. Endlich giebt es hier noch mehrere gute Porträts von Daniel Mytens dem Jüngern, ein schönes Frauenbildniß, vom Jahre 1666 von Adriaen Hanneman, sowie Blumenstücke von A. de Lutz, von dem noch Bilder im Dessauer Schloß sowie in der Galerie zu Braunschweig (No. 849 und 850) sich befinden. Sie kommen selten vor und zeichnen sich meist durch zerstreute Composition und kalte Färbung der Blätter aus. Er scheint vielfach seine Bilder auf Fasuren berechnet zu haben, denn die Blätter erscheinen beinahe blau gefärbt, wenn man sie deren beraubt. Lutz gehört mit zu jenen Malern, welche den Töchtern Friedrich Heinrich's von Oranien bei ihrer Verheirathung nach Deutschland folgten.

Die letzte zu erwähnende Sammlung ist die des Amalienstiftes zu Dessau, gegründet von der sünten Tochter und zugleich dem letzten Kinde des Fürsten Leopold, der Prinzessin Henriette Amalie. <sup>2)</sup> Lange Zeit verwahrlost und arg von einem Restaurator heimgesucht, welcher die Devise des trefflichen Schellen in Wien: „Heilig sei das Original“ nicht auf sein Panier geschrieben hatte, ist ihr erst in neuerer Zeit durch die jetzigen Herren Administratoren mehr Aufmerksamkeit geschenkt und ihrem gänzlichen Verfall namentlich durch den sich warm für die Bilder interessirenden Geh. Regierungsrath Dr. Wolter Einhalt gethan worden. Die dringende nöthige Aufstellung eines Inventarkataloges, dem eine mehrmalige genaue Beschreibung der Bilder voranzing, wurde von der Stiftsadministration angeordnet und durchgeführt. Durch die Auffindung vieler Bezeichnungen gelang es, die Autoren einer großen Anzahl von Bildern zu bestimmen, bei Anderen konnten unentgeltliche Stilverwandtschaft und Aehnlichkeit in der Mal- und Auffassungsweise als maßgebend bei Bestimmung des Meisters angesehen werden. Bei einem Theil aber der beinahe 700 Nummern zählenden Sammlung war es vorzuziehen, dieselben lieber zur großen Armee der „Unbekannten“ zu versetzen, bis feste Anhaltspunkte gefunden werden, welche leider die wenigen lesen Blätter, welche das Archiv des Stiftes aufbewahrt und die kaum mehr als einige Namen und die Preise mehrerer Bilder enthalten, nicht geben können.

Auch in dieser Sammlung liefern die Niederländer das herrliche und beste Contingent; nach ihnen kommen die Deutschen, meist aus dem 17. und 18. Jahrhundert, dann die Italiener und Franzosen.

Das köstlichste und glücklichste Werk von Restaurationen oben angeedeuteter Art verschont gekiebene Bild ist ein Werk des erst in neuerer Zeit in seinem vollen Werthe erkannten, vielbegehrten und theuer bezahlten Franz Hals. (S. die beigegebene Kabirung.) Ein Knabe, wie die Aufschrift besagt, im Alter von 15 Jahren tritt mit eingeschlimtem linken Arm dem Beschauer, welchen seine klugen braunen Augen freundlich anblicken, lach entgegen. Das frische, von dunklen, über der Stirn verschüttelten Haaren eingrahmte Gesicht ist mit erlauchlicher Wahrheit und Treue, welche selbst des Keinen Hals am linken Auge nicht vergaß, wiedergegeben und mit dem Weiß des Kragens sowie dem warmen Grau des holländischen Tuches der Kleidung auf das Trefflichste zusammengestimmt. Ueberall tritt die Fröhlichkeit

1) Notice historique sur les manufactures de tapisseries des Gobelins, Seite 33.

2) Geh. am 7. December 1720, gestorben als Köntzin von Hersfeld am 5. December 1703.

des Schaffens, welche den Meister beim Malen dieses ihn annähernden Modells besetzt, deutlich hervor. Die Pinselführung ist hier nicht so häufig wie in vielen anderen seiner Bilder, aber ebenso geistreich, und feiert einen wahren Triumph in Wiedergabe des sein lächelnden Mundes.

Auf den harmonisch wirkenden Hintergrund hat Hals das Alter des Knaben und sein, hier beigefügtes, von der gewohnten Schrift abweichendes Monogramm gesetzt:

ATAJJS, SIE 15  
 JH 1634

Von Rubens' Hand finden wir das Bildnis eines jungen gehärsigten Mannes mit weißen Stragen und weißer Festschleife, mit kräftigem Pinsel und mit der diesen Meister charakterisierenden Flüssigkeit der Farbe auf die Leinwand geworfen. Hintergrund und Schärfe sind flüchtig skizziert. Wahrscheinlich haben wir in diesem Bilde Ludwig XIII. als Jüngling vor uns. Von seinem Schüler Theodor van Thulden besitzt die Sammlung ein höchst beachtenswerthes, sehr an Van Dyck erinnerndes Bild, welches den anmutigen Gegenstand „Aetia, dem Meere entzogen, bekrönt den schlafenden Perus“ uns vorführt und mit Namen und der Jahreszahl 1664 bezeichnet ist. Partey<sup>1)</sup> nennt es den Raub des Dylas, obwohl nirgend auf dem Bilde etwas zu finden ist, was diese Benennung rechtfertigen könnte. Schon die Hauptfigur widerspricht durch das männliche bärtige Gesicht und den Harnisch der Annahme, daß hier der schöne Liebhaber des Hercules, welchen die Rajaden beim Wasserbeten in das seuchte Element zogen, gemeint sei.

Ein ganzvolles Bild lieferte Van Dyck, nicht nur eines der besten, sondern auch eines der größten seiner Bilder. Es löst sich am geeignetsten durch den von Sandrart oft gebrauchten Ausdruck „Bankettbild“ bezeichnen, denn das Verhalten eines fröhlichen, von Muth gewürzten Festes, dem eine heitere Jagd voranging, ist hier aufs deutlichste ausgesprochen. Eine reiche Komposition, prächtig angeordnet, wirkt das Bild, Dank den schönen Linien und der richtigen Verteilung der Massen, doch trotz aller Mannichfaltigkeit des Dargestellten nicht verwirrend und erdrückend auf den Beschauer. Ein noch mit den Resten des Mahles besetzter Tisch, vor welchem am Boden todtes Wild und Geflügel liegt, steht links in einer offenen Halle, deren vorderste Säule von einem Vorhang von schwerem blauen Stoff umschlungen wird; auf dem Sims daneben schreitet mit liegendem Schwerte ein Flu. Neben dem Tische steht ein Stuhl, worauf Noten liegen, unten auf dem Gemälde sieht man musikalische Instrumente. Auf der Lehne sitzt ein Kalada, dem frohen Beginnen seines Vauermannes, eines auf dem Postament der Säule hockenden Kesslers, zusehend, welches mit dießigem Vertagen seine Note nach einer Pause ausstreckt, die ein Page vorbeiträgt und mit rascher Seitenbewegung des Körpers vor der drohenden Gefahr schützt. Das Attentat erregt die Heiterkeit eines jungen Mohren, welcher eine kunstvoll gearbeitete Schüssel und Kanne tragend nebenher schreitet. Die festbare orientalische Kleidung des Letzteren kennzeichnet den Reichtum des Hauses, dem er dient; vor beiden stehen zwei graciöse Windbunde. Das Bild, im Jahre 1644 gemalt und „Joannes Fy“<sup>2)</sup> bezeichnet, ist ein beredtes Beispiel jener unübertrefflichen Kooperation zwi-

1) Deutscher Bilderaal, II. Bd., S. 635.

2) Partey, Deutscher Bilderaal, Bd. I, S. 464 giebt die Bezeichnung falsch an und spricht von einem Zeit hatz einer Halle. Derselbe führt auch, Seite 467, ein zweites Bild Fy's an, welches aber nicht vorhanden ist.

Meister, der wir so häufig auf holländischen und flandrischen Bildern begegnen. Ist nahm beim Staffiren seiner Bilder mit menschlichen Figuren oft die Hülfe des Thomas Willeboerts, gen. Boeschaert in Anspruch, der auch in diesem Bilde bewiesen, daß die Arbeit zweier Künstler an einem Werke bei weiser Beschränkung nicht unbedingt der Einheit desselben nachtheilig zu werden braucht.

Der treffliche Architekturmaler Hendrik van Bliet ist durch eines jener ersten Bilder vertreten, welche durch ihre Mahnung an das höchste unvergänglichste Wesen und die in Staub zerfallende irdische Größe so ansprechend auf tiefer angelegte Naturen wirken. Das Innere einer gotthischen Kirche, deren rückliegenden Theil jene wunderbare, nur solchen alterstgrauen Bauwerken eigene Dämmerung einhüllt, zeigt im Vordergrunde, denselben nahezu einnehmend, ein hebes im prächtigsten Renaissancestil in schwarzem und weißem Marmor ausgeführt, von einem Gitter eingeschlossenes Grabmonument. Es ist dasjenige, welches die holländischen vereinigten Provinzen dem Andenken ihres Befreiers, des großen, durch Märderschand am 10. Juli 1584 gefallenen Oraniers, des Schweigenden, durch Hendrik de Keyzer in der Kiewe Kerf zu Delft errichten ließen. Dieses Monument war ein Lieblingsmotiv der holländischen Architekturmaler geworden; außer Bliet, von dem ein kostbares seines Bild (Nr. 652) dieses Gegenstandes das Stedholmer Nationalmuseum besitzt, hat auch Hoedjeerl es oft wieder gegeben. Von Letzterem sind zwei dieser Ansichten im Haag, eine im Museum zu Antwerpen.

Victor de Stuers erwähnt in seinem Kataloge der Galerie des Haag, daß H. v. Bliet 1661 noch gelebt und gemalt habe; das Bild des Amalienstiftes aber verlängert die Periode seines Wirkens um weitere zwei Jahre, denn es trägt die Bezeichnung:

H. B. van Bliet A.° 1663

Von Jan Steen ist hier ein kleines Bild, welches ein möglichst einfaches Motiv zur Anschauung bringt. Ein äußerst düchtig gekleideter Knabe hält eine Schüssel, vor ihm ein hringender Hund, dieß ist Alles; doch die charakteristische Auffassung, der kräftige Vortrag, die solide pastose Behandlung der Farbe bringen das kleine, mit S. l. bezeichnete Werk zur vollen Geltung. Auf einem anderen Bilde begegnen wir noch einmal der Figur des Knaben; der Grund ist weggelassen, dafür eine zweite Figur hinzugefügt, eine alte Frau, die auf einem niedrigen Schemel sitzt und vor welcher ein Stuhl steht, auf dem Brod und Käse liegen. Die Behandlung ist anders, dünner, an manchen Stellen sogar, wie bei den Haaren und der Kleidung des Knaben, unfrei und schütterhaft. Die Alte hingegen ist äußerst charakteristisch, und kommt dem Hintergrunde meisterhaft geklimmt; das Bild ist mit dem vollen Namen signirt. — Adriaen van N. Oude zeigt uns die Halbfigur eines Bauern, welcher das Fenster öffnet. Das Bild weicht von den Größenverhältnissen seiner Figuren wesentlich ab; der Kopf des Bauern ist ungefähr 5—9 em. groß. In seinem Gesichte, dessen warmes Kolorit mit dem kalten Roth des Waaumjes sein kontrastirt, drückt sich das Wohlbehagen des Genusses starker Morgenluft aus. Das aus runden, kleigeförmigen Scheiben zusammengesetzte, mit Wein umrannte Fenster bildet einen lässlichen Hintergrund. Das Bild trägt den Namen und die Jahreszahl 1643. Ebenfalls mit größeren Figuren als gewöhnlich zeigt sich uns hier Cornelius Pooelenburg in zwei Bildern gleichen Formats, die zu dem Besten gehören, was er schuf. Ruhende und tanzende Nymphen in einer Grotte bilden den Gegenstand dieser beiden vorzüglichsten Leistungen des Künstlers, welche den dreizehn Bildern von seiner Hand in der Dresdener Galerie voranstehen.

Von vier Seestücken, welche die Sammlung besitzt, gehört je eines dem Bonaventura und dem Jan Peters, beide mit den Monogrammen der Brüder bezeichnet; das dritte von Jan Parcellis mit der seltenen Staffage eines Wallfischzuges und der Bezeichnung I. P. 1664 ist nicht geeignet, Klarheit über die angefochtene Schreibart des Namens dieses Künstlers, ob Pers, Pore oder Parcellis zu verbreiten. Das vierte, leider unsignirte dürfte vielleicht dem Hendrik Riet Schoof, Sohn des Jan Claesz, zuzuschreiben sein. Eine Küstenlandschaft

mit einer Windmühle und mehreren am Ufer liegenden Seebooten, breit gemalt, trägt die deutliche Bezeichnung: H. V. ANTHUM. Bode erwähnt bei seiner Besprechung der Haarlemer Künstler (Zeitschr. 1872, S. 176) mehrere mit H. V. ANTH. bezeichnete Bilder (in Berlin und Petersburg), welche unter dem Namen van Antem gehen, die er aber dem Hendrik van Anthonissen zuschreibt, von welchem die Stedholmer Galerie ein vollbezeichnetes Bild (Nr. 1301) besitzt. Von dem an seiner gleichmäßigen Malweise und meistentheils zerstreuten Komposition leicht erkenntlichen Bartholomäus van der Aa besitzt die Sammlung zwei Prachtstücke, Blumen und Früchte, welchen der Künstler die von ihm mit Vorliebe gemalten Muscheln zugesellt hat. Den Hintergrund des größeren bildet ein Zimmer, rechts mit einem Fenster, von dessen hellbeleuchtetem Gewände die geschwungene Sitzhouette einer Eidechse sich abhebt. Ein gewisser brauner Grundton der Malerei und Härte der Zeichnung herrschen vor, doch der Fleiß der Ausführung und die treue, an das Bedantische streifende Wiedergabe der Natur lassen darüber hinwegsehen. Beide Bilder sind mit dem Namen, leider nicht mit dem Datum bezeichnet.

Pieter van Laar, der Schilderer römischer Volksszenen, zeigt uns in einem Hofe eine am Boden gruppierte Gesellschaft von Männern, theils Karte spielend, theils dem Spiele zuschauend. Das Bild ist in tiefgoldigem Tone gemalt, hol aber etwas Monotonies in der Färbung. Ein großes Porträtstück eines vierjährigen Knaben und eines sechsjährigen Mädchens, beide durch Kostüm und Hinzufügung von Schaf und Ziege als Hirten charakterisirt, zeigt die breite und resolute Behandlung des Krent van Gelder. Von dem durch seinen berühmten Sohn Paul ganz in den Schatten gestellten Pieter Potter ist ein ziemlich großes Bild: Boas und Ruth von einem Knaben begleitet, in der Sammlung. Bezeichnet ist das Bild: P. Potter 1648; die schlecht gezeichnete Hinterherde des Mittelgrundes schiebt die Autorschaft Paul Potters an diesem Bilde völlig aus. Ganz vorzüglich ist Dirk Hals durch zwei seiner beliebten Gesellschaftsstücke vertreten. Beide, quere ovale Holztafeln von gleicher Größe, äußerst fein in der Farbe, dünn und flüchtig im Auftrag, geistreich in der Zeichnung, wirksam in der Komposition und Charakterisirt, würden auch ohne die dem Namen beigelegte Jahreszahl 1638 beweisen, daß sie aus der Zeit des Höhepunktes seiner Kunst stammen. Höchst ergötzlich durch die Kontraste der Figuren wirkt das eine, auf welchem ein kleiner, kurzhafter, rothhaariger junger Mann von jovialem Gesichtsausdruck, mit gespreizten Beinen dastehend, einem sehr langen, gemessen dreinschauenden Bräulein zutruft. Ein drittes Bild dieses Künstlers, bedeutend größer, mit 1654 datirt, steht den beiden erstgenannten sehr nach. Caius van der Velde's Namen tragen zwei grau in grau gemalte Schlachtstücke, Pentants. Voller Leben, trefflich gruppiert und solid impositirt, lassen sie um so weniger den Reiz der Farbe vermissen, als das antike römische Kostüm der Krieger trefflich in Einklang mit der grauen Steinfarbe zu bringen ist.

Bedenklich juneigend dem Geschmacke damaliger Zeit ist eine Anbetung der Könige von Antoino Goubau, der entschieden auf dem Gebiete, den das Braunschweiger Bild (No. 664) repräsentirt, glücklicher ist, als hier auf einem ihm fremden Terrain; die beigelegte Signatur macht jeden Zweifel an der Urheberschaft des Künstlers hinfällig. Goubau starb zu Antwerpen am 21. April 1698, nachdem er seit 1655 das Amt eines Präsesen der Bruderschaft „zum heiligsten Namen Jesu“ bei den Dominikanern bekleidet hatte.

A Goubau  
FA 1670

Ein anderes gleichgroßes Bild, eine Verkündigung Maria, entbehrt leider der wirksamen Reglanbigkeit einer Bezeichnung, natürlich einer echten, denn von solchen kann nur die Rede sein. Viele Gründe sprechen aber für Philipp de Champaigne, der, ein geborener Niederländer, die Traditionen der heimischen Auffassungsweise in seinem neuen Vaterlande Frankreich nie ganz vergessen konnte. Gegenüber der noch viele niederländische Reminiscenzen verrathenden Jungfrau, zu deren Füßen wir den Arbeitsstorch mit Schere u. s. w. erblicken, offenbart sich der französische Einfluß um so merklicher in der Gestalt des verkündenden Himmelsboten und der ihn umgaulenden Kinderengel.

Das kleine auf Kupfer gemalte Bildniß eines jungen bartlosen Mannes mit langen dunklen Haaren, im Harnisch, mit der Keule des Commandostab haltend, die Linse grazios auf den Helm gesetzt, könnte man vielleicht dem Gonzales Coques zuschreiben. Die Zeichnung ist sehr sicher und der Farbenanstrich eher pastos zu nennen; leider hat das Bildchen gelitten, theils durch Abreibung, theils durch Verschmutzung. Die Behandlung des Spitzentragens, dessen durchbrochene Kante mittels Eintragens in die halbsteifte Farbe hergestellt ist, weicht stark von der holländischen Gepflogenheit ab, bei so kleinen Bildern nur den Pinsel zu gebrauchen und wäre ein Moment mehr, das Bildchen für flandrischen Ursprungs zu halten. Leider ist unbekannt, wer der Dargestellte ist; das Halbkuß mit herabsallendem Ende stimmt mit der Mode des ausgehenden siebzehnten Jahrhunderts; das blaue Band ist vielleicht der Hofenbandorden, der orangefarbene Vorhang eine Anspielung auf den Namen Trauere, möglich also, daß wir den nachmaligen König Wilhelm den Dritten vor uns haben. Die Taten des Lebens leider Männer, des Künstlers sowie des Fürsten, ständen nicht im Widerspruch zu dieser Annahme.

Benjamin Cuypp's geistreicher Pinsel führt und eine Geburt Christi vor. In skizzenhafter Art, mit küßlicher Farbe, beinahe monochrom, fassen eine buntere Färbung einzelner Gegenstände in Anwendung bringend, schuf er wie so viele seiner Landsleute ein Genrebild, welchem ein biblischer Gegenstand gleichsam als Veranoand diene. Das Bild ist wenig mehr als ein holländisches Interieur, mit Figuren staffirt, welche auf drastische, oft plumpe Weise die Gefühle, von denen sie bewegt werden, andrücken; trotz alledem übt das Bild durch seine Frische und Wahrheit einen großen Reiz aus.

In ebenso geistreicher Weise vergetragen zeigt sich eine Landschaft von Jan van Goyen aus dem Jahre 1645. Es ist eine seiner gewöhnlichen flachen Gegenden. Links ein Wirthshaus, vor welchem eine Reisegesellschaft Halt macht. Bäume überragen die Gebäude und legen durch ihre Massen den Schwerpunkt des Ganzen auf diese Seite. Den übrigen Theil der Landschaft bilden die Linien eines ebenen Terrains und der niedrigen Ferne, wirksam durchschnitten von zwei rechts stehenden, sich dunkel abhebenden, hart am Rahmen befindlichen Bäumen und der Silhouette eines des Weges dahertretenden Reiters.

Jan Boerhout, von dem die Braunschweiger Galerie mehrere Werke besitzt, ist durch ein höchst anmuthiges Bildchen vertreten: eine Dame steht mit einem kleinen Mädchen hinter einer steinernen Balustrade, über welche ein Teppich hängt und deren Aufpflanzung eine große steinerne Hofe schmückt. Beide graziosen Figuren sind in warmem Ton kolorirt und sehr fein und klar im Schatten gehalten, dabei von richtiger Zeichnung und guter Modelirung; der Name des Malers ist äußerst diekret am Aufenpostamente angebracht.

Ein in demselben Saale hängendes Bild des Constantin Retzger<sup>1)</sup>, ein junges Paar vorstellend, dem ein Wienerer Alter Geld und Geschmeide zeigt, wirkt daneben gehalten kalt und bunt.

Carl von Müller.

1) Fortsey, Deutscher Bilderaal, II. Bd., S. 188 schreibt das Bild dem Caspar Retzger zu.

(Schluß folgt).

## Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen im Hamburgischen Privatbesitz.



om 15. Mai bis zum 15. Juli d. J. fand in Hamburg eine Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen im Privatbesitz dortiger Bürger statt, von der man auch in weiteren Kreisen Notiz zu nehmen wohl Veranlassung hat. Es traten da mehrere bedeutende Werke einmal wieder an die Öffentlichkeit, welcher sie für gewöhnlich entzogen sind. Besonders aber war das Ganze von hohem Interesse als glänzendes Zeugniß für die eifrige und im Ganzen glückliche Kunstpflege, die von der Hamburger Kaufmannschaft geübt wird. Daß Hamburg viel für Kunst ausgeben, war allbekannt; daß es aber auch einen so großen Theil seiner dergleichen Ausgaben so geschickt ausgeben, war mehr, als man nach manchen augensälligeren Thatfachen hoffen durfte. Unter der ganzen Menge der etwa 1200 Ausstellungsgegenstände war kein einziges ganz leerer oder gar frivoles und schlüpfriges Sujet gewidmetes Bild. Eine offensbare Neigung zum Ernsten, Gehaltvollen trat überall hervor, ja ein gewisser Hang zur Sentimentalität ließ sich bemerken, wohl eine natürliche Reaktion gegen den verrufenen materialistischen Zug im Volkleben des „modernen Korinths“. Auch in Beziehung auf die künstlerische Ausführung der erworbenen Bilder machte sich eine besondere Auswahl bemerklich. Wohl zu unterscheiden waren dabei freilich zwei Klassen von Sammlern: Angehörige alter Kaufmanns- und Juristenfamilien, denen die Kunstpflege mehr oder weniger Familientradition ist und die mit Besonnenheit gewisse Richtungen begünstigen, und andererseits Emporkömmlinge, die sich der guten Sitte beugen, ohne sich über irgend welche ästhetische Tendenz klar zu sein. Doch auch bei den Letzteren war im Allgemeinen eine thätige Wohlthatenbeurtheilung bei ihren Ankäufen nicht zu verkennen. So kam es, daß das Ganze einen höchst befriedigenden Eindruck machte, als eine Ausstellung so rein von Wertlosem, wie man sie selten trifft.

Daß von einer kunstpflegenden Familientradition gesprochen wird, mag Anstoß erregen, da die irrige Meinung sehr verbreitet ist, verständigste Kunstpflege sei in Hamburg ein sehr junges Kind. Die Stadt sei eigentlich von jeher ein Sitz des mißvernehmlichsten Hermeslustes und Bromiendienstes gewesen, bis der allgemeine nationale Aufschwung endlich auch dies verwilderte Kind Germaniens ein wenig geistig aufgeweckt habe, erdentlich und gründlich doch erst seit 1544. Nichts kann verkehrter sein als diese Ansicht. Was zunächst die Malerei angeht, so hatte Hamburg am Ende des Mittelalters so gut wie jede andere Stadt Norddeutschlands seine gothischen Prachtbilder in kleiner und großer Manier, bis die thörichte „Klärung“ an der letzten Jahrhundertseide diesen vermeintlichen „alten Wunder“ der Vernichtung preisgab. Es sei hier nur daran erinnert, daß die ersten alten Altarschreinegemälde, mit denen Friedrich Wilhelm IV. bei Restauration des Domes der Marienburg den Altar hülfgemäß schmückte, ursprünglich den Hamburger Dom geziert haben. Bei Abbruch des Domes verschleuderte man das „Gerümpel“ für eine Kleinigkeit. Der Maler J. L. Waagen erwarb es und vererbte es an seinen Sohn, den berühmten Kunstsammler, von welchem es Preussens kunstsinziger König erhand. Im sechszehnten Jahrhundert erscheint bereits ein händischer Gemäldeschatz, der auf dem Rathhause aufbewahrt wird. Nach den erhaltenen



Rümmereilentrakten wurde am 11. Sept. 1594 ein Malermeister engagirt, um diese Bilder zu reinigen und zu fegen. Da freie Wohnung mit diesem Posten verbunden war, kann man den Gegenstand nicht gering geschätzt haben. Diese Sammlung, die sich nach dem Zeitgeschmack mehrfach geändert haben muß, wurde am 14. und 17. April 1759 veranctionirt. Es waren schließlich 140 Gemälde, meist freilich neuere Namen, aber auch Werke von Rembrandt, Rubens, Brouwermann und Jan v. Goyen. Die Art dieser Versteigerung zeigt schon den damals tief gesunkenen Kunstsin: es war eine Zeit großen materiellen Bedrückens, verbunden mit düstlerhafter Ueberschätzung des Zeitgeschmackes und der Zeitgedanken, gerade wie im übrigen Europa. So erklärt es sich, daß die Taxatoren vor der Versteigerung urtheilten, daß „kaum 6 Mark für das Stück kommen würde“ und daß der Senat gleichwohl der Ansicht war, man solle nur loschlagen. Wie denn auch geschah. Eine ähnliche Stumpfsinnigkeit verübete damals auch den Privatbesitz. Die Stadtbibliothek besitz eine beträchtliche Zahl von Katalogen über versteigerte Privatansammlungen aus jener Zeit. Ebenso finden sich zahlreiche Antiquarhandlungen der Art in den öffentlichen Blättern. Als die große Handelskrise von 1799 den Hamburgischen Wohlstand furchtbar verheerte und dann die langjährigen Zerstörungen in Folge der französischen Kriege den Schaden zu einem Dauernden machten, da hat die materielle Noth vollendet, was der Uebermuth begonnen hatte: die alten kunstschätze Hamburgs sind fast vollständig verschwunden. Ihr Fehlen hat der erwachsenen irrigen Meinung über die menschenfeindliche Vergangenheit dieser Stadt am meisten das Wort geredet.

Sehr merkwürdig sind die Versuche, welche gerade in jener Zeit der Zerstreuung gemacht wurden, die Hamburgische Kunst zu beleben, und welche zu den ersten bekannten Gemäldeaustellungen an diesem Orte führten. Die Versuche gingen aus von der „Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe“ und realisirten sich zuerst 1790 in einer Ausstellung „von guten Werken hiesiger Künstler“, freilich noch verbunden mit einer technischen Schauausstellung (12.—24. April im großen Saale des Rathstellers). Als Zweck wird angegeben „die Bekanntmachung und Aufmunterung hiesiger guter, aber bis jetzt noch nicht allgemein bekannt gewordener Künstler und Handwerker und die Bewirtung einer edlen Nachahmung derselben untereinander.“ Auch wird die Hoffnung ausgesprochen, dies alle Jahre zu wiederholen. 1791 bringt auch wirklich eine zweite kleine Ausstellung, deren Katalog 51 Malereien nennt. Mehrere Porträtkopien nach Van Dyd, ausgeführt von einem jungen Hamburger, David, sehen obenan und deuten auf keine schlechte Geschmacksrichtung. Ein dritter Versuch 1792 bringt nur 36 Malereien, darunter „Kopien nach Raffael, Rubens, Rembrandt, Andrea, Kneller, Van Dyd und Anderen“ von dem jungen Hamburger C. Zuhrt. Ganz vornehmlich aber interessiert die vierte Ausstellung „nach Etern“ 1794. Im „Vorbericht“ zu dem Referat über dieselbe in der Zeitschrift der Gesellschaft heißt es, von vorn herein habe die Absicht bestanden, „unsern jungen Künstlern Vorbilder späterer Art als Muster zur Nachahmung und zur Bildung ihres Geschmacks darzustellen. Die Gesellschaft ersah bei dieser vierten Ausstellung von Kunstwerken auch diese letztere, bei dem Ansatze gekalte Absicht, indem mehrere Mitglieder aus ihren Sammlungen von Gemälden und Handzeichnungen einige vorzügliche Stücke mit ausgehellt haben. Es sind größtentheils Werke von noch lebenden Künstlern hiezu gewählt.“ Das wäre also das erste Vorkommen einer Ausstellung mit dem Programm der jüngst stattgehabten! Freilich war die Ausführung noch sehr bescheiden. Nur drei Besitzer stellten aus, die Herren Dr. F. J. V. Meyer, J. S. Meyer und P. Riemau. Man mag ihre Namen wohl beachten, denn ihr Schritt war ein großer Triumph über die vorurtheilsvolle Sitte jener Tage. Ausgestellt wurden von ihnen acht Oelgemälde (darunter zwei von Tischbein und ein Selbstporträt Fügler's) und einige dreißig Zeichnungen, darunter vier von Fügler und je eine von Chodowiedl, Götner, Hadert, Angelika Kauffmann, Raffael Mengs und Benj. West. Die heutige Ausstellung brachte zwei, vielleicht drei von jenen Zeichnungen Fügler's wieder, jetzt ausgehellt von Hrn. A. D. Meyer, dem Enkel des alten Ausstellers J. S. Meyer.

Der Versuch, in mancher Beziehung seiner Zeit vorausgeritt, blieb vereinzelt. Die fünfte Ausstellung, die erst 1797 zu Stande kam, hatte wieder das Programm von 1790; ja, dem

Handwerk wurde jetzt förmlich der Vorrang eingeräumt: eine Siderci eröffnet den Katalog. Man hoffte wohl auf diese Weise den Gewerbestand, die Volkmenge anzuziehen, über deren Gleichgültigkeit die Zeitschrift der Gesellschaft klagt. Aber es gelang nicht. Eine sechs- oder achtjährige Ausstellung kam überhaupt nicht zu Stande. Nach den französischen Zeiten versuchte man es zwar ziemlich bald wieder mit Kunstausstellungen, jetzt im modernen Stil; aber, wie das ja in der menschlichen Natur begründet ist, eine genußlüchtige Schlassheit folgte auf die schweren Leiden, denen Hamburg besonders 1806—1814 ausgesetzt war. Erst die vierzigjährigen Jahre mit ihrem tief erschütternden Erckniß des großen Brandes haben größere geistige Frische gebracht. Wie fruchtbar dieselbe speciell für die Malerei gewesen, hat die jüngste Ausstellung aufs Schönste documentirt.

Ein wenig wunderlich berührte es freilich, daß die schöne Unternehmung noch einen „guten Zweck“ haben sollte, als ob sie nicht Selbstzweck genug wäre. Die Nettoüberschüsse sollten oder sollen vielmehr zum Besten des Lessingdenkmals auf dem „Wäsenmarkt“) verwendet werden. Deß zum Wahrzeichen prangte im Vestibul der vom Künstler auf Wunsch des Denkmalkomitees ungesänderte Schaper'sche Lessing-Entwurf. Erfreulich berührte dieser Anblick in zwei Hinsichten: erstens sah man immer wieder gern den genialen Kopf, der den Werth der Statue ansmacht; sodann erfreute es wahrzunehmen, daß seit der Neugestaltung des Entwurfes wenigstens ein Augenpunkt gefunden ist, von dem aus man ungehindert an der Statue hinauf sehen kann. Es ist dies die Stellung halb vorn rechts (rechts und fast immer vom Standpunkte der Statue aus). Unter den mannigfachen Beschwerden, die gegen den Entwurf laut ge worden, war die gegen die Verunstaltung die nachdrücklichste. Die alten Beine verdeckten nicht nur einen Theil des Mittelkörpers, sondern brachten auch den falschen Ausdruck träumerischer Ruhe in das Lessingbild. Das hat Schaper nun bessern wollen und dem alten Oberkörper einen neuen Unterkörper angelebt, der die mit Worten bezeichneten Mängel natürlich vermindert, aber nur um andere bisher fehlende an die Stelle zu setzen. Ja, es ist mit einem Kunstwerk wie mit der Pallas Athene. Sie muß fertig aus dem Kopf des göttlichen Erzeugers und Gehäuses hervor springen. Soll nachher durch guten Rath und Nachdenken noch viel daran herumgeschliffen werden, so wird's doch nur ein Stückwerk. Das sehen wir auch in diesem Falle. Ein plastisches Werk soll von allen Seiten schön sein, wenn es nicht auf Anlehnung berechnet ist, wie hier ja nicht. Nun ist der neue Lessing aber nur von der einen, angezeigten Stelle schön, auf die hin er zurechtgedacht ist. Treten wir seitwärts, so bewerteten wir sofort das unnatürliche Zusammengeschobensein der beiden nicht gleichzeitig concipirten Körperhälften. Treten wir etwa zunächst von rechts vorn nach direkt vorn, so fällt die gewaltsam vorgetriebene rechte Schulter sammt Arm auf — es ist dieses Vortreiben nöthig, um diese rechte Hand sich auf dieses rechte Bein stützen zu lassen: links vorn bleibt dieser unangenehme Eindruck und wir bekommen zugleich eine recht unschöne Tautologie von rechter Arm- und rechter Knieboge zu sehen; links seitwärts mehr nach vorn verschwinden diese Eindrücke, aber das rechte Knie tritt so augenverleidend spitz vor dem linken Unterschenkel vor, daß wir gern nach links seitwärts mehr nach hinten eilen, wo jenes Knie verschwindet, dafür aber eine tiefe, rein mechanisch gedachte Höhle unter dem Stuhlsitz uns an allen Gesehen der plastischen Kunsth irre werden läßt. Auch auf der Hinterseite bleibt dieser halb ionische Anblick, bis wir uns wieder mehr nach rechts herum schwenken, doch nur um aufs Neue von der Stylla in die Charybdis zu geraten. Hier zeigt sich uns nämlich das böse, spitze rechte Knie wieder in seinem schlimmen Profil und der gleichsam darauf geleimte baumastartige rechte Arm bildet mit ihm einen so unschönen Winkel, daß sich gemäß Niemand die wenigsten Schritte verdrängen läßt, um vorn rechts anzukommen auf dem Pied, von dem wir ausgingen und für den der neue Lessing allein gemacht ist.

Uebertassen wir dies Bild den zweifelhaften Werthe der öffentlichen Beurtheilung Hamburgs und wenden uns dem privaten Kunstbesitz zu, so sei zunächst bemerkt, daß die Todmo-

\*) Bgl. Nr. 9 und Nr. 37 des laufenden Jahrganges der Kunst-Chronik.

politische Art der Handelsstadt sich besonders deutlich in der großen Vertretung außerdeutscher, speciell französischer Kunst zeigte. Rousseau, Dupré, Corot, Daubigny, Isabey, Hoguet, Bion, Diaz, Calame, Roettkoef, Rosa Bonheur, Verboeckhoven, Troyon, Delacroix, Gérôme, Gallait, Leys, Guillemin, Madon, Kotta, Bassini, Toussouche, Stevens, Meissonnier u. A. waren charakteristisch vertreten, einige sogar in vorzüglichen Stücken, von denen wir nur des großen belgischen Historienmalers Meisterbild „Gygnon's letzte Augenblicke“ (Consul v. Westenholz) sowie Gérôme's wunderbar beleuchtetes historisches Genrestück „Juden an der Mauer“ (H. E. Behrens) erwähnen wollen. Die reichere Hälfte bot natürlich die deutsche Kunst. Historisch verdient hier zuerst die merkwürdige Sammlung Jünger'scher Zeichnungen Beachtung, aus deren Menge einige Blätter schon oben angezogen wurden. Zu einem jener 1794 bereits ausgestellten, „Brutus und seine Söhne“, findet sich eine interessante Wiederholung: Jünger hat das Sujet 1800 in Oel ausgeführt und dies Bild ist 1804 in Schabmanier gestochen und in dieser Gestalt jetzt auch ausgestellt. Sehr belehrend ist es, zu sehen, nach welcher Tendenz Jünger geändert hat: alle Leidenschaft ist entfernt, Brutus 1794, in wilder Erregung an facis gezeigt, hebt den Arm mit zornigem Schwunge, gegen den Ausfall seines Hauses; 1800 ist er ein ganz ruhiger, energisch blickender Oberrichter, den wir von der Seite genug zu sehen bekommen, da irgend welche Erregtes Niemenpiel doch nicht zu beobachten ist, und der den Arm nur ganz ordnungsmäßig als Zeichen zur Cretation ausstreckt. Von den Söhnen, an welchen kein Merkmal von Lebendigkeit zu entdecken, ist auf beiden Bildern der eine mutbig und gottvertrauend, der andre gebeugt; aber anfänglich barg dieser schluchzend sein Haupt an des Bruders Brust; bis 1800 hat er gelernt, daß sich laute Schmerzergüsse nicht schiden und er nickt jetzt nur mit gesenkter Stirn vor sich nieder. Einen entsprechenden Fortschritt in der guten Lebensart hat in den sechs Jahren auch Collatinus gemacht und auch die Bellizien sind besser eingeebt und haben 1800 die schreienden Weiber entfernt, die 1794 noch das Gerichtstolal bedrängten. In Summa, die Richtung auf das Mächtige und Ruhige leitet offenbar bestimmt des Künstlers Schaffen. Das wird auf's Beste bestätigt und ergänzt durch einen Blick auf Jünger's gezeichnetes Selbstporträt: aus einem großen, flüchtig eleganten Rockanschlag und einer mächtigen, gebauchten Knotenbinde guckt unter einem Knabenhütchen ein weiches, feistes, völlig hartloses Gesicht hervor. Die Augen affectiren etwas idealistisches Aufschlag, aber das Niedliche, Kleinlich-Kritige, Wohlgenährt-Bezagliche des übrigen Antlitzes läßt doch deutlich erkennen, daß das höchste Ideal dieses Männleins eine gute Mandelkerte und ein süßer Bischof muß gewesen sein.

Wie ganz anders wird uns zu Muthe, wenn wir uns zu dem ersten Bahnbrecher des erneuten klassischen Stiles, zu Adamo Jakob Carlens wenden! Wie aus einem nachschud-durchdusteten Prunzimmer treten wir in einen Nischenhain in der Heide. Wieder ist ein sehr charakteristisches Selbstporträt da, diesmal in Aquarell. Was uns zunächst aufpricht, sind die schönen, offenen, männlichen blauen Augen. „Der Mann konnte das Schöne und Wahre erkennen und er halte auch den Muth und die Ausdauer dazu“ — so lautet der nächste Eindruck. Die prachtvolle Stirn und der nicht kleinlich angelegte Mund verstärken ihn. Aber sofort fällt ein trüber Schatten auf die Betrachtung: tiefe Spuren von Sorge, Kummer, Entfremdung und rastloser Mühe lagern sich über den Brauen und unter den Wimpern. Wir stehen vor einem Manne des Leidens. Der Ausdruck eines Anonymus in einem Urtheil über Fr. Kst., das Hülfert citirt: „Wer in Deutschland für eine Idee eintreten will, der muß bereit sein, sein Leben als Heldenrolle in einer Tragödie zu durchleben“, diese bittere Wahrheit spricht laut aus dem abgematteten Gesichte des doch noch jungen Mannes. Gewiß wird er uns Nachlebenden nur um so lieber sein, wenn wir es ihm auch nicht ersetzen können, daß er 1798 als Bierundvierzigjähriger, erdrückt von kümmerlichen Verhältnissen, hinstarb, während Jünger, als er 1818 „das Zeitliche segnete“, 25 Jahre Zeit gehabt hatte, als Director der Akademie und der Gallerie von Wien auf Vorbereren und Westbänken zu ruhen. Und wiedergeben können wir ihm auch nicht, was ihm an wirklich harmonischer Kunstvollendung entgangen ist, weil die Blätter ihn ebensoviele haßten, wie sie ihn liebten. Am vollendetsten sind seine Skizzen in einfachen, kräftigen und klaren Zügen auf grundirtes Papier hingeworfen (Vgl. fast

der ganzen reichen Ausstellung (Hr. Basse). Wo er größere Compositionen ausführt, fehlt ihm das letzte Vollendungszeichen, das schwerlich der erringt, dem es vollständig schlecht geht.

Des Meisters unmittelbare Sülgenossen, J. A. Koch und J. V. Henckell, waren durch einen reichen Schatz von Zeichnungen und mehrere Malereien vertreten. Ebenso war man in Beziehung auf die beiden großen Schulen, in denen sich im ersten Drittel unseres Jahrhunderts die Wiedergeburt der Malerei vollzogen hat, überwiegend auf Handzeichnungen angewiesen. Es ist das sehr natürlich, denn jene Meister arbeiteten ja in der Regel nicht für den großen Markt, auf dem der Hamburger seine Waare sucht, sondern im festen Auftrag für fürstliche und andere hochgestellte Gönner. Die neueste Zeit schiebt ihre Werke auf Kundreisen mit beigeigetem Preiszettel. Wer zuschlägt, der hat sie. Da kann man vergleichen, abwägen und sich die Sache vorsichtig überlegen. Ein solches Geschäft steht dem Kaufmann natürlich besser an als das Risiko eines vertrauensvollen Auftrages; was Wunder, daß mit dem Aufkommen dieser Chancen auch die Hamburgische Kunstpflege gewachsen ist? Ob die Kunst wohl dabei steht, ist freilich ein Problem, das in eine ganz andere Reihe von Erwägungen gehört.

Von Cornelius war neben einigen kleinen Studien nur eine Zeichnung da, ein Christuskopf (Gens. G. J. Becker). Der vollendeten Technik zu gedenken, ist überflüssig. An der Conception überroste wohl Manche die völlige Abwesenheit jeder Metil. Dieser vollgesehnde Christus ist soweit wie möglich von mittelalterlichen Verzerrungen entfernt. Er bietet eine sprechende Widerlegung des noch immer so verbreiteten Wahnes, Cornelius sei einseitiger Katholik gewesen und habe mit seinem Schaffen im Sinne des specifisch römisch-kirchlichen Empfindens gefaßt. Er, dem philosophische und historisch-kritische Untersuchungen persönlich ganz fern lagen und der als Mensch viel zu hoch stand, um sich in seinem Verhalten zu den letzten Problemen irgendwie durch den Wind der Volkmeinung beeinflussen zu lassen, besand sich allerdings bis zum Tode unter der Herrschaft der christlich-orthodoxen Weltanschauung; niemals aber haben die besondern vatikanischen und österreichischen Richtungen dieser Zeitweise bei ihm irgend welche Rolle gespielt. Daher auch sein scharfer Gegensatz gegen die Nazarener! Seine großartige Gestaltstellung des ganzen christlichen Nuthes in den Campesantozzeichnungen kann jeder Protestant mit der reinsten Freude betrachten, ohne durch irgendwelchen jehuitischen Beigeschmack gestört zu werden. Das trifft nun auch bei diesem Kopf zu: Christus, ein blühender Vollmann mit reichem, dionysischem Lockenhaar, königlicher Stirn, außerordentlich kräftiger, energievoller Nase, lebendvoll schwellender Wange und edel geformter Augen- und Mundpartie, blickt in tiefstem, ernststem Sinnen vor sich nieder. Es ist kein Zweifel: nur das Größte kann diesen Kopf mit solcher Denkart belasten: er läßt in diesem Augenblick das Welttrübsel. Und das Resultat, das merken wir auch, ist kein rein erfreuliches. Eine große Schwierigkeit des Handelns steigt vor dem inneren Auge des Sinnenden auf. Aber der Mensch, den wir da sehen, ist so herrlich, daß wir ihm unbedingt zutrauen, daß er jede Schwierigkeit überwinden wird. Befremden dürfte es vielleicht Einen, daß in dem ganzen Kopfe kein Zug von Milde zu erkennen ist. Dieser Sinnende ist so ganz mit sich und seiner Noth beschäftigt, daß ein helles Gedanken eines anderen Individuums augenblicklich erkennbar gar nicht in ihm lebt. Aber unwillig können wir ihn darum doch nicht nennen. Es ist eine viel zu vornehme Erscheinung, als daß wir Knabheit und Härte irgendwo von ihm erwarten könnten. Würde dieser Christus die Augen aufschlagen und uns ansehen, genügt sein Blick wäre Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft.

Reicher ist Schnorr vertreten, bei dem wir drei Gruppen von Zeichnungen für die Bildertafel (Hr. A. L. Meyer) hervorheben. Die erste Gruppe besteht aus drei Skizzen, die Schnorr noch in Italia als junger Künstler aus vollem schaffensfreudigen Herzen hinwarf, wie sie der Geist ihm einlag, 1 u. 2 (die Erweckung des Sohnes der Wittve von Zorpath und die Beschimpfung David's durch Simeon) noch ganz sorglos in der Zeichnung; 3 (der Reid Rain's auf Abel's angenehmes Opfer) schon sauberer ausgeführt. Wie lebendvoll und warm sind diese Bilder geschaffen, besonders das erste! Die Tiefe inniger Freude im Gesicht des Cisa und in dem des erweckten Knaben, beide gleich kräftig und doch so verschieden nuancirt, wie spricht das zum Herzen! Das Blatt ist noch in der jetzigen Ausführung im

eleganten Holzschnitt eines der besten der ganzen Bilderbibel, aber diesen Feilchenduft, wie hier in der leicht hingeworfenen Skizze, hat es doch nicht mehr. Die zweite Gruppe, die sieben Schöpfungstage, vom Münchener Professor offenbar schon mit dem Gedanken der Verwissenschaftlichung höchst sauber und elegant ausgeführt, ist ein in sich zusammenhängender Cyclicus von Bildern, die eine einheitliche Idee veranschaulichen: das Werk der Schöpfung nach dem Bericht von Gen. I. als einer mühevollen Arbeit, die erschöpft und Ruhe fordert. Gott? Er ist ganz mythologisch aufgefaßt; ein starker, ernster, alter Mann, keineswegs allmächtig und vollkommen selb, sondern schwer anringend gegen die Materie und das Schicksal. Sein Schaffen macht ihm Vergnügen; am wohlsten fühlt er sich bei der Schöpfung der Himmelslichter, wo seine Augen vor heller Luft glänzen, aber mit tiefem, finsternen Grauen sieht er den bevorstehenden Störungen seines Werkes entgegen. Das tritt besonders hervor bei der „Schöpfung des Lichtes“ (richtiger Durchbruch der Ulfinsternis) und bei der Schöpfung der Menschen. Diese selbst sind ein reizvolles Paar; besonders schön ist der getrautenvolle hoffnungreiche Frohblick Adam's dem still in sich vergnügten Wesen Eva's gegenüber gestellt. Das Ganze zeigt einen Künstler auf der Höhe seiner Kunst; aber die Conception hat schon nicht mehr die reine Herzensfreudigkeit zur Mutter. Die dritte Gruppe ist eine Reihe von Skizzen aus den fünfziger Jahren, als es mit der Ausführung der Bibel nun wirklich zur That kam. Die Composition zeigt überall die größte Gewandtheit und Formvollendung, frische Blumen des jugendlichen Schaffensdranges aber sucht man vergebens. Das Ganze ist ein trefflicher Kommentar für die ironische Bedeutung des Spruches: „Was man sich in der Jugend wünscht, hat man im Alter die Fülle“.

Von Kaulbach ist erwähnenswerth nur die belanate Zeichnung: Odysseus bei der Kalypso (Hr. v. Pippert). Alle grazilste Abrundung und anmuthige Zeichnung, die diesem Meister einen so vulgären Ruhm und einen so guten Marktpreis gesichert haben, finden sich hier bethätigt. Aber es fehlt der herzerfrischende Anhauch der Muse, keineswegs aber der unselbstlich alltägliche Zug im Götterboten Hermes und noch mehr in der Kalypso, welche das unterscheidende Merkmal Kaulbach'scher Schönen, den übermäßig ausgebildeten Unterkiefer, ganz prachtvoll zur Schau trägt.

Von den Nazarenern und Romantikern waren nur Overbeck, Schwind, Kiepenhausen und E. Specker durch Delgemälde vertreten. Besser repräsentirt wurde die Richtung durch die bekannte Zeichnung des Erstgenannten: „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ (Hr. A. D. Meyer) sowie durch zahlreiche, zum Theil sehr interessante Zeichnungen Schwind's, sowie Jährich's, Steinle's und Beit's, von denen nur des Letzteren „Marien am Grabe“ (Hr. A. D. Meyer) genannt sein mögen. Mit wirklich Dürer'scher Griffelsführung ist hier in der that, aber ferniger Schraffirung das Bild tiefen, doch würdig gehaltenen Frauenschmerz vergegenwärtigt, eine Perle der neueren religiösen Geschichtsbildung.

Historisch zu dieser Gruppe stellt sich ein wenig bekannt gewordener Hamburger, Julius Döbner (1804—1830), dessen Malereien ein ganz eigenthümliches Interesse gewähren, besonders seine drei (älteren) Frauenbildnisse (Hr. Döbner und de Hase) und sein Stammbaum mit eingemalten Porträts. Eine fast erdrückende Naturtreue vereint sich mit einer so feinen, reinlichen Pinselführung und einer so klaren, präcisen Farbengebung, daß wir einen persönlichen Schüler des großen Meisters von Nürnberg vor uns zu haben glauben. Und doch ist nicht etwa die ältere deutsche Manier slavisch nachgeahmt, wie von anderer Seite die altitalienische! Döbner folgt der Wirklichkeit unmittelbar mit einer so seltenen Wahrheitsliebe und einer so bestechenden Freude am Deutlichen, daß uns die lebhafteste Trauer überkommt, weil es ihm nicht vergönt war, sich durch lebendige Ideale zu höherem Kunstschaffen erheben zu lassen.

Die neuere historische Malerei bot nur Bedeutendes, wenn man das Porträt und das in's Historische überschlagende höhere Genre hinzurechnet. Aldam ist hier vor Allem Gabriel Max zu nennen, von dem eine ganze Reihe zum Theil hervorragender Werke ausgestellt war. Seine Art kommt dem oben angedeuteten Zuge vieler Hamburger zur Sentimentalität entgegen, daher erklärt sich seine große Beliebtheit in weiten Kreisen jeder Stadt. Zu seinen besten Bildern gehörten in der Ausstellung die sterbende Christin am Kreuz in der älteren

kleineren Ausführung in Oel (Hr. H. Wehner) und der verstorbene Affe (Hr. E. Behrens.) Anspruchsvoller geben sich ein paar andere, in denen des Künstlers krankhafte Art noch härter hervortritt. Wir rechnen dazu die Hee Christiane (Hr. C. E. Heering), deren übergroße dunkle Augen, übergroßer Mund und starrer unverständlicher Blick nur strappiren, aber wenig nicht innerlich erbeben. Der pathologische Ausdruck soll gerechtfertigt werden durch die Erinnerung an die Selbstaufopferung, in welcher sich Christiane verzehrt. Wo aber ist diese verführte Hindeutung im Bilde selbst? Wir müssen sie im Gedächtniß mitbringen, nicht als ein Gedankenmaterial, — das wäre ästhetisch zu billigen — sondern als eine ergänzende Stimmung! Uebrigens zeigt Mar gerade hier, besonders in den ausgezeichnet behandelten Armen, wie sehr ihm der Pinsel dienen muß, wenn er nur will. Das größte, aber auch das schrecklichste seiner ausgestellten Werke ist das lebensgroße Zwciportrctenbild „Altnächtlich im Traume“ (Hr. Baron H. v. Schöndorff), auf dem ein frühzeitig vererbtet Narcisß von einer bleichsüchtigen Jungfrau in Trauer einen kleinen Blätterbüsch als Beisteuer für die Aus schmückung seines demnächst zu beschaffenden Sarges köstlich lächelnd hinnimmt. Das leidige Bild, welches jedem Betrachter nach dem Maß seiner Nervosität eine gewisses entsetztes Stodcn alles psychischen Lebens auf eine Zeit lang mit auf den Weg giebt, ist durchaus bezeichnend für des Künstlers Manier, die nicht dadurch als durchgehende Methode gerechtfertigt wird, daß es einige Gegenstände giebt, für welche sie paßt.

Einen sehr angenehmen und gesunden Gegensatz bildet der farbenprächtige Ferdinand Heilbuth, der erstensücher Weise auch sehr gut vertreten war, am besten durch das kerulicte Bild „Spazierende Kardinals auf dem Monte Vincio“ (Herr Konsul Westphorst). Wie sein wiederholt sich hier der Typus der beiden hohen Herren, hier die schleumende Dummheit, dort der verschmigte Hochmuth, in ihrer dienenden Begleitung! Wie gut erkennt man auch den zweiten Typus in dem Kardinal, dem er zusommt, an der hiesigen Haltung, obwohl nichts vom Gesicht zu sehen ist! Das ist feinste Satire, wirkliche Geschichtsdarstellung eben bestimmten historischen Bergang. Dazu kommt eine warme sonnige Farbengebung, wie sie für eine römische Ansicht so bezeichnend ist. Man konnte sich nur schwer von der Betrachtung des kleinen Prachtstückes losreißen.

Schulische historische Haltung durch Vermittlung des ethnologischen Elements zeigten eine Reihe Köpfe. Zuerst genannt sei hier mit höchstem Ruhme ein in Oel ausgeführtes weiblicher Studentkopf von Ernest Kasite (Hr. A. Hösch). Ohne alle Gewaltthat, in ruhiger Hingabe an die Natur und mit einer Beherrschung und Verwendung der Farbe, wie sie nicht besser gedacht werden kann, ist hier ein Typus aufgefaßt, wie er sich wohl in ephreidischen Landen durch Vereinigung germanischen, slavischen und romanischen Blutes finden mag, der aber uns Norddeutsche eben so fremd berührt, wie schön und wahr. Daß diese entgegengesetzten Eindrücke sich beisammen finden, bezeichnet die hohe künstlerische Vollendung. Nicht niedriger steht die Kreidezeichnung einer Italienerin von Josef Zenerbad (Hr. A. D. Meyer), in der mit den einfachsten Mitteln in genialer Weise ein glühend und lebendurchdrungenes Frauenbild geschaffen ist, das uns den klassischen Typus ihrer Nation wie in einem Muster vor Augen bringt und uns deshalb den Eindruck eines historischen Bildes von vollendeteter Kunst hinterläßt. Eine idyllischere, einfachere Aufgabe löst das Oelgemälde „Mädchen von Dievano“ von G. K. V. Richter (Hr. E. Behrens) in kaum minder befriedigender Weise; nur schade, daß die Farbenvirkung gesucht, und nicht annähernd in dem Maße, wie bei dem Kasiteschen Kopf erreicht wird. Unter den Zeichnungen sind hier noch zwei Studienköpfe von J. Kone zu nennen, von denen besonders der energische, echt germanische Mädchenkopf einen bedeutenden Einfluß für das Wesentliche und eine meisterliche Verwendung der bescheidensten Mittel bekundet.

Zahlreich vertreten waren natürlich die eigentlichen Genremaler Desregger, Bantier, Jordan, Knans, beide Schlesinger, beide Meyerheim u. A. mehr, deren bekannte Art keine weitere Berichterstattung fordert. Nur sei noch erwähnt, daß unter den besten der Ausstellung auch das mit Recht viel gerühmte Bild, „die Menagerie“ von J. B. Meyerheim glänzte, merkwürdiger Weise eins der frühesten und zugleich eins der besten Werke dieses

Malers, (Hr. Ed. Behrens). Es ist in der That ein Muster, denn Alles ist hier in vollendeteter Harmonie: die reiche vielseitige Auffassung der Wirklichkeit, die künstlerische Reinigung und Abrundung des Stoffes, die einheitliche Organisirung desselben, die tadellose Zeichnung, die Beherrschung der Farbe, die Klarheit der Malerei, endlich die angemessene Beleuchtungswirkung. Interessant war zu beobachten, wie in den danken gehängten Werken des Vaters F. E. Meyerheim sich die Vorzüge des Sohnes schon in schwächerer Weise keimhaft vorfinden.

Eine noch reichere Fülle boten die Landschaftler und Staffagemaler, A. und C. Adenbach, Gurliitt, Flamm, Kottmann, Lutteroth, L. Spangenberg, E. Hildebrandt, Steffan, Leu, C. Desherley, Schliecker, Hermann Kauffmann, Schleich, Vessing, Mantze, Hartmann, Pettenkosen, Schreyer u. s. w. zum Theil in vorzüglichen Werken, z. B. Kottmann's Taormina (Hr. Commerzr. Weber) und Hildebrandt's Sonnenuntergang in Rio (Hr. Ida Schmidt). Wir begnügen uns, auf zwei Richtungen besonders hinzuweisen: auf die Hochlandscapen und die Waldlandscapen. Es darf als ein ruhmvoller Gewinn unserer neuesten deutschen Kunst bezeichnet werden, daß ihr die Bewältigung eines scheinbar so unmaltrischen Gegenstandes wie die weite Ebene gelungen ist. Die kulturhistorische Bedeutung dieses Sieges ist sehr hoch anzuschlagen, denn dem Menschen Erdenbasen wird uns in seiner Ganzheit viel richtiger und reiner durch so einen weiten Ausblick über die Oberfläche des Planeten zu Herzen gebracht, als durch die noch so glänzende Wiedergabe irgend einer besonderen Schönheit. Alpenhöhen, Fjorde, italienische Gestade, Wasserfälle, Waldedellen — das sind Ausnahmen; die weite Ebene, das ist der Wohnsitz des Menschen für den Durchschnitt. Ihre Stimmung ist die Normalstimmung des zu sich selbst kommenden Mannes. Wenn man sich nun erinnert, daß die Göttergestalten aller naturwüchsigten Religionen zwar aus dem begehrenden Willen des Menschen erzeugt, aber aus einer Naturstimmung geboren sind, so wird man ahnen, welche hoffnungreiche Aussichten für das in mancher Beziehung verdorrte Volksgemüth sich an eine neu gewonnene Darstellung einer Naturstimmung von so eminenter Bedeutung knüpfen.

Obenan unter den Meistern dieses Faches stellen wir den in weiten Kreisen lange nicht genug geschätzten F. E. C. Morgenstern, vielleicht den seelenvollsten Landschaftler der Neuzeit. Seine „Landschaft“ (Hr. J. H. Gohler) zeigt uns in doppelter Gestalt den angezeigten Charakter: als Haidebild und als Küstenbild mit Ausblick auf die See. Ein bläulich schimmerndes Gebirge im Hintergrunde dient gleichsam der Ebene zur Hölle. Unendlich fernsüchtig wirkt dieser Gegensatz: die blaue lockende See und Landschaftsferne hinter der braunen Haide, die doch mit ihrer streppigen derben Vegetation keineswegs abflüßt. Dabei ist die Beleuchtung höchst entsprekend: sonnig, doch nicht überklar, die Ferne etwas heller markirend. Fast ebenso ausgezeichnet ist das „Strandbild“ (Hr. Vollen), wo das rollende Meer näher in den Vordergrund tritt, dunkler und ernster erscheint, aber doch wieder denselben Sehensuchtsreiz übt, besonders durch einen fernem Dampfer am grauen Horizont. Sehr tüchtige Künstler desselben Faches sind auch A. Michellio und W. B. G. Schuch. Des Ersteren „Haide-Landschaft“ (Hr. W. Varchard) erinnert durch den Ausblick auf die meerblau verschwimmende Ferne — die aber doch nur nunehelste Ebene sein wird — und bläuliche Gebirge an Morgenstern's „Landschaft“, betont aber die Haide noch mehr, und läßt die bezeichnete Stimmung in einem träumerisch ins Weite lugenden Hirtenknaben gleichsam lebendig werden. Schuch's „verfallenes Schloß“ (Hr. A. Rell) und „Haidegegend“ (Hr. E. Amsind) drücken die Stimmung auf trübe Schmutz herab, und benutzen dabei sehr wirkungsvoll die charakteristischen Baumgestalten der Kiefer und der Birke, sowie den sich verlierenden schmalen Haidefußpfad. Von den Landschaften anderer Richtung sind hier noch zu nennen der „Regenhein“ (Hr. F. Stahmer) von L. Spangenberg, die „Haide-Landschaft“ (Hr. F. Stammann) von H. Kauffmann und ganz besonders das tief empfundene, unscheinbar kleine Nachtsbild „Landschaft“ (Hr. Sen. Berömann) des sonst als Waldmaler ausgezeichneten C. No. Ted.

Fast wie das weibliche Prinzip zum männlichen stellt sich dieser Flächenmalerei die Waldmalerei gegenüber. Am schönsten tritt dies bei dem Altmeister J. W. Schirmer hervor, dessen bahnbrechende Leistungen durch einige vorzügliche Stücke vergegenwärtigt waren. Alles

ist auf ein ruhiges, in romantischer Phantasie still hinstrebendes Wesen gerichtet. Besonders in dem „Waldbach“ (Hr. F. Stahmer) wiew der Wald geradezu als Gralshain, der jeden Augenblick die „wunderbelle Märchenwelt“ könnte emportauchen lassen, „die den Sinn gefangen hält“. Selbst der dunkelblau und ganz klar das dunkelgrüne, etwas schwere Laub durchschauende Himmel sieht wie das Dach eines Heensales aus; er leuchtet nicht in's Weite; er drängt mit in die lauschige, süße Stille hinein. Einen interessanten Gegensatz bildet der große neuere Waldmaler Valentin Rütts, dessen „Morgen im Walde“ man mit sehr glücklichem Geffir neben den Waldbach gehängt hatte. Man merkt, daß der berühmte Laubvirtuose in seiner künstlerischen Richtung stark durch die Stadlandschmümmung beeinflusst ist. Der Himmel ist hell, ermunternd, zur Thätigkeit aufrufend. Der ganze Wald athmet Thaufrische, man denkt nicht an Elfen und Kobelde, sondern an Ozen und Forstwirtschaft. Profaisch aber ist diese Stimmung darum keineswegs: es ist köstliche Epik in dem Bilde, während Schirmer bezaubernde Lyrik bringt. Uebrigens versteht Rütts auch die romantische Art der Waldbehandlung vorzüglich. In „Hildegards Garten“ (Hr. F. Ödring) läßt er sie an passendem Orte vorwiegen; auf andern Bildern spielen beide Arten bedeutungsvoll in einander. Immer bewährt er sich als der rechte Meister, was nicht von ihm gesagt werden kann, wenn er auf andere Gebiete hinüberschweift.

Daß schließlich die Marine ebenfalls reichlich vertreten war, versteht sich bei einer Hamburgischen Ausstellung wohl von selbst. Ebenan sieht hier natürlich Anton Melbye, dessen großes Prachtbild „Marine“ (Hr. W. Burchard) zu den besten Mustern der Gattung zählt. So ist Handlung da: eine Barke ist in Gefahr, durch die schneller als sie selbst hingeleitenden Wellen erdrückt zu werden. Der grauschwarze Himmel, das Mangrüne, tief aufrauschende Meer, die Wüthigkeit des schwer arbeitenden Jährzuges, Alles stimmt vollkommen zusammen und macht einen wahrhaft tragischen Eindruck. Sehr zahlreiche kleinere Etüde desselben Meisters bekunden die hohe Verehrung, die derselbe im Hamburgischen Volke genießt. Wo solche greifartige Naturetuden in künstlerischer Vergewaltigung zum verbreiteten Schmutz der Häuser gehören, da wird die beste Hoffnung berechtigt sein, daß kein Mißfall in die Geschmackslosigkeit und das Banalenthum eintritt, die Hamburgs alte Kunstpflege vor etwa achtzig Jahren vernichteten und der freien Elshart den übeln Ruf des Aukensbasses eintrugen, den sie, wie diese Ausstellung bewiesen hat, nicht verdient. J. Wedde.

## Das neue Kunstgewerbehaus zu München.

Mit Abbildung.



Der ungewöhliche Erfolg, den die im Jahre 1876 zu München stattgehabte Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung nach allen Richtungen hin erzielte, gebot dem Münchener Kunstgewerbeverein, als dem Veranstalter jener Ausstellung, ein Vorgehen auf festerer, breiterer Basis, als dies bis dahin der Fall gewesen war. Zunächst das Münchener Kunstgewerbe, dann aber auch das deutsche Kunstgewerbe überhaupt sollte eine Centralstätte finden, an der es seine Produkte der freien Konkurrenz aussetzen, einen Markt etablieren konnte.

Ein bedeutender materieller Ueberschuß, der bei der genannten Ausstellung erzielt wurde, ermüthigte dies. Das alte, der Stadtgemeinde gehörige Handhaus wurde, nachdem vielerlei Entwürfe von Malern und Architekten für diesen Zweck entworfen waren, umgebaut und bekam die Gestalt, wie sie die Abbildung zeigt. Die Ausführung des Baues leitete Architekt Seitz in München.



Die Fassade wird gebildet durch einen prononcirten Giebelbau, an den sich, um ein Unbedeutendes zurückspringend, das Hauptgebäude anschließt, das sich seinerseits wiederum an die barocke Fassade der Dreifaltigkeits-Kirche anlehnt. Es mußte auf letztere natürlich



Das neue Kunstgewerbehaus in München.

Rücksicht genommen werden, und da nun eben die deutsche Renaissance einmal am Ruder ist, ließ sich ein gewisses Anpassen an die genannte Kirche leicht bewerkstelligen. Das Vorderze, in ziemlich kräftigen Boffe-Quadern aufgeführt, enthält im Hauptbau eine Wirtschaftskolokalität; der ganze Raum des Zügels wird durch die permanente Anstellung von Kunst-

gewerblichen Produkten eingenommen. Hier ist alles zu finden, was nur irgendwie zur Herrichtung eines häuslichen Raumes von Nützlichem ist. Aus ganz Deutschland kommen hier die Produkte fleißiger, geschickter Hände zusammen und vorzüragen, Gott sei Dank, immer mehr jenes charakterlos prunkvolle Zeug, das noch vor nicht gar langer Zeit allgemein gekauft wurde. Möchte es nur in den Salons auch bald soweit kommen, — es brauchten deswegen noch lange nicht all' diese Räume in „Renaissancesalons“ umgewandelt zu werden!

Im Hauptbau ist das erste mit dem zweiten Stockwerk architektonisch zusammengezogen durch eine kräftige Säulenstellung, zwischen welcher die Fenster des großen Saales sich befinden. Ein gut gegliedertes Gebälk bildet den Abschluß. Ueber diesem kommt noch eine, in den Dimensionen jedoch viel geringere, Stellung von ionischen Dreiviertelsäulen, welche ihrerseits das ganz durchlaufende Dachgesimse tragen, und darüber erhebt sich der Giebel. Die Fenster des Seitenbaues haben im ersten Stock einfache L-waader-Gewände, im zweiten Spitzgiebel, getragen von Pilastern, die sich nach unten hin verjüngen, und der dritte Stock endlich zeigt einfache Gewände, darüber gebrochene Giebel.

Die Verhältnisse sind im großen Ganzen gut gerathen, zumal wenn man annimmt, daß die Fensteröffnungen mit nicht gerade sehr günstigen Höhenverhältnissen bereits an dem alten, anzubauenden Hause existirten und der Stockwerkshöhen halber nicht verändert werden konnten.

Das Antreter zeigt, wie schon oben erwähnt, im Portiere eine Restauration, die in der Einfachheit ihrer Ausstattung ganz glücklich ausgefallen ist: mannshohes braunes Oberes ringum an den Wänden, dazwischen hier und da kleine Unterbrechungen durch Rischen oder kleine vorspringende Brunnengehäuse, darüber die einfache Kalkwand und, das Ganze abschließend, eine braune, in den Formen ganz einfach gehaltene Holzdecke. — Eine breite Holztreppe führt zum ersten Stock. Da ist der mittelalterlichen Sitte gemäß zunächst ein großer Flur, auf den die verschiedenen Thüren münden. Er hat sein eigenes Licht und wird gar oft speciell als Kuppel-Kneipsthal benutzt. Auch dieser Raum hat eine einfache, aber geschmackvolle Dekoration. Zwei Thüren führen in den großen Saal, der durch zwei Etagen geht. Die Dekoration ist keineswegs prunkvoll zu nennen, sie wirkt ungemein harmonisch. Die eine Langseite enthält in fünf Bogensehern dekorative Malereien, die in der Wirkung vorzüglich zum Holz passen. Es ist nur nicht recht ersichtlich, weshalb in diesem Raume gerade italienische Architektur, ein italienischer Wandtischschliger, Erpressen, die bei uns gar nicht wachsen, untergebracht worden. In dem Saal eines deutschen Kunstgewerbehauses wären doch andere Beziehungen eher am Platze gewesen. Die Bilder sind von J. K. Rantlach gemalt. Auf drei anderen Seiten des Saales laufen in der Höhe des zweiten Stockwerkes Malerien herum, welche für Musik und Zuschauer bei festlichen Gelegenheiten hergerichtet sind. Die vierte ist die Fensterwand. Nebenan befindet sich, speciell für die abendlichen Zusammenkünfte von Künstlern und Kunstgewerbetreibenden bestimmt, eine kleinere Trinkstube. Die Tafelung ist einfach, unterbrochen von ionischen Halbsäulen, darüber die Kalkwand mit einfachen, aber äußerst graziosen Malereien al fresco von K. Zeig. Die Decke zeigt das Balkenwerk, einfach, gerade, ohne Cassettenschmuck. Ein mächtiger grüner Eichen vervollständigt die Einrichtung dieses einfachen, aber äußerst geschickt decorirten Raumes. Die Holztäfelungen des Saales sowie dieses Kneipzimmers rühren von dem Architekten Wedau her. — Die übrigen Räumlichkeiten des Hauses dienen zu Bureau und Wohnungen und haben weiter nichts Bemerkenswerthes aufzuweisen.

Wäge das Haus immerfort eine Stätte bleiben, an der künstlerische Bestrebungen angezettelt werden, die nicht bloß ein Anstoß momentaner Moden sind! Daß vieles, gar vieles gerade in der Kunst und im Kunsthandwerk mehr Mode als Bedürfnis ist, bleibt leider immer noch nur zu wahr!

M. G. v. Berlepsch.

## Gottfried Semper.

Geb. 29. November 1803, † 15. Mai 1879.

(Schluß.)



In einem Alter, in dem die Wenigsten noch die Spannkraft des Willens haben, sich ihr Leben von Grund aus neu zu zimmern, wandte sich Semper nach seiner Flucht aus Sachsen über Franken, Baden und Straßburg wieder nach Paris. Vor dem Meister lag jetzt auf der Höhe seiner Reise der Lebensweg fast ebenso hahnlos und unbestimmt da, wie ehedem zur Zeit seines ersten Pariser Aufenthaltes. Schon denkt er ernstlich an eine Ueberfahrt nach Amerika: da erhält er einen Ruf nach London — man möchte glauben, für einen hochstrebenden Mann kein ganz schlechter Tausch gegen Dresden. Wohl war es ihm auf englischem Boden nur vergönnt, anzuregen und zu lehren, nicht unmittelbar zu schaffen; doch wirkungskräftige Lehre ist wieder eine andere Art des Schaffens. Es gab aber auch sonst noch zu thun. Die englische Kunstindustrie hatte in Geschmack und Stilhinn ihre Orientirung verloren: hier war Abhilfe nöthig. Dieses einmal erkannte Bedürfniß veranlaßte die Begründung des South-Kensington-Museums, auf dessen Organisation die Vorschläge Semper's einen wesentlichen Einfluß übten. Es war dies die erste methodisch eingerichtete Stilheilkunst für die Kunstindustrie, nach deren Vorbild bis zu dem musterhaften Kunstgewerbemuseum in Wien ähnliche Institute auch auf dem Continente entstanden.

Noch Semper fühlte außerdem das persönliche Bedürfniß, seine artistischen Grundzüge im Zusammenhange zu begründen und darzulegen. Gleichwie die kaum bewältigten Eindrücke tumultuarischer Erlebnisse im Allgemeinen den Rückschlag des Nachsinnens zu erzeugen pflegen, so concentrirte sich bei ihm dieses Sinnen mehr und mehr auf die Grundprobleme der Kunst und den artistischen Zustand der Gegenwart. Bereits in London sammelte sich der Gedankenstoff für sein Hauptwerk an: „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde.“ Obgleich der erste Band: „Die textile Kunst“ erst 1860 und der zweite drei Jahre darauf erschien, war wohl schon während des Londoner Aufenthaltes das Ganze entworfen und Manches in der Ausführung weit vorgeschritten; wie denn auch in der kleinen Schrift: „Die vier Elemente der Baukunst“ (1851) die Umrisse des größeren Werkes in kühn gezogenen Linien hervortreten.

Der Durchbruch des forschenden Triebes in einer stark und selbständig angelegten Natur ist sehr wichtig und bedeutsam zu einer Zeit, wo der Geschmack in's Schwanken gerathen ist und die Kunst und die Bildung einander gegenseitig nicht mehr verstehen,

da jener die Deutlichkeit und Sicherheit der Einsicht, dieser vor lauter Gesichtspunkten die Unmittelbarkeit der anschauenden Kraft abhanden gekommen. Dann ist für einen bedeutenden, mit der Gabe der Forschung ausgerüsteten Künstler der Zeitpunkt da, auch lehrend das Wort zu ergreifen. „Es ist nicht zu bezweifeln“, sagt Semper in den Prolegomenen seines Hauptwerks, „daß die Kunst inmitten eines großartigen Strudels von Verhältnissen ihr Steuer, ihren Kurs, und zugleich, was das Schlimmste ist, ihre Triebkraft verloren hat.“ Er findet in unserer Zeit alle Symptome einer bedenklichen Krisis des Kunstlebens, „wobei nur das Einzige noch ungewiß bleibt, ob sie Anzeichen eines auf tieferliegenden socialen Ursachen begründeten Verfalles sind, oder ob sie auf sonst gesunde Zustände hinweisen, die nur zeitweilige Verwirrung auf dem Gebiete derjenigen Fähigkeiten des Menschen veranlassen, die sich in dem Erkennen und Darstellen des Schönen bethätigen... Die erstgenannte Hypothese ist trostlos und unfruchtbar, weil sie dem Künstler, der ihr huldigt, jeglichen Halt bei seinem Streben vermagt; die zweite dagegen ist praktisch und fruchtbar, gleichviel, ob begründet oder irrig an sich selbst.“ Dieses „Gleichviel“ ist bezeichnend für das Bekenntniß des Künstlers und thätigen Menschen, der im guten Glauben an die Sache vorgehen muß und sich mit der Skepsis nicht lange einlassen kann; denn — so sagt der Autor sehr treffend — „blos Morches niederreißen zu helfen, ist nicht die Sache dessen, der sich am Bauen erfreut.“

So zeigt sich die praktische, auf unmittelbare Wirksamkeit gerichtete Tendenz schon auf den ersten Seiten des Buches. In der That ist diese Kunstlehre durchaus nicht aus einer abstrakten Neigung zur Doctrin und Systemmacherei hervorgegangen, so tief auch die Hintergründe ihrer Forschung reichen, sondern vielmehr aus einem allernächsten Antrieb der Erfahrung und unmittelbaren Wahrnehmung. Jene Erfahrung, die Semper von Dresden nach London hin, von da nach der Schweiz allenthalben machte, dies war die Stilllosigkeit, das unsichere Umhertasten gewisser moderner Kunstbestrebungen, besonders in den sogenannten Kleinkünsten, — ihre principlose Abhängigkeit von der Mode oder von zufälligen Mustern und Vorbildern, die sie entweder aus gut Glück aufsuchten oder sich aufreden ließen u. dergl. m. Diese Beobachtung rief ihn förmlich dazu auf, das schlaffgewordene Stützgefühl in gründliche Lehre und Behandlung zu nehmen. Er wußte sehr wohl, daß der Stil auch in der „großen Kunst“ nichts wahrhaft Lebendiges sei und mehr oder weniger eine ästhetische Affektation bleibe, so lange nicht in den technischen Künsten mit aller Entschiedenheit sein Verständniß neu erweckt werde.

In Dresden war es ihm gelungen, die Kleinkünste im Dienste der Architektur stilistisch zu discipliniren; er übte dadurch geradezu einen schulbildenden Einfluß aus. Der Bau des Hoftheaters gab ihm die erste Gelegenheit dazu. „Jede Detailzeichnung, jede Schablone, die Angaben der Tischlerarbeiten, der decorativen Einzelformen, der Möbel, kurz Alles ohne Ausnahme wurde von ihm in Größe der Ausführung aufgetragen. Nicht ein einziges Stück Marktwaare wurde angebracht, sondern jedes Einzelne für den Zweck besonders komponirt und ausgeführt, wodurch eine allgemeine Hebung der Künste und des Kunsthandwerks in Dresden stattfand.“ (Die Bauten in Dresden. Herausgegeben von dem sächs. Ingenieur- und Architektenverein. 1878. S. 361.) Allerdings waren „die Einwirkungen Semper's nach der bezeichneten Richtung“, wie an dieser Stelle unumwunden zugestanden wird, „leider nicht nachhaltig. Nach seinem Weggange von Dresden trat im Allgemeinen die Art der Ausführung mit geringen

Ausnahmen in das Niveau der früheren zurück.“ — Was nun Semper im engeren Kreise durch unmittelbare, persönliche Einwirkung durchsetzen konnte, dies suchte er, fern der Heimath, durch Wort und Lehre mittelbar zu erzielen. Dort in der mächtig großen Weltstadt, wo sich nicht sofort, wie in Dresden, ein direkter, lokaler Einfluß herausbilden konnte, lernte er die Wirkung in die Ferne, die im Buche liegt, doppelt schätzen. Vielleicht haben wir seinem Exil die so bedeutende Entwicklung seiner schriftstellerischen Seite mitzuverdanken.

Frühere Publikationen beziehen sich zunächst auf Specialfragen; so unter Anderem die in kunstpädagogischer Hinsicht wichtige Schrift: „Wissenschaft, Industrie und Kunst oder Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls“ (Braunschweig 1852). Aber die nächste Tendenz, die Kunstindustrie oder die Kleinkünste stilistisch zu leiten und zu heben, steigert sich in seinem zusammenfassenden Geiste sofort zu einer höheren Anschauung, welche die weitesten Ausblicke gewährt. Er findet gerade in den technischen Künsten, so lange sie in sich formal sicher waren, die ursprünglichen Typen, gleichsam die Wurzelformen für die monumentale Kunst selbst. Aus dieser Auffassung heraus gewinnt er eine neue Basis für die Aesthetik als solche, im Sinne einer empirischen Kunstlehre.

Die Aufgabe, die er sich da stellt, ist folgende: „die bei dem Proceß des Werdens und Entstehens von Kunsterscheinungen hervortretende Gesetzmäßigkeit und Ordnung im Einzelnen aufzufuchen, um aus dem Gefundenen allgemeine Principien als Grundzüge einer Kunstlehre abzuleiten“. Diese Lehre will er aber keineswegs als Handbuch der Kunstpraxis angesehen wissen; „denn sie zeigt nicht das Hervordringen einer beliebigen Kunstform, sondern deren Entstehen; ihr ist das Kunstwerk das Ergebniß aller bei seinem Werden thätigen Momente“. Obgleich er in der Folge die Anwendung des Darwinismus auf die Kunstanschauung ablehnt, stellt er sich vorläufig doch völlig auf diesen Standpunkt. „Wie die Natur ihre Entwicklungsgeschichte hat, innerhalb welcher die alten Motive bei jeder Neugestaltung wieder durchblicken, ebenso liegen auch der Kunst nur wenige Normalformen und Typen unter, die aus urältester Tradition flammen, in stetem Hervortreten dennoch eine unendliche Mannigfaltigkeit darbieten und gleich jenen Naturtypen ihre Geschichte haben.“

Die so aufgefaßte Kunstlehre ist ihm wesentlich eine Stillehre, nicht reine Aesthetik oder abstrakte Schönheitslehre. Dadurch scheidet er sich sehr bestimmt, auch wohl mit einem scharfen Beiß des üblichen Künstlerzrolls, von der spekulativen Aesthetik, „für welche der Kunstgenuß nur Verstandesübung, philosophisches Ergötzen sei, das in dem Zurücktragen des Schönen aus der Erscheinungswelt in die Idee, in dem Herauspräpariren des Begriffskerns aus demselben bestehe“. Es ist bezeichnend, daß die letzte epochemachende Leistung auf dem Gebiete der philosophischen Aesthetik, das große Werk von Friedr. Th. Vischer, sich schon auf dem Titel „Wissenschaft des Schönen“ benennt; für Solger war die Aesthetik: philosophische Kunstlehre, für Hegel: Philosophie der schönen Kunst. Dies eben charakterisirt den specifisch künstlerischen Zug in der Denkweise Semper's, daß er auf das concrete Produkt oder Resultat: den Stil, direkt losgeht; auch der alte Baumgarten'sche Name: Aesthetik (*ars pulchre cogitandi, scientia cognitionis sensitivae*), das „unmittelbar anschauende Denken“ nach Kunohe, bekommt in der Semper'schen Kunstbetrachtung den Sinnengehalt seiner ursprünglichen Bedeutung auf andere Art wieder zurück. Schon in der ersten Schrift Semper's: „Vorläufige

Bemerkungen“ etc., leuchtet uns aus einer kleingedruckten Note unter dem Text, wie ein fallen gelassener Obelisk, die Stelle entgegen: „Darstellung des Schönen soll nie Zweck des Kunstwertes sein. Schönheit ist eine notwendige Eigenschaft des Kunstwertes, wie Ausdehnung die der Körper.“ Das will wohl auch bejagen: der Künstler strebe vor allem danach, seine künstlerische Pflicht und Schuldigkeit zu erfüllen, dann wird ihm die Schönheit von selbst zufallen.

Was ist nun der Stil? Semper erklärt ihn einfach als „die Uebereinkünmung einer Kunstwerkscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens“. So formuliert er den Begriff in dem Züricher Vortrag von 1869 und nimmt dabei ebenso auf die persönlichen Momente, in denen sich der Charakter des Künstlers ausdrückt, wie auf die technischen, worin sich die Bedingungen des Stoffes kundgeben, in gleicher Weise Bedacht. In dem Hauptwerke begrenzt sich der Stilbegriff mehr nach der letzteren Seite hin, vermöge seiner nächsten Anwendung auf die technischen Künste. Der Stil, als die zu Grunde liegende Gesetzmäßigkeit der Form, scheint für Semper etwas Unpersönliches zu sein, während er für die Stille, d. h. für die gesonderten Ausdrucksformen der Kunst, die persönliche, freischaffende Beteiligung um so nachdrücklicher geltend macht. Er bekämpft denn auch lebhaft in jenem Vortrage die Ansicht, die doch durch seine eigenen Aufstellungen in dem Hauptwerke hervorgerufen zu sein scheint, „als wären die Bausteine gar nicht erfunden worden, sondern hätten sich etwa nach den Gesetzen der natürlichen Züchtung, der Vererbung und Anpassung aus wenigen Urtypen fortentwickelt“. Er reklamiert sie entschieden als „freie Gebilde des Menschen, der dazu Genie, Willen, Wissen und Macht in Bewegung setzte“. Ihm, dem Architekten, liegt daran, die volle Persönlichkeit seiner Kunstgenossen bis in das tiefste Uralterthum zurück zu vertreten.

Doch, um auf die technischen Künste zurückzukommen, wenn man auf diesem Boden die Entstehung der Kunstsymbole im Allgemeinen und der architektonischen Symbole insbesondere zurückverfolgen will, so ist jedes technische Produkt zu betrachten einmal als Resultat des Zweckes, dem es dient, und dann des Stoffes, der bei der Produktion benutzt wird. Nach den vier Hauptkategorien der ursprünglich angewandten Rohstoffe — des biegsam-jähren Fadens, des bildsamen und erhärtungsfähigen Thons, des in stabförmigen Theilen vorgerichteten Holzes, und des zu festen Systemen zusammenfügbaren Hausleins — wären folgende Hauptbethätigungen des Kunstfleißes zu unterscheiden: die textile Kunst, die Keramik, die Tektonik oder Zimmererei, die Stereotomie oder Maurerei. „Jeder von diesen Abtheilungen der Technik gehört ein gewisses Gebiet im Reiche der Formen eigen an, deren Hervorbringung gleichsam die nächste und ursprünglichste Aufgabe dieser Technik ist.“ Mit der Stereotomie treten die technischen Künste in das Stadium der Monumentalität; aber sie sind lange vorher im Betrieb gewesen und haben ihre formalen Typen bereits durchgebildet, ehe es noch eine monumentale Baukunst gab. Am Weinstock sieht der Autor alle Kunst beginnen. Basen und Töpfe als Gegenstände des Totencults sind ihm die berechneten Zeugnisse vorarchitektonischen Formensinnes, selbst die typischen Formen des beweglichen Hausrathes gelangten nach seiner Ausführung viel früher zur vollen Ausbildung, ehe die unbewegliche heilige Tempelhütte ihre stilifizierte Kunstform erhielt. Aber die Grundgesetze des Stils in den technischen Künften sind identisch mit benjenigen, die in der Architektur walten, nur treten sie an den ersteren in ihrem einfachsten und klarsten

Ausdruck heroor. Der architektonische Stil vereinigt dann wie in einem aufgesammelten Resultat einer höheren, zusammenfassenden Organisation, jene einzelne Stilelemente: das Holzgesimse steigert sich zur monumentalen Tektouik; die keramischen Werke üben ihren Einfluß aus theils mit fertigen Formen, theils durch Aufnahme gewisser Grundsätze des Stils; bandartige Gliederungen, ausgespannte Flächen und Mosaikfußböden erhalten ihre ornamentale Bezeichnung nach textilen Befehlen. Man könnte jene uralten technischen Kunstbetätigungen, deren Entwicklungsproceß in der Vorzeit erdämmert, ganz wohl im Sinne Semper's als die prähistorische Kunst bezeichnen: so weit man da zurückgeht und an ältesten Kulturstätten nachgräbt, findet man bereits ausgebildete Typen. Erst mit den Monumenten beginnt die datirte Kunstgeschichte, wie andererseits mit dem Epos die bezeichnete Literaturgeschichte, auf ihren weiteren Strecken mit immer mehr Daten und Namen. Im ersten, deutlicheren Frühlicht des historischen Morgens erheben die Monumentalbauten mit ihrem entwickelten, architektonischen Stil, dann folgen bei ganz heller geschichtlicher Beleuchtung die Arbeitsstunden in den Kunstschulen der Skulptur und Malerei, das herrliche Tagewerk der Herausgestaltung der nationalen Kunstideale.

Semper stellt im ersten Theil seines Werkes, wo er an die Untersuchung des technischen Ursprungs der wichtigsten Grundformen und Symbole der Baukunst geht, diesen Forschungsweeg mit jener der vergleichenden Sprachforschung in analoge Beziehung: „Die Kunst hat ihre besondere Sprache, bestehend in formellen Typen und Symbolen, die sich im Gange der Kulturgeschichte auf das Mannigfachste umbildeten . . . Wie nun die neueste Sprachforschung bemüht ist, die einzelnen Wörter auf ihrem Gange der Umbildung im Laufe der Jahrhunderte rückwärts zu verfolgen und sie auf einen oder mehrere Punkte zurückzuführen, woselbst sie in gemeinsamen Urformen einander begegnen: ebenso läßt sich ein analoges Bestreben auf dem Felde der Kunstforschung rechtfertigen, welche der Entwicklung der Kunstformen aus ihren Keimen und Wurzeln, ihren Uebergängen und Verzweigungen diejenige Aufmerksamkeit widmet, die ihnen ohne Zweifel gebührt.“ Die Analogie mit der Sprachforschung ist jedenfalls richtiger und dem besetzten Hergang in der Entstehung der Kunstformen mehr entsprechend, als die früher gebrauchte naturwissenschaftliche Vergleichung mit der Artentheorie der Entwicklungstheorie. Interessant ist auch an anderem Orte die Wendung, „daß solche Untersuchungen auf dem Felde der Künste zu den wichtigsten Grundsätzen und Normen des neuen Schaffens in letzteren führen können“; der Autor spricht sogar allen Ernstes „von der möglichen Begründung einer Art von Kunst-Topik oder Kunst-Erfindungslehre auf bezügliche Forschungen über den Ursprung und die Bedeutung der traditionellen Typen“. Die durchaus praktische Absicht seiner theoretischen Erörterungen spitzt sich hier zu einem seltsamen Paradoxon zu; und doch hat er im Grunde nicht Unrecht. Wenn ein und das andere produktive Talent den Proceß vollkommen verstanden hat, nach welchem sich früher die organischen Stilformen herausgebildet haben, dann ist für dasselbe der abgeriffene Faden der geistlichen Produktion wieder angeknüpft; jene Forschungen selbst scheinen sich zwar in die fernste Vergangenheit zu verlieren, aber ihr praktisches Resultat sichert der Kunst eine neubelebte Zukunft. Im Verständniß sich zurückwenden heißt, in den Aufgaben des Schaffens fortzuschreiten. —

Die Ausführung des Werkes über den „Stil“ ist bei einer Fülle genialer Anregungen doch ungleich. Jene scharf gezogenen Linien, mit denen in den ersten Kapiteln

der Plan und die Absicht des Ganzen so bestimmt umzeichnet ist, werden weiterhin durch eine Masse gehäufter Details und Einzelausführungen theilweise gedeckt; gewisse größere Partien, wie der ganze geistvoll durchgearbeitete Abchnitt über die Keramik, über die Syntax der tektonischen Typen u. s. f. treten dann wieder in reiner Abrundung hervor. Der Verfasser fand sich bewogen, in diesem Werk eine Reihe von Specialstudien aufzuspeichern, welche wohl (wie der lange Excurs über „das Tapezierwesen der Alten“ als Exemplification für das Princip der Bekleidung in der Baukunst im ersten Band, oder im zweiten die im Hauptstück von der Steinkonstruktion entleerte Studienmappe über gräco-italische Steintektonik durch alle Tempelformen von Selinus, Agrigent, Pästum zc. hindurch) an sich betrachtet sehr werthvoll sind, aber an solchen Stellen eingefügt, das Buch und seinen Plan belasteten und sich als dreite monographische Episoden in dasselbe einschleichen. Hat man sich jedoch in dem Werke nach und nach orientiren gelernt, dann erweist es sich nebenher auch als ein Schatzhaus reichster Erfahrung und ausgedreitetster archäologischer Gelehrsamkeit, die ein großer künstlerischer Witz durchaus zu beleben und fruchtbar zu machen wußte.

Wir wenden uns von dem Kesthetiker wieder dem Architekten zu, dem wir in seiner weiteren Thätigkeit, wie in seinen Kunstabsichten zu folgen haben.

In Dresden hatte er bei seiner Flucht die Pläne zu dem Museum zurückgelassen, welches nach seinem letzten, für die Ausführung genehmigten Entwurf die vormalig mit einer hohen Mauer verschene Nordseite des Zwingers abschließen sollte. Die Grundsteinlegung erfolgte noch unter seinen Augen am 23. Juli 1847; nach seinem Beggange von Dresden (1849) wurde der Bau unter Leitung des Oberlandsbaumeisters Hähnel und des Hofbaumeisters Krüger i. J. 1854 bis auf die innere Einrichtung vollendet — nicht ganz nach der Meinung des Meisters.

Es ist dennoch eine Freude zu sehen, wie das Museum bei aller bedächtigen Präcision seiner Formen mit dem genial-üppigen Jopf des Pöppelmann'schen Prachtbaues — so weit wie möglich — zusammen stimmt. Man möchte zunächst glauben, die Kontraste ließen sich für den Eindruck nicht vermitteln. Hier ein edles, geschlossenes Monumentalwerk von geschicklicher Durchführung, dort eine in's Große sich ausbreitende Pavillon- und Gartenarchitektur voll genialen Uebermuths und formenpielender Laune; an dem Bau des modernen Architekten bei allem glänzenden Reichthum des Details eine ruhige architektonische Haltung und durchgehende Harmonie der Linien, am Zwinger dagegen, besonders am Westpavillon „eine Ausgelassenheit der Conception, welche der Regeln des Stiles, wie überhaupt architektonischer Anordnungen law lachend spottet, ein Komponiren im fortwährenden Fortissimo, das allerdings einen eminent plastischen Charakter zeigt“. Und so auch derselbe Gegensatz in der bildnerischen Ausstattung. Hier ein bedeutungsvoller, ernst bezeichnender Stulpturgeschmack, bis in die Medallions und Zwickelfiguren hinein nach einem streng eingehaltenen Programm durchgeführt, voll symbolischem Bezug auf den Gang der kunstgeschichtlichen Entwicklung; an den Zwingerpavillon höchstens eine Symbolik der Genussucht und der sichernden Wollust, Köpfe mit lästernem Ausdruck an den Schlusssteinen, Pan- und Satyrhermen unter den Gebälken, mythologische Liebespaare Arm in Arm auf lustigen Postamenten, zwischendurch übervolle Fruchtkörbe und gemischelte Bouquets auf den unteren Gesimsen. Verwundert sehen von drüben Siegfried und St. Georg, Raffael und Michelangelo sammt den



tieferrnsten Eisdäcken in den Bogenzwickeln auf das zügellose plastische Gefindel des Zwingerhofes hinüber; dennoch bildet dieser ein bezauberndes Ensemble von unvergleichlicher Wirkung, „das Charakteristikon einer ganz originalen sächsischen Kunst“, wie der Architekt Dr. Richard Steche in seiner vortrefflichen Beschreibung dieses Bauwerkes hervorhebt. (Siehe die Baugeschichte Dresden's in dem früher angeführten Sammelwerk: „Die Bauten von Dresden“, S. 79 ff.) Nie ist ein Stück überflüssig phantastischer Architekturmalerei, das uns selbst im Bilde überraschen würde, so fest und zuverlässig in die gebaute Wirklichkeit übertragen worden, wie eben hier; aber der straffe, gesetzmäßige Rhythmus der Grundformen in der Flächen- wie Höhen disposition mildert verführend die Willkürlichkeiten der Ausstattung. Darin liegt auch der Grund, weshalb Semper beim unmittelbaren Anschluß an diesen Bau in seiner geregelten Formen sprache da weiter reden konnte. Der vortretende Mittelbau des Museums, eine zweigeschoßige Triumphbogenarchitektur von edler, römischer Haltung, mit Attika und Statuen darüber, ist gerade in die Axe des gegenüberliegenden Südportals vom Zwingerhofe gerichtet. Auch dieses baut sich „im Sinne eines römischen Triumphbogens auf, aber in französisch-sächsischer Durchbildung, einem Gemisch von Willkür und Haltung, von Ungezogenheit und Grazie; jede ruhige Masse ist fast vermieden bei diesem aus Säulen, Pilastern und Anten zusammengesetzten, lustigen Grottenbau mit seinem kost-artigen Kronenabluß“. So bildet er das geistreich-barocke Gegenbild zu den rectifizirten, römischen Formen des Semper'schen Portalbaues, und die perspektivische Entfernung mildert die Gegensätze.

Das Museum selbst zeigt in seiner Gesamtdisposition das Princip der abgestuften Vorschübung der Massen. An die durch die Kuppel beleuchtete Rotunde schließen sich die beiden Seiten des langgestreckten, oberwärts erhöhten Hauptbaues an, in welchen sich die großen Bildersäle mit Oberlichtern aneinanderreihen. Diese Flügel sind durch mächtig vortretende Risalite abgeschlossen, die beiderseits mit den nächsten Lokalitäten des Zwingerbaues in Verbindung stehen. — Die hohe Balustrade, die den Hauptbau ziert, läuft gegen das Viereck an, aus dem sich das Kuppelpolygon erhebt; Candelaber stehen vermittelnd in den Ecken. An der dem Zwinger zugekehrten Front schiebt sich nun aus der fensterlosen Hauptmasse ein langer, zweigeschoßiger Korridorbau hervor: über dem hallenartigen, energisch dosirten Erdgeschoß die schön wirkende Fensterarkaden- und Halbsäulenarchitektur, eine geistvoll benützte Anleihe von der Bibliothek Sansovino's. Und abermals tritt aus der Mitte dieses Langbaues, wirksam vorgeschoben, die mittlere Portalanlage mit ihrem triumphalen Prachtmotiv — und die Attika über derselben verbindet sich wieder nach hinten, die Fenstergeschosse und ihre Balustraden überragend, mit dem höheren Kranzgesims des Hauptbaues. Es werden sich wenig Bauwerke finden, an denen die Auftheilung der Glieder des architektonischen Organismus und ebenso ihre Rückleitung in die einheitliche Wirkung des Ganzen so deutlich und schön ausgedrückt wäre, wie eben an der Südseite des Dresdener Museums. Doch auch die andere Fassade gegen den Theaterplatz hat ihren eigenartigen Reiz. Hier ist der Bau in einfacherem Zusammenhang durchgeführt und zugleich in allen Motiven, auch in der Attika, mit sinnreicher Nuancirung verändert. Die Bogenfenster in den Eckrisaliten haben die schmucke Zugabe der Tabernakelbildung mit canellirten Pfeilern, mit Zwickelfiguren und Giebeln erhalten; nun läßt der Architekt an der Nordseite solche gegiebelte, reich gezierte Bogenfenster mit ungegiebelten in alternirender

Reihe wechseln, substituiert für die Säulen, der ruhigeren Flächenwirkung wegen, ornamentirte Pilaster, bindet durchgängig die Architravlinien über den Fensterbogen, und erzielt durch diese Anordnung einen eigenthümlich pilanten, rhythmischen Effect. In richtiger Symbolisirung sind auch die offenen Formen, das Arkadenmotiv der Fenster gegen die Innenseite des Zwingerhofes gestellt, während das mehr geschlossene Fenstersystem an die Straßenseite gelegt wurde. Dadurch kennzeichnet sich dieser Kunstpalaß nach innen als Prachthalle, nach außen als monumentales Haus.

Im Jahre 1853 folgte Semper dem Rufe an das neuerrichtete, eidgenössische Polytechnikum in Zürich. Hier wirkte er wieder auf Jahre hinaus mit stärkster Anregung auf einen weiten Kreis von Bauhäkern, die von Rath und Fern seinem Lehrstuhle zuströmten — aber zugleich als praktischer Architekt, obgleich nur einem mäßigen Theil seiner zahlreichen Entwürfe die Günst unverkümmert Ausführung zu Theil wurde. Diese Republik mit der cantonalen Kleinregierung und dem stets ausgeschlagenen Contobuch ist kein Boden, aus dem Monumentalbauten wachsen. Mit künstlerischem Schmerz nahm Semper wahr, wie in Deutschland bald an dieser, bald an jener Stätte ein Bautrieb mit bedeutenderen Intentionen sich aufthat, während er mit seinen großen Gaben sich auf kleine, eingeschränkte Zwecke verwiesener sah. Doch auch hierin zeigte er das Merkmal echter Genialität, daß er selbst die beschränkte Aufgabe im großen Sinne faßte. Aber inzwischen hatte sich auch seine architektonische Anschauung ausgeweitet, trotz der engen Verhältnisse. Mit dem Dresdener Museum, „einem ohne ihn großgewordenen und seiner Art entwachsenen Kinde“, wie er sich einmal in einer brieflichen Mittheilung ausdrückt, schließt der frühere Abschnitt in seinem Kunststreben ab. Bis dahin blieb er der schmuckreich-feinen Renaissance der besten Zeit getreu, und neben der edlen Disposition war ihm an der exakten Reinheit und formal schönen Durchbildung der Einzelformen gar sehr gelegen. Nun macht er — einige Rückblicke noch der ruhigeren Schönheit ausgenommen — den Proceß der volleren Formenbehandlung der späteren Renaissance als ein individuelles künstlerisches Erlebnis durch. Er entfagt so manchem gefälligen Detail, z. B. der Canellirung der Fenstersäulen und anderem Hierwerk, kräftigt aber die Hauptformen, steigert ihre Geltung durch Verkröpfungen und Vossirung — kurz, er geht in dem Formenausdruck jener Epoche um etwa ein halbes Jahrhundert weiter und reinigt ihn von seinen barocken Elementen, um seinen großen Gehalt allein zu benützen.

Eine geniale Darlegung dieser Principien finden wir zunächst an dem Mittelbau des Züricher Polytechnikums. Ueber der Terrassenanlage an einer steil abfallenden Hügelböschung wächst dieser Bau um so imponirender empor und macht sich in seiner vollen männlichen Energie geltend. Das hohe Erdgeschloß hat acht in derbe Kufis gekleidete, stark vortretende Pilaster von rhythmisch wechselnder Zwischenweite; drei große Portalbögen öffnen sich zwischen denselben und vier Fenster sind in ihre näher zusammentretenden Stellungen eingeschoben. An kühner Vertheilung der Vossirung und großer Disposition vergleicht sich dieses Parterre den Sanmicheli'schen Festungsthoren, wie Friedrich Weht (Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts; erste Reihe, 1877) gelegentlich sehr richtig bemerkt. Ueber dieser dreitheiligen Portalarchitektur, hinter einer Brüstung zurücktretend, baut sich, durch ein Mezanin vermittelt, das fechtlich-repräsentative Obergeschloß auf, welches die Kula einschließt. Der Charakter einer ernsten

Festhalle spricht sich auch äußerlich höchst bezeichnend aus. Das Rezjaningeshof hat die Bedeutung eines Sodelbaues, von dem die prächtige Rundbogenarchitektur stolz und schön emporwächst. Korinthische Säulen entsprechen da den unteren Kufkapitälern, die hohen und weiten Fensterarkaden den Portalbogen, und Nischen den Parterrefenstern. An der hohen Attikabrüstung über dem ganzen Bau hallen alle Bekröpfungen der Hauptgliederung aus. Wenn wir eintreten, überrascht uns das köstliche Vestibule. In das nächsterne Jürich glänzt da ganz unerwartet das stolze Senua herein. Alles ist trefflich proportionirt: der in der Mitte über mehrere Stufen ansteigenden Treppe entspricht die Höhe der Sodelbrüstungen, die den zweiten Plan so schön erhöhen; von Säulen der einfachen toskanischen Ordnung, mit eigenen Gedälfräden darüber, schwingen sich Bogen und Stüchappen empor; eine der schönsten architektonischen Perspektiven leitet den Blick nach dem Hintergrunde. Von dem mittleren Stufenauögang gehen dann die Treppenarme rechts und links in sanfter Ansteigung hinan. Später hat diese Vorhalle in den Vestibulen des neuen Hoftheaters zu Dresden, nur theatralisch reicher und mit gekoppelten ionischen Säulen, eine reizend veränderte Wiederholung erfahren.

Um die Charakteristik Semper's als Architekten zu vervollständigen, wollen wir jedoch nicht bei der gesonderten Betrachtung seiner Hauptbauten stehen bleiben, sondern auch gewisse durchgreifende Merkmale seiner Formgebung heroorheben.

Vor allem seine Behandlung der Kufika. Kein neuerer Architekt hat diese echte Stein-Idee, dies Kraftmotiv, aus dem sich eine so wirksame Steigerung des Baues vom elementar Terden in's Mannigfache und Prächtige nach auswärts ergibt, mit gleicher Gründlichkeit durchdacht und ebenso vielseitigem Verhältniß angewendet. Schon in seinen früheren Bauten nähert er sich diesem Motiv, anfangs wohl mit einiger Zurückhaltung. Am Palais Oppenheim in Dresden ist das Quaderwerk des Hochparterre mit dem dorischen Fries darüber noch glatt und sehr sauber, beinahe akademisch gehalten: an dem viel späteren Stadthaus von Wintertthur dagegen hat das niedrigere rusticirte Erdgeschos die Bedeutung eines energisch konstruirten Sodelgeschos oder Stylobats, der den ganzen oberen Bau imponirend emporhebt. Die gediegene Durchbildung des Semper'schen Vossagenwertes, die volle klassische Wirkung desselben, sowohl in der breiten Hinlagerung, als in der lebendigen Bewegung der Augenlinien über den Bogen, tritt uns allerdings in dem Parterre des Dresdener Museums entgegen, das bei allem derben Masseneffekt doch eben so viel stramme Schönheit, Eurythmie und gemessene Haltung zeigt, und mit der feinen und reichen Gliederung des oberen Prachtgeschos bestens harmonirt. An dieser eigenen vollendeten Kufikastudie scheint sich auch bei Semper der ästhetische Begriff jenes stereotomischen Formenprinzips völlig geklärt zu haben. Mit Zug und Recht bringt er in dem vorzüglichen Kapitel über das Quaderwerk im zweiten Bande des „Stil“ (Reuntes Hauptstück, § 162) als Lehrbeispiel der Illustration neben dem cyklopischen Steinwerk vom Palazzo Pitti seine eigenen Vossagen vom Dresdener Museum. Alles, was er an diesem Orte über den Kanon der Quaderstruktur und die Rhythmi ihrer Zusammenordnung sagt, brükt nur das eigene Bewußtsein der Gesetzmäßigkeit aus, mit dem er selbst bei der künstlerischen Lösung des Kufikaproblems vorging.

Er behandelt wohl die Vossagen in seinen späteren Bauten wieder in anderen Formen, wenn auch mit gleicher gesetzlicher Empfindung. Wie Semper überhaupt in

seiner künstlerischen Thätigkeit eine Scheu vor Wiederholungen hat, so variiert er auch dieses Motiv nach den verschiedenen Möglichkeiten des formalen Ausdrucks. Eine besonders eigene Spielart desselben bringt er in der Miniatur-Ausföhrung am Erdgeschosse des Wohn- und Waarenhauses des Kaufmanns Fierz in Zürich: die Steine so klein als möglich, aber dabei doch mit energisch gekörnter Fläche der Spiegel, zwischenburch die Fugen schneidig hingezogen. An dem mächtigen Portalgeschosse vom Mittelbau des Züricher Polytechnikums und so weiter fort bis zu den Vossagenparterres der Wiener Hofmuseen folgt er bereits der späteren Praxis der Hochrenaissance, die nicht blos Piellermassen und Flächen, sondern auch tectonische Wiederungen, Wandpfeiler und Pilaster mit derber Rustica übersteinerte. Er that diesen weiteren Schritt auch wieder mit sehr bestimmter, künstlerischer Einsicht. So ist an jenen Wiener Museumsbauten von Semper und Hasenauer mit ihrer vornehmen, ornamentalen und plastischen Ausstattung das Verhältniß des rauhen, aber selbst auch gegliederten Strukturbaues im Parterre gegen die reiche, doch in den volleren Formen zugleich kräftig wirkende Pracht der oberen Geschosse auf das Glückliche gegen einander abgewogen.

In seiner späteren Epoche wurde für Semper allerdings die Anwendung der Vossagen so sehr Princip und Gewohnheit, daß er sie auch an dem neuen königl. Hoftheater in Dresden in so strotzender Kräftigkeit anwandte, wie sie fast mit der festlich-heitern Bestimmung eines solchen Baues nicht ganz im Einklange steht. Wir erwarten da, daß die Säule zwischen Arkaden in ihrer schlanken Anmuth das erste Wort habe, und nicht das Mauerwerk in seiner rauheren Formensprache sich so breit vernehmbar mache. An dem großen Segmentbau der Foyers hielt er die gekuppelten Pfeiler des Erdgeschosses, sowie die Bogen der Thür- und Fensterarkaden durchaus in Rustica und brachte sie ebenso burch beide Geschosse an den Seitenflügeln mit den Unterfahrten zur Anwendung. Er geht dann freilich in dem Arkadengeschosse des oberen Foyers in eine um so größere Pracht über, um das Gleichgewicht des Glänzenden gegen das mächtig Derbe gleichsam mit gesteigertem Formenaufwand wieder zu gewinnen. Die über beide Stockwerke hinausstagende Gebra — mit der hohen Halbkreisnische im oberen Geschosse und deren brillanter Dekoration in Stucco lustro, plastischen Füllungen und Malereien — faßt dann all diesen Reichthum in der Mitte zu einem potenzierten Prachtmotiv zusammen, welches die Wirkung der ganzen Theaterfacade in glänzender Weise concentriert und emporgipfelt. —

Doch steigen wir mit dem Architekten auch auf das Gerüst, zu den höheren Geschossen seiner Bauten hinaus. In der Behandlung der Fenster geht er direkt auf die schmuckreichen, statlichen Formen los. Einmal wäre dies das Fenster Raffael's oder Francesco's da San Gallo an dem Palazzo Pandolfini in Florenz, mit architravirter Einfassung, mit Säulchen und Wölbterdachungen. Semper bildet diese schöne Form schon vom Palais Dnyenheim an mit reinerer Stilempfindung aus, um sie dann bei möglichst weit gehaltener Fensteröffnung wiederholt anzuwenden. Daneben macht sich in größern Monumentalbauten das noch mehr repräsentative Bogenfenster Sanmicheli's und Sanjoivino's geltend, das aber bei Semper in der weiten Spannung des Bogens und der stramm bezeichneten Archivolte sich eher der energischen Formhaltung des ersteren, als der prunkhaft dekorativen Weise des letzteren annähert. Den schönen Gedanken der Säulen unter den Fensterbogen eignet er sich von Sanjoivino an, aber er kräftigt das Motiv burch schärfere Bestimmtheit der Formen, so daß es bei aller

Eleganz erster, wir möchten sagen, konstruktiver wirkt. Ebenso weiß er die Palladianische Anordnung der Hallen um die Basilica von Vicenza in ihrem imponirenden Eindruck sehr wohl zu schätzen. Selbst in dem Privatbau des Kaufmanns Fierz klingt dieses Motiv in der Fensterbildung der Seitentheile so herein, wie die angeschlagenen ersten Takte einer Melodie. Bei monumentalen Fassaden höchsten Ranges, wie an den Ruinen Wien's, kommt jener architektonische Gedanke in dem Wechsel der Fensterarchivolten mit dem geraden Gebälk, das an den Wänden und hinter den mächtigen Hochsäulen hinweggeht, zur gesteigerten Wirkung.

Zu den formalen Principien Semper's gehört auch dieses, die Fassaden und wo möglich den ganzen Bau durch Horizontallinien in verschiedener Folge zu umgürten und zusammenzufassen, bald mit härterer, bald mit feinerer Betonung dieser umlaufenden Bänder. Besonders bezeichnend für die Durchführung dieses Princip's ist das schon vorübergehend erwähnte Stadthaus in Wintertthur, ein Lieblingsbau Semper's, vor dem wir noch einen Augenblick stehen bleiben müssen. Die Anordnung ist ebenso einfach wie überraschend-originell und der Eindruck edelster Monumentalität unter fast ländlich bescheldenen Bedingungen erreicht. Ueber dem bestirnten Sockelparterre, dem monumentalen Postament der Fassade, erhebt sich zwischen zwei Flügelbauten der hochgegebelte Mittelbau mit vieräuligem Prostylos, gleich einem tuftisch-römischen Tempel von schlanker Kraft der Verhältnisse. Statt der Tempelstufen führt eine herrlich entworfene zweiarmlige Freitreppe zu demselben empor, die dann in der Mitte noch einmal sehr schön gegen die Vorhalle ansteigt. Auf den ersten Blick sieht der Bau so antikisirend aus wie möglich, als ob der Architekt die Curie eines altitalischen Municipiums direkt nach Wintertthur verlegt hätte; und doch ist die ganze Composition auch ebenso renaissancegemäß und palladianisch. Ich komme auf die horizontalen Bindungen zurück, deren oben gedacht wurde. Die Flügelbauten haben nach vorn je ein Fenster im ersten Geschoß mit seiner Tabernakelbildung und einem mit dem Giebel derselben unmittelbar verbundenen, einfachen Oberfenster. Weiderseits sind die Fronten dieser Flügel durch je zwei dorische Pilaster mit drei Triglyphen darüber eingefast; zwischen durch unterbricht das Oberfenster mit echter Renaissancefreiheit dieses Gebälk. Es ist nun von formaler Bedeutung, wie Semper an dieser dreitheiligen Fassade das scheinbar Isolierte, die weit an den Flügeln auseinandergestellten Fenster, gerade wieder zur einheitlichen, architektonischen Bindung zu denügen wußte. Von den Sockeln der Fensterfäulchen, von den Gesimsen unter den Fenster-Frontons gehen die fortliniirten Gesimsbänder hinter den Pilastern weg bis an die Chambranle des Portals im Mittelbau, und ebenso laufen auch die stärker betonten Linien, welche der Hängeplatte und dem Kranzgesims der Seitentheile entsprechen, über die Oberwand der Cella des Hauptbaues hin. Verbindungen dieser Art kommen wohl in der Renaissance schon vor, doch hier sind sie mit einer ganz eminenten Deutlichkeit und Konsequenz durchgeführt.

Wir haben nun genug des Einzelnen aufgesammelt, daß wir allgemach das Charakterbild des Meisters in den Hauptzügen zusammensassen können.

Wohl nicht ohne ein schweres Aufatmen nach der hellenischen Begeisterung früherer Jahre kam Semper zu der richtigen Einsicht, daß wir modernen Menschen nicht den Anspruch erheben dürfen, in Sachen des Stils es sogar besser haben zu wollen, als die Menschen der Renaissance. Wir müssen uns denn auch mit einem abgeleiteten

Stil zufriedengeben, da ein organischer, wie der griechische und gotische, wenn man die gewachsene Gesetzmäßigkeit seiner Formen nicht wieder besorgantfixt, schwerlich der Hauptstil unserer Zeit für die Lösung ihrer so verschiedenen Bauaufgaben sein und bleiben kann. Jakob Burckhardt ist mit Erfolg der ästhetischen Prinzipienreiterei entgegengetreten, „die auf dem Gebiet der Baukunst nur in dem streng Organischen die Schönheit anzuerkennen vermag“; die durchdachte Konsequenz der Anordnung, dazu der hohe Reiz des Individuellen in der architektonischen Erfindung erzeugt bei abgeleiteten Formen wieder eine eigenartige Wirkung baulicher Schönheit, und der Stil wird dann persönliches Verdienst und Merkmal des hervorragenden Meisters.

Wir haben gleich anfangs vernommen, wie Semper kurz vor seinem Ausscheiden aus der Züricher Stellung sein römisches Programm aussprach; aber auch dies zuletzt im Sinn der fortgeschrittenen Renaissance, als letztere auf ihrem Wege die römische Baugesetzmäßigkeit und das große Räthsel der freien architektonischen Beherrschung der Räume erkennen lernte. Er stellt sich hierin in die Nähe Palladio's, der ja ein ganzer Cuirite seiner Baugesinnung nach war. Niemand wie er hatte damals das römische Vorbild so bestimmt vor Augen. Keiner wußte es aber auch so genau, mit welcher Beweglichkeit diese Formen und Verhältnisse durch die erfindertische Kraft des Architekten für die Bedürfnisse einer anderen Zeit sich umstellen lassen. Auch eine uneingeschundene künstlerische Weltlichkeit, ein kleines Wischen architektonisches Heidenthum steckt in ihm. Er möchte die Kirche in seiner experimentirenden Facadenbildung zu einem antiken Tempel machen, stellt aber seltlich in der Villa sein Tempelideal her (man erinnere sich der Rotonda bei Vicenza). In al' diesem zeigt sich Semper jenem vornehmen Meister verwandt, obgleich die Formenfreude seines Auges nach einer reicheren Erscheinung hinstrebt; er ist kein solcher Sparrer im Detailschmuck, wie der große Vicentiner.

Auch der architektonische Idealismus Semper's folgt ihm auf ähnlichen Wegen: am Teatro Olimpico vorüber, wie durch den römischen Triumphbogen am Fuße des Monte Verico. Das schönste Haus von Palladio, der Palazzo Chiericati, ist jetzt das Museo civico geworden und es paßt für diese Bestimmung besser, als für den Alltagszweck der Wohnbarkeit. Museen und Theater, diese heiteren, weltlichen Tempel des modernen Daseins für den Cultus der Kunst wie für den Schaugenuß — sie waren auch von Anfang die Hauptprobleme für die architektonische Schöpferkraft Semper's und sollten es bis zuletzt bleiben. Hierin schließt sich der Kreis seines Schaffens wie seiner Impulse zwischen Dresden und Wien ab; mittendurch steht in der Schweiz, dem Lande der praktischen Zwecke, jener monumentale Schulbau, das Polytechnikum von Zürich. Beim Kirchenbau sehen wir den Mann von groß angelegter, weltlich-menschlicher Gesinnung weiter gar nicht engagirt; so kam auch das schöne Projekt einer kleinen protestantischen Kirche für Winterthur, „eines dramantesten Rundbaues mit Flachkuppel von unvergleichlich ernster Anmuth“, nicht zur Ausführung. Es war übrigens ein Glück für ihn und die Sache selbst, daß jene für seine Anlage speciellen Aufgaben wiederholt an ihn herantraten. Da weitet sich seine architektonische Erfindung aus und entwickelt einen wahrhaft cäsarischen Pomp, der aber gleichwohl ein Reichthum höherer Ordnung, kein Gepränge im gewöhnlichen Sinne ist; in diesem ganzen vornehmen stilisirten Prachtapparat von Säulen, Nischen, Statuen, Canabelatern, Balustraden, Attiken und Quadrigen zeigt sich so recht der fürkliche Haushalt, in welchem sein künstlerischer Genius daheim ist.

Es wäre von besonderem Interesse, wenn es die Grenzen dieser Lebensfülle gestatteten, unseren Meister speciell als Theater-Architekten näher in's Auge zu fassen. Hier gerade ordnet er seine Renaissanceformen am deutlichsten nach einem antiken Akkord, in den selbst ein griechischer Ton mit hineinklingt. Indem er den Zuschauerraum auch nach außen hin als Halbrund oder Segmentbau bezeichnet, nimmt er schon damit ein antikes Princip in die Theateranlage auf; aber auch die Giebelformen, die bekrönenden Nischen, das ganze Programm des plastischen Schmuckes scheinen darauf hinzudeuten, daß die Stätte der dramatischen Kunst nicht nur literarisch, auch architektonisch mit dem klassischen Alterthum in geistigem Zusammenhang zu verbleiben habe. Sein zwecklich-formales Princip über den Theaterbau spricht er schon in der Schrift über sein erstes Dresdener Theater aus. In der Behandlung der Grundformen und Massen habe er mit Konsequenz den Grundsatz verfolgt, „die äußere Erscheinung des Gebäudes durchaus von dessen nothwendiger, innerer Gliederung abhängig zu halten, und jede Masse oder Einschachtelung zu vermeiden — weil dadurch wohl gewisse Unschönheiten der Erscheinung hätten umgangen werden können, jedoch nur auf Kosten des Charakteristischen derselben, welches in seinen Augen ein nicht zu rechtfertigendes Opfer gewesen wäre“. Später bezeichnet er in dem Außenbau seiner Theater nicht nur das Ganze, sondern auch die Haupttheile nach ihrer gesonderten zwecklichen Bestimmung, so daß sich hieraus eine Art von abgestuftem Gruppierungsbau ergibt. Der gesteigerte Luxus der modernen Scenirkunst erfordert für seinen Apparat einen möglichst hohen und geräumigen Schenkelboden; demgemäß scheidet Semper weiterhin das höhere Bühnenhaus von dem Zuschauerraum und giebt ersterem ein selbständiges Giebeldach. Diese Anordnung hatte zunächst das Projekt des Festtheaters für München, dessen Ausführung ihm vereitelt wurde. Ich kenne diesen Entwurf nicht; Friedr. Veht rühmt ihn schon wegen der glücklichen Benützung der Lage auf einem Hügel über einem wohlkomponirten Treppenaufbau als die bedeutendste Theateranlage Semper's und überhaupt als eine seiner schönsten architektonischen Ideen.

Dem Münchener Entwurf soll auch jener zu dem neuen Dresdener Theater in glücklicher Weise sich nähern, zu dessen Ausführung Semper — nicht ohne eine fast demonstrative Kundgebung der öffentlichen Meinung für „den ersten deutschen Baumeister der Gegenwart“ — unter dem 8. Februar 1870 von der sächsischen Regierung nach Dresden berufen wurde. So leuchtete ihm der grelle Brandschein seines ersten Theaters auf dem Rückweg nach der lang nicht betretenen Stätte seiner Wirksamkeit. Herr Aug. Richter (Die Bauten von Dresden, S. 330) hebt in einer wohlverstandenen Beschreibung „die Wahrheit des baulichen Organismus hervor, die in der äußeren Gestaltung des Baues zum vollen Ausdruck gelangt“. Von den Seitenflügeln der Treppenhäuser und dem glänzenden vorderen Segmentbau steigt das Haus terrassenförmig zu dem Oberbau des Zuschauerraums und dann zu dem dahinter hochaufragenden Giebeldach der Bühne empor. Die größte Pracht entwidelt der Vorderbau der Foyers mit der Erdbra in der Mitte und der bekrönenden Pantherquadriga des Dionysos auf hohem Postament; viel schlichtere Formen zeigt schon das hinter den Arkaden aufsteigende Zuschauerhaus, und die ganz einfache Architektur des Giebelbaues entspricht vollends nur den Konstruktionsformen. Die Konsequenz des Grundsatzes, den Theaterbau völlig auszugliedern, die Bestimmung und den Dienst der Innenräume in der Außenform scharf geschieden zu charakterisiren, ist hier mit allem Aufwand archi-

tektonischen Scharfannes durchgeführt — doch zugleich mit einiger Einbuße der ruhig geschlossenen Harmonie, durch die der erste Bau bei gemäßigterer Anwendung dieses Princips so besaubend wirkte.

In den letzten neun Jahren seines Lebens greift Semper mit noch unverbraucher künstlerischer Kraft in die große Bauhätigkeit Wiens ein — schaffend, berichtigend, die entscheidenden geschäftsmäßigen Formen und Verhältnisse in den Entwürfen sicherstellend. Ueber den Gerüsten am Burgring verglüht der volle Abendshimmer dieses bedeutenden Daseins. Gerade der Kaiserantheil an den Monumentalbauten der Ringstraße, der Entwurf zum Ausbau der Burg, die beiden Hofmuseen und das neue Burgtheater wurden ihm im Verein mit einem für die Hochrenaissance glänzend begabten Architekten, Carl von Hasenauer, zu gemeinsamer Ausführung übergeben. Ich weiß nicht genau, wie sich der Antheil Weider an diesen mächtigen Unternehmungen scheidet, — aber ohne nach dem Haar dieser Grenze vorläufig zu spähen, können wir uns des Resultates rein erfreuen, wie es an den ihrer Vollenbung sich nähernden Museen jetzt bereits zu Tage tritt. Und dazu noch die Fälle der sinnreich angeordneten plastischen Ausstattung, durch welche sich diese Zwillingebauten schon nach außen hin als Festempel der Kunst und Wissenschaft, als collective, monumentale Verherrlichung der großen Gestalten auf beiden Gebieten kennzeichnen! Die in fernere Aussicht gestellte Verbindung der Museen mit dem projektierten Ausbau der Hofburg ist vielleicht der imposanteste Baugedanke der Gegenwart. Die Flügel des äußeren Burghofes bis gegen die Ringstraße hin sich erstreckend — dreibogige Triumphthore, unter denen sich der auf- und niederwogende Verkehr bewegt, als majestätische Ueberbrückung zu den Museen — dazu das aus dem Grün des Gartenparterres hervortretende Dreieck der großen, auf einander bezogenen Monumente, brüden die beiden Reiterstandbilder, hüben das Denkmal der Kaiserin Maria Theresia: dieß kann dereinst ein architektonisch-plastisches Gesamtbild geben, das sich an Höheit des Eindrucks mit jenem der alten Kaiserforen ganz gut vergleichen lassen wird. Semper und sein Wiener Kollege bedachten sehr wohl, daß man gerade an dieser Stelle den Lokalcharakter der Renaissance Wien's, wenn auch mit freiestem Anschluß, berücksichtigen müsse: wie in Dresden mit Pöppelmann und Chlaueri abzurechnen war, so hier mit Fischer von Erlach. Es war daher völlig in der Ordnung, den Ausbau des prächtig gedachten Portalhemicycle's gegen den Michaelsplatz hin in nächsten Vorschlag zu dringen; von da wird sich der Eindruck der Formen und Massen bis zum Austritt gegen den Burgring hin in richtigem Grade steigern und mit Beseitigung oder Veränderung störender Zwischenglieder ein Residenzbau von einiger Wirkung entstehen.

Auch das neue Burgtheater, obgleich außerhalb dieses Zusammenhanges gestellt, hat eine verwandte Formenbehandlung. Nach außen zeigt es wohl auch den Segmentbau mit den beiden geraden Flügelbauten und dahinter das mäßiger erhöhte Bühnenhaus. Dann ist aber die Wirkung der Curve nach vorn durch einen geradlinigen Abschluß gedämpft und beruhigt, und die ganze Haltung der Formen nähert sich jener späteren Palastrenaissance, wie sie zugleich der architektonischen Repräsentation eines kaiserlichen Hofgebäudes entspricht. Eine Pilasterordnung, kräftig und schon etwas in's Schwere durchgebildet, geht durch beide Geschosse hinauf, in denen das Motiv vom capitolinischen Museum und dem Conservatorenpalast in geistreich-freier Weise umgebildet erscheint.



Im Totaleindruck spricht sich eine ernste Harmonie, fast möchte ich sagen, eine hoffähige Würde und Gemessenheit aus. — —

Mit der Wiener Thätigkeit wären wir Semper bis an die Grenzmark seines Schaffens gefolgt; in Rom lief der Faden seines Lebens ab. Aber die großen Kunst- Anregungen Semper's werden fort dauern und ebenso der vorbildliche Einfluß dessen, was er als schaffender Künstler in's Werk gesetzt. Ein so erfülltes Dasein wirkt auch über eine lange Lebensdauer hinaus und tritt in die Reihe der Unsterblichen. — Sein Lebensgang verlief wie eine Shakespear'sche Historie, ohne „Einheit des Ortes“, mit häufiger Veränderung der Scene. Aber dies gehörte mit zur Realisirung seiner Lebens- idee, wie einmal in einem anregenden Gespräch über Semper der Herausgeber dieser Zeitschrift mir gegenüber bemerkte. Ob als Flüchtling umherirrend, ob mit allen An- s- ehren in die Ferne berufen, war er gleichsam durch die ganze Anlage seines Wesens für den Ortswechsel in der Wirksamkeit prädestinirt. Künstler mit scharf abgegrenzter Tendenz, mit einem Programm, das sie in aller Ruhe und mit unbeirrtem Kunstglauben ausübten, sind schon ihrer Richtung nach stabil und halten sich zumeist an denselben Ort; die genialen An- und Ausreger dagegen, in denen die Triebkraft der Kunst wieder lebendig wird, deren Aufgabe und Bedürfnis es ist, Impulse zu geben, Meinungen zu bekämpfen, Ueber- zeugungen durchzulämpfen, fruchtbare Keime auszustreuen — diese müssen heraus- und herumkommen und neue Zirkeln suchen für neue Ausfaat. Semper war ein künstlerischer Charakter dieses Stils und wußte es jedem Orte, wohin ihn Wahl oder Geschick drachte, gleichsam abzusehen, welcher Theil seiner weiten Aufgabe hier zunächst zu lösen und zu erlebigen sei. So hat sein Leben und Wirken auch in der Breite der Welt die deutlichsten Eindrücke zurückgelassen, und die Spur seiner Erdbenagen wird an keiner Stätte jemals unkenntlich werden, wo er länger oder kürzer verweilte und wirkte.

Josef Bayer.

## San Giorgio dei Genovesi zu Palermo.

Von Josef Durm.

Mit Abbildungen.

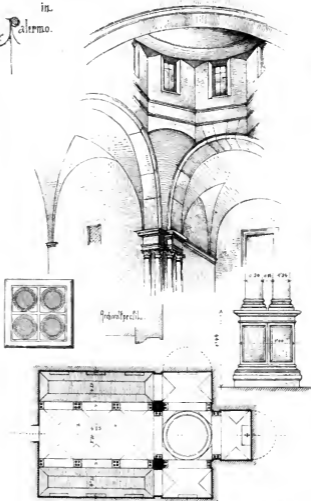


euerlich einfach und unscheinbar, steht in der Nähe des Hafens von Palermo, in nicht sehr breiter Straße, theilweise eingebaut, eine kleine, unter dem Namen S. Luca gegründete Bruderschaftskirche. Die Stiftung der Bruderschaft fällt in das Jahr 1424. Die Genuesen verlangten und erhielten die Kirche 1576 zum Eigenthum und weiheten sie ihrem Schutz- patron, dem hl. Georg. An der nach Sonnenuntergang schauenden Giebel- facade steht über dem Haupteingange die Jahreszahl 1591, wohl das Jahr der Vollendung des Baues. Die Genuesen dürften also die Fertigsteller und wohl auch Veranlasser des heute zu schauenden Innenbaues gewesen sein. Ob ein sicilianischer Baumeister im Auftrage oder ein Genuese das Architekturwerk geschaffen, — diese Frage muß ich leider unbeantwortet lassen. Den Namen des Baumeisters konnte ich nicht in Erfahrung bringen.

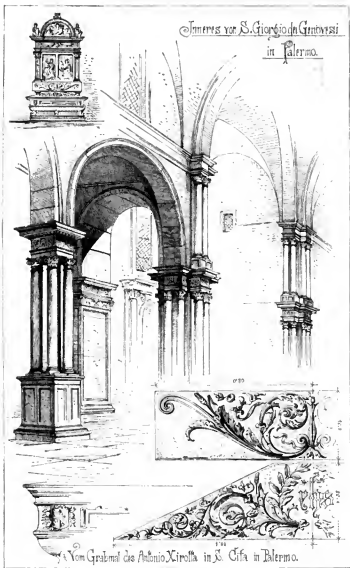
S. Giorgio di Genova.

in.

Palermo.



J. Duran 1839  
Palermo.



Der Grundplan zeigt eine dreischiffige Anlage mit Querschiff und einen gerade abgeschlossenen Chor. Mittelschiff, Querschiff und Chor, gleich hoch durchgeführt, mit Tonnengewölben und einschneidenden Stüchtlappen überspannt, bilden im Plan ein lateinisches Kreuz. Ueber der Kreuzung der Tonnen erhebt sich auf höherer, von Fenstern durchbrochener, achteckiger Trommel ein kreisrundes geschlossenes Kuppelgewölbe. Die bis zum Querschiff reichenden Seitenschiffe sind mittelst Kubbengewölben mit vertikalen Spiegeln überdeckt. Eine reizvolle Bildung zeigen die die Mittelschiffmauern tragenden Pfeilerfüßen. Auf gemeinsamem, reichgegliedertem Postamente stehen vier schlanke Säulen korinthischer Ordnung zusammengeluppelt, mit gemeinsamem Architrave, Fries und Gesims überdeckt. Von diesen spannen sich beinahe ein Meter hoch gestelzte Rundbögen mit über denselben hinlaufenden Gesimsen; diese sind zugleich Kämpfergesimse der sich von hier entwickelnden Mittelschifftonne. Postamente, Säulen und Gesimse sind fein gefäht in den Profilierungen und technisch vollendet aus weißem polirtem Marmor hergestellt. Die ebenfalls gut gegliederten Archivolten sind in gelblichem Palermitaner Kalkstein ausgeführt, Wände und Gewölbe wohl aus dem gleichen Materiale, mit Fuß überzogen und weiß getüncht. Es bleibt für die Gesamtwirkung zu beklagen, daß die Dekoration der übrigen Bauteile nicht gleichen Schritt gehalten mit dem prächtig angelegten Motive der Kuppelsäulen. Unübertrefflich reizvoll müßte bei diesem Bauwerke ein gleichmäßiges Zusammenstimmen aller Bauteile mit bereichernder Zugiehung von Materie und Plastik gewesen sein.

Die zweigeschossige Anordnung der Kuppelsäulen mit ihren Gebälken an den beiden Vierungspfeilern verleiht den emporstrebenden kräftigen Kuppelstrahlen zwar das Gepräge hohen Reichthumes, läßt dagegen diese Kraft im Ausdruck beanspruchenden Theile schwächlich und gedreht erscheinen. Etwas trocken, aber immerhin interessant ist die Lösung und Gestaltung des Ueberganges vom Viereck in's Achteck bei dem Kuppeltambour und die des Achtecks in die volle Kreisform der Kuppel. Die Dekoration, wenn solche zur Ausführung gekommen wäre, dürfte auch hier manche Härten gemildert haben. Als weniger vollendet muß die erwähnte übertriebene Stellung der Rundbögen bezeichnet werden.

Mag auch das Bauwerk nicht in allen Theilen der strengsten Kritik genügen, so bleiben doch die wohlthuenden schönen Raumverhältnisse, die eigenartige Anordnung der Schiffe, die an kirchlichen Renaissancebauten kaum wieder zu treffende reizende Bildung der Mittelschiffpfeiler, die reich und malerisch wirkenden Kuppelsäulen aus edlem weißen Marmor bei ihrer graziosen Detailbildung Momente architektonischer Schönheit, denen wir unsere Bewunderung und unseren Beifall nicht versagen können.

Der Bilderschild der Altäre (Hochaltar und acht Nebenaltäre) gehört meistens der Neapolitaner Schule an. Der Hauptaltar hat einen heil. Georg von Giacomo Palma, ein Seitenaltar einen heil. Franciscus von Luca Giordano.

Die in Palermo sesshaften Genuesen verwalten und unterhalten das schöne, im Innern so interessante Bauwerk. —

Die meisten Palermitaner Kirchen sind reich an schönen Marmormonumenten aus guter Zeit und bieten dem studirenden Architekten lohnende Ausbeute. Eine hervorragende Stellung nimmt die großräumige Kirche S. Cita ein. Das bestehend gezeichnete Grabmal des Xrotta mit seinen schönen Ornamenten möge als Beleg für das Gesagte dienen. Bei Behandlung des weißen Marmors, die technische Ausführung des Ornamentes

ist stets eine vortreffliche, die Komposition desselben, z. B. am Sarkophagbedel, finde ich ebenso liebenswürdig und schön, wie die an den vielbewunderten römischen und florentinischen Prälatengräbern. Ein Prachtstück ersten Ranges ist ein Altaraufbau in großer, mit Ornamenten und Figuren auf's Reichste verzierter, halbkreisförmig überpannter Nische. Die 72 Ctm. breiten Nischenplaster sind der Höhe nach in fünf beiläufig quadratische Felder eingetheilt. Die Felder, stark vertieft, zeigen das Innere eines Wohnraumes mit an Pulken sitzenden, lesenden oder studirenden Kirchenvätern, diese beinahe frei aus dem Marmor herausgearbeitet. Sitze, Stühle, Pulke u. s. w. sind von außerordentlicher Schönheit und Mannigfaltigkeit bei minutiöser Ausführung in dem nicht sehr großen Maßstabe.

## Gabriel Max.

Eine Charakteristik, von Friedrich Dacht.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)



Ich komme nun noch auf eine Reihe von Bildern aus dem sozialen Leben die für Max besonders charakteristisch sind durch ihre Auffassung. So die in unserem Holzschnitte reproducirte einsame Klavierspielerin im Winter, die im behaglich warmen Zimmer all ihre Sommererinnerungen um sich versammelt. Vor ihr auf dem Klavier steht ein Albumblatt, das von einer Fahrt auf klarem Gebirgssee, allein und selig mit dem Geliebten, erzählt, dessen großer Feldblumenstrauch noch getrocknet vor ihr steht, während ein paar fröstelnd blühende Topfpflanzen, Hyazinthe und Tulpe, neben dem Ruff stehend, uns ahnen lassen, daß tiefer Schnee jetzt alle Sommerfreuden unter seiner weißen Decke eingefargt und wohl auch den Geliebten entführt hat, wenn wir dem schwermüthig sinnenden Ausdruck der Spielenden glauben sollen.

Begnügt sich Max fast immer mit ein, zwei oft noch zu Kniehöden eingeschränkten Figuren, so hat er doch, allerdings meines Wissens nur einmal, ein großes figurenreiches Bild gemalt. Es scheint ihm viel Mühe gekostet zu haben, denn es soll ursprünglich ein Frühlingbild gewesen sein, was er, jetzt als mittelalterlichen „Herbstreigen“ giebt. Offenbar jenen selbst durch ihre Unverständlichkeit bewundernden Bildern des Giorgione nachgeahmt, ist es voll von allerhand geheimnißvollen Anspielungen, aber auch voll mysteriösen Reizes. Besonders durch das tiefe, goldene Dämmerlicht, in das der Maler alles gehüllt; es war ihm sichtlich darum zu thun, darin den Venezianern nachzustreben, und so ist das Bild vielleicht noch mehr dem Bonifazio als dem Giorgione ähnlich geworden, was die äußere Erscheinung betrifft. Dieser „Herbstreigen“ zeichnet sich auch dadurch aus, daß eigentlich Niemand tanzt; höchstens die vorderste Figur, eine prächtige Blondine, ist dessen verächtlich; sie thut es aber offenbar, wenn überhaupt, nach der Melodie: „Wir ist alles eins“, denn sie ist ohne Partner, während die übrigen sich wenigstens alle

gepaart haben, in dem Baumgarten, in dessen Schatten sie sich versammelt. Eine zweite Eva ist eben im Begriff, in einen anscheinend sauren Apfel zu beißen, während der Adam hinter ihr einen zweiten aufhebt und eine Längerin hält, die, nicht mehr ganz jung, sehr bebenklich nach den Altweiberfäden blickt, die in der Luft herumfliegen. Weiter hinten sehen wir dann noch eine jener Dame aus dem „Frühlingsmärchen“ ähnliche Gestalt, die eben dem einen Herrn eine Herbstzeitlose schenkt, während ihr der andere, sie umfassende, lachend etwas in's Ohr flüstert. Es muß nicht ganz nach dem Geschmack einer prächtig stolzen Frau sein, die, vom Danket rechts herkommend, sich durch solche Kostetüren mit Zweien in ihren wohlverordneten Rechten getränkt zu finden scheint, da sie dem Spiel mit sehr descrendeten Blicken zusieht. Wie dem auch sei, das hat Max mit dem Silbe jedenfalls erreicht, uns auf's Angenehmste zu spannen und zu beschäftigen, um so mehr, als das prächtig gemalte Hellbuntel die Scene in abendliche, süße Dämmerungen hüllt.

Ganz dem modernen Leben gehören eine Reihe tragischer Kompositionen an: so die Zwangsversteigerung, wo einer armen Malerwitwe all der Naxitätenkrum von alten Möbeln und Stoffen, den der Mann zusammengebracht, sammt seinen Studien und Skizzen verauktioniert wird, und ihr anscheinend nichts bleibt als ein Kind, das sich mit überaus wahrer Geberde an die starr und trostlos dastehende Mutter anklammert.

Noch ergreifender ist jene Scene, wo ein verlorenes Weib am Morgen früh nach durchschwärzter Nacht das Hinscheiden seiner Reize, das ihr wohl durch ihre verminderte Anziehungskraft klar geworden, auf dem Bette trostlos sitzend, betrauert.

Am bedeutendsten und packendsten von all diesen Bildern, die in jedem Detail den denkenden Künstler zeigen, ist unstreitig die ungefähr vor einem Jahr entstandene Kindesmörderin. Auch hier zeigt sich wiederum das große Talent des Künstlers, und schon durch die bloße Vertheilung und Form der Licht und Schatten oder Farbenmassen gleich beim ersten Blick die Stimmung zu erregen, die er hervorbringen will. Diesmal ist bereits Dämmerung herabgesunken und deckt das Ufer eines Flusses, an dessen Rand die Unglückliche, ein ärmlich gekleidetes Mädchen, kniet und ihr eben offenbar aus Noth und Verzweiflung gemordetes Kind noch einmal jammernd küßt, ehe sie es den Fluthen übergibt. Vor ihr auf dem Boden liegen auf dem Gebetbuch ein Ring und welcke Blumen, Liebespfänder ihres einsigen Verführers. Ueber ihr, den steilen Rain hinauf, wie rund um sie herum tiefes hoffnungsloses Dunkel, nur ein bleicher Schein oben an dem kleinen Stüchchen Himmel. Der Jammer, mit dem die Mutter den im Wahnsinn gemordeten Säugling herzt, ist so edel und ergreifend ausgesprochen, das Ganze so durchaus künstlerisch, daß es höchst erschütternd, aber vollkommen rein wirkt, wir wohl das tiefste Mitleid, ja Entsetzen, aber keinen Abscheu empfinden. — Widerprache die Tracht nicht, so könnte die Unglückliche recht gut ein Gretchen sein.

Auch dieses hat Max in verschiedenen Bildern behandelt, wie ihn denn Göthe's Meisterwerk mehr als irgend ein anderes Gedicht beschäftigt zu haben scheint. Zunächst sehen wir die Gartenscene, wo Gretchen, eine fast zu sinnlich äppige Gestalt, eben an Faust gelehnt, die Sternblume bricht; beide drehen dem Beschauer den Rücken zu und machen so recht das Heimliche des Moments doppelt fühlbar. Auch ist hier einmal Alles Licht und lauterer Sonnenschein, in dem nur Faust's Gestalt als ein dunkler Fleck sich zeigt. Vortrefflich ist ausgesprochen, wie schon aller Widerstand bei dem von seinem Arm umschlungenen Mädchen gebrochen ist.

So heiter dieses Bild, um so düsterer sind alle folgenden, zunächst Gretchen vor der Mater dolorosa in hereinbrechender Nacht, so daß das Hauptlicht von einer Lampe ausgeht, die vor dem Bilde brennt, und auf ihre krampfhaft gerungenen Hände fällt, das halb ohnmächtig zurücksinkende Köpfchen aber schon im Halbschatten bleibt. Die Charakteristik ist hier vortreflich; wir sehen ein noch ganz kindliches Geschöpf, dem die Seelenangst das Herz zusammenschnürt, den Blick umstort. Die Dunkelheit der Scene, die alles mehr ahnen als sehen läßt, vermehrt noch das Beklemmende. Außerordentlich fein ist, wie man das Bild der Mater dolorosa an einer ganz leeren Mauer so hoch oben



Gretchen, von Gabriel Max.

ausgebracht sieht, daß man die Unerreichbarkeit der Angelegten sofort fühlt, da man sie selber gar nicht mehr, sondern nur die Blumen vor der Nische und ein kleines geporfertes Herzchen dazwischen sieht, die kahle schwarze Mauer aber den Eindruck der Hilf- und Trostlosigkeit unendlich vermehrt. Dazu ist dann noch der Boden mit den abgefallenen Blättern der Blumen bedeckt. Das Ganze ist ein so ergreifendes Stimmungsbild, daß man es wohl zum Vollenbetten und Tiefsten zählen darf, was Max gemacht.

Wir finden Gretchen wieder in der erschütternden Kerker Scene, wie sie eben den zu ihren Füßen liegenden Faust endlich erkennt und in die Worte ausbricht: „Er ist's, er ist's! Wohin ist alle Qual? Wohin die Angst des Kerkers und der Ketten?“ Weniger glücklich als das vorige in der großen Gestalt des Ganzen, ist doch auch hier das Schauerliche des nächtlichen Wiedersehens durch das düster flackernde Licht, das in dem Dunkel allein auf Gretchen heruntermittelt, ebenso vortreflich ausgedrückt, wie ihr Irrsinn durch die krampfhaften Bewegungen der Hände und den starren, gläsernen Blick.

Das letzte der Faust-Bilder ist jenes „Walpurgisnacht-Gespent“, in dem Faust Greichen zu erkennen glaubt: „Sie scheint mit geschlossenen Füßen zu gehen“, und bei dem er ein rothes Schnürchen um den Hals bemerkt, „nicht breiter als ein Messerrücken“. Das Unheimliche der in ein langes, weißes Sterbekleid gehüllten Erscheinung mit dem dämonischen, bösen Blick wird noch erhöht durch ein paar vertraut neben ihr herumflatternde Raben und das eigenthümliche Leuchten des Ganzen.

Diese dämonische Region hat Max nun noch in verschiedenen Bildern aufgesucht. So in dem „Mhasoer an der Leiche eines Kindes“, wo der Gegenfah der im vollen Licht vorne aufgedahrt liegenden kleinen Leiche mit ihrem ruhig und selig schlummernden Gesicht und der in tiefes Dunkel gehüllten, gespenstischen Gestalt des alten, verwitterten und zerfetzten Juden, wie er mit wirrem Haar und zottigem Bart, über einen Stuhl gelehnt, die so früh zur Ruhe gelangte Kleine voll Reid betrachtet hat und jetzt finster grollend über sein eigenes Geschick nachsinnt, einen hochpoetischen Eindruck voller Großartigkeit macht.

Dahin gehört denn auch noch die Skizze des zwischen den Zweigen eines Baumes erhängten Judas, den die Raben gierig umflattern, um zu sehen, ob er schon todt sei. Hier flackert das Licht auf und um den Kopf herum, alle Linien des Gesichts durchschneiden so wild das Bild, daß man das Pfeifen des Sturmes zu hören meint, der diese wilde Frucht vom Zweige geschüttelt, an dem sie aufgeknüpft war, aber in den Zweigen hängen blieb, als der Strick zerriß.

Weniger gelungen ist eines der neuesten Bilder des Künstlers, eine auch in diese Kategorie gehörende Venus mit Tannhäuser, bei der Max auch offenbar jener mittelalterlichen Auffassung der Göttin der Liebe als einer „Teufelinne“ gefolgt ist, worin er ohne Zweifel sehr Recht hatte. Wie schön gemalt auch der nackte Leib der Göttin ist, so möchte doch die sehr gewagte Stellung, die er ihm gegeben, kaum zu rechtfertigen sein. Am wenigsten aber, daß er ihr Gesicht nicht reizend genug gebildet, sondern ihr mehr das über die Verschmähung erzürnte Aussehen einer schnippischen Kammerjungfer verliehen hat. Daß Tannhäuser die Odyssee las, während sie an ihm hing, und jetzt gelangweilt auf's Meer hinaus einem Schiff nachblickt, scheint allerdings ungalant genug. Es ist fast das einzige Mal, daß wir Max in eine Art Konkurrenz mit Raffart treten, sich seiner Mittel zur Erzeugung malerischer Kontraste bedienen sehen, und man wird auch hier den großen Meister keinen Augenblick verkennen trotz des weniger Gelungenen. Er hat diesen Tannhäuser-Stoff schon einmal in einem seiner frühesten Bilder behandelt, wo er uns die Elisabeth in prächtig komponirter Landschaft detend vorführt, man weiß nicht recht, um ihn wieder zu sehen oder los zu werden. Nach seiner näheren Bekanntschaft auf dem vorigen Bilde, wo er wie ein recht verlebter Herr aussieht, möchten wir uns fast für die letztere Alternative entscheiden. Die Figur hat in diesem frühen Bilde noch etwas Gebundenes, altheutisch Steifes, was seltsam gegen die herrlich freie Baumlandschaft abfällt. Daß zwischen dem duchenbesetzten Hügel, auf dem die altheutisch engbrüstige Elisabeth etwas weinerlich detend vor einem Bildhock auf den Knien liegt, und dem in der Ferne an einem zweiten Hügel sich aufbauenden Eisenach ein weißer Rebelsreiß durch's Thal zieht, wirkt besonders poetisch.

Wir sind damit gerade in's alte romantische Land hineingelangt und können jetzt wohl auch über den Rhein ziehen, um bei der Wittbin Töchterlein einzukehren, das unser Künstler auch in einem rührenden Bilde gefeiert. Es dämmert schon, die Mond-



schiel steigt über dem Westerwald auf und spiegelt sich in den ruhig dahinjiehenden Fluthen, da die Vurschen an die still und friedlich daliegende Gestalt hintraten, wo denn der Eine sich bereits von ihr abgewandt, während der Zweite sie noch wehmüthig betrachtet und der Dritte sich über sie hingeworfen hat und ihre Hand krampfhaft gefaßt hält. Wiederum hat es der Künstler vortrefflich verstanden, die Ruhe des Todes durch die leidenschaftliche Bewegung der Lebenden doppelt ergreifend zu machen, und dabei zugleich eine Größe der Form, einen Ernst und eine eigenthümlich stilvolle Gewalt der Farbe zu erreichen, die seinen früheren Bildern allerdings noch nicht in dem Grade eigen ist.

Selbst nicht der Chamisso'schen Löwenbraut, die doch kurz vorterging. Dafür sehen wir auch hier wieder, wie tief der Maler alle seine Stoffe durchdenkt, keinen Strich macht, der nicht auch dem Bilde einen neuen Zug hinzufügte. Wir finden die Braut bei vollem Licht und glänzendem Hochzeitsanzug in der Tracht des Empire auf dem Gesicht, den Kopf nach vorn, im Käfig liegen; die Finger hat sie im Todeskampfe tief in den Sand gegraben, des Brautkranzes Blumen sind zerstreut, ihre Rosen liegen zerrissen herum. In der Lichtmasse bildet ihr schwarzes Haar den einzigen unheimlich dunkeln Fleck. Hinter ihr ist der Löwe in finsterner Majestät hingelagert, die Tazeln auf sie gelegt und den Kopf drohend hinübergewendet, wo wir durch das Gitter den Bräutigam mit der Hinte, leider zu spät, kommen sehen, um sie zu retten. Doch nicht zu spät, um sie zu rächen an dem gefangenen König der Wildniß, der mit oerhaltener Wuth dein Anblick dieses Nebenbuhlers den Boden mit dem Schwelze peitscht und ihn mit seinen Widen durchbohrt. Auch hier ist wiederum die Massenoeertheilung äüderaus interessant, indem das fast doppelt so breite wie hohe Bild uns dadurch die Enge des Käfigs erst recht fühlbar macht und diagonal in zwei Hälften sich theilt, deren eine helle die Braut, die obere dunkle den Löwen enthält, der hinter ihr grell und plötzlich wie aus der Nacht heroorlaucht. Die Meißnerschaft, mit der das Alles demältigt ist, läßt kaum irgend etwas zu wünschen übrig, obwohl dieß Bild in seiner realistisch genauen Darstellung bei aller geschickten Vermeidung des eigentlich Gräßlichen, da das Unheil ja schon geschehen, doch zu schauerlich ist, als daß es so sehr befriedigen könnte, wie oiele andere durch den ruhigen Schönheitszauber. So z. B. die Julia Capulet, die wir ebenfalls auf dem Lager hingegossen sehen, wenn auch nur scheinodt, während von hinten der Hochzeitszug naht. Allerdings wirkt das Bild mehr lieblich als tragisch, vielleicht weil der Maler hier, wie bei der Löwenbraut, farbiger vortging als man bei ihm gewöhnt ist, der sonst die Farbe mit der äußersten Oekonomie draucht, die Lokaltöne, wo er kann, in's Hell-dunkel auflößt. Von allen unseren Koloristen hat keiner so wie Raff den Tizian'schen Satz: „lo macchio sono l'anima del color“ ooll und ganz verstanden, wenn auch nach seiner Art sich zurecht gelegt. Stellt auch er sich in jedem Bild ein anderes koloristisches, nicht nur ethisches Problem, so überrascht er daher auch immer wieder durch neue Wendungen, wenn auch ohne jemals seine scharf ausgeprägte Persönlichkeit zu verläugnen. So im schönsten dieser romantischen Bilder, dem erst ooriges Jahr vollendeten und der herrlichen heiligen Justina des Moretto in der Komposition nachgebildeten Anießstück, wo wir nach einem Heine'schen Gedicht die gestorbene Geliebte dem Dichter erscheinen und ihm einen Cypressenzweig darreichen sehen.

Man kann den Unterschied zwischen klassischer und romantischer Auffassung nicht schärfer ausgeprägt finden als es hier geschieht. Während Moretto seine Heilige inmitten

reicher Landschaft im vollsten Sonnenschein, selber reich geschmückt, großartig erhaben, wie eine Königin vor den anbetenden Donator hinsteht, der selbst ein stattlicher, in Jüde der Kraft und Gesundheit blühender Mann, doch vor ihrer Hoheit in die Knie zu sinken alle Ursache hat, so thut das hier der schon viel bleicher und nervloser ausgefallene, mehr interessante als imponirende Dichter mit noch mehr Recht. Es ist Nacht, dunkle Baumgruppen zeichnen ihre feierlichen Silhouetten in den Abendhimmel und vereinigen ihre Massen mit den schwarzen Gewändern der verhüllten, traumhaft aus dem Dunkel emporgehügenden, wunderbar anziehenden Frauengestalt, in deren Locken ein, man weiß nicht, ob aus Lorbeer oder Cypressen geflochtener, Kranz den einzigen Schmuck bildet. Hat der Künstler auch nirgends jene Erhabenheit erreicht, die Moretto's Meisterwerk so unwiderstehlich anziehend macht, so hat er doch überall mit ungewöhnlichem Glück nach großer, einfacher Form gestrebt, und sie auch erreicht, obwohl seine Figuren entsprechend seiner eigenen Gestalt etwas Kurzes, Bedrückenes haben. Ist es doch allgemein bekannt, daß man immer etwas von der eigenen Persönlichkeit in die Bilder überträgt. Dafür aber zeigt diese Frau eine Tiefe und Innigkeit des Ausdrucks in dem schönen bleichen Gesicht, die sie jedenfalls nicht weniger seelenvoll erscheinen lassen, als jene klassische Italienerin, die zu vornehm ist, um Sterbliche anders als mit Herablassung zu behandeln, während diese dem einmal Geliebten ihre Zärtlichkeit so treu erhält, daß sie selbst den Tod besiegt, das Grab überdauert. Es ist eine wahre Personifikation der Sehnsucht und Liebe von einem stimmungsvollen Zauber, der dem Werk einen unzerstörlichen Werth sichert, wie es zu den letzten und reinsten Schöpfungen des Künstlers zählt. Zu ihnen gehört auch die neueste derselben: „Der Geistergruß“. Eine weder junge noch eigentlich schöne, aber überaus seelenvoll aussehende Frau in tiefer Trauer, deren geröthete Augen von unzähligen durchweinten Nächten erzählen, hat eben im dämmernden Gemach am Klavier gesessen und die Beethoven'sche Frühlings-Sonate gespielt, als eine Geisterhand leise ihre Schulter berührt. Sie verneht den Ruf und macht sich mit gefalteten Händen bereit, ihm zu folgen. Das ist nun mit hoher Meisterschaft wiedergegeben, die sich vielleicht am meisten darin ausspricht, daß Max die Frau nicht als schön dargestellt hat, obwohl das ohne Zweifel dankbarer gewesen wäre, man sich dann aber auch denken könnte, daß sie ja noch Ertrag finden werde, während jetzt jede solche Hoffnung ausgeschlossen erscheint. Dabei ist der Ausdruck des Gesichts von einer Tiefe und die Hände sind mit einer Schönheit gemalt, die nicht an die Klassizität hinstreift.

Wir haben hier noch eine gute Zahl der weniger bedeutenden Arbeiten weglassen müssen; dennoch wird man erstaunen über eine solche Produktivität, wie sie sich in kurze zwölf Jahre zusammendrängt und doch jedes der meist lebensgroß ausgeführten Werke mit einer Sorgfalt, einem Studium durchbildete, die wenigstens in Deutschland leider immer noch zu den Ausnahmen gehören. — Ja man kann sagen, daß diese Max'schen Kunstwerke so ziemlich die gewissenhaftesten sind, die gegenwärtig bei uns gemacht werden, ohne daß sie jemals das Geringste von jener widerwärtigen Koboldmalerei zeigten, die so viele französische und belgische Bilder, wie die ihrer Nachahmer in Deutschland, ungenießbar macht. Dabei ist nicht die Spur von Manier oder Chie bei Max zu bemerken; sein Vortrag, obwohl ungewöhnlich sicher, tritt doch nie präventiv hervor, sondern sucht sich zu verbergen, wie die Persönlichkeit selber, die nirgends sich auffallend und am allerwenigsten kokett geltend macht. Das moderne romantische Element der koloristischen

Stimmung hat, seiner hohen musikalischen Begabung entsprechend, vielleicht kein Künstler der Gegenwart zu solcher Vollendung ausgebildet. Allerdings bleibt sie mit der Form und dem Gegenstand immer in vollster Harmonie, Max bringt nie durch ihren Gegensatz zu beiden jene Poesie des Kontrastes hervor, die bei einem Rembrandt oder Brouter oft so höchst pikant wirkt, aber nicht minder häufig auch die Rohheit, ja Brutalität der Komposition durch ihren mysteriösen Zauber zudecken muß.

Dadurch unterscheidet sich Max endlich gründlich von seinen Vorgängern, daß ihm die Schönheit wieder Zweck, nicht bloß Mittel ist. Aber nicht nur die Formens Schönheit, sondern auch die der Empfindung; seine Kunst ist darin ganz deutlich, daß sie ihre Wurzel durchaus im Gemäth, in seiner ewigen Sehnsucht nach dem Sittlichen hat. Wenn er das Letztere zufolge seiner modernen Bildung im Menschlichen sucht, so sucht er doch nicht nur, er findet auch. — Daß er aber in richtiger Erkenntniß seiner mehr intensiven als gestaltenreichen Begabung sich meist auf die Darstellung von Einzelfiguren oder Gruppen beschränkt, diese aber zur höchsten artistischen Vollendung zu bringen, mit dem stärksten Lebensgefühl zu durchdringen, durch allen Zauber der Schönheit zu adeln strebt, dadurch gerade hat er eine große Lücke in der modern deutschen Kunst ausgefüllt, die von allem Anfang an viel zu sehr geneigt war, sich mit der bloßen Andeutung zu begnügen und auf jede Art von Vollnügen zu verzichten. Hier hat Max sich größere Verdienste erworben, mehr gethan, als seine meisten Zeit- und Schulgenossen; ähnlich wie bei den Alten, kann man sich bei seinen Werken auch an dem freuen, was er wirklich geleistet, nicht nur an dem, was er gewollt hat. Im Gegentheil geben sie uns fast immer die angenehme Empfindung, daß seine Kraft dem, was er anstrebte, vollkommen gewachsen war, so daß man am Einzelnen ebenso viel Vergnügen finden kann wie am Ganzen, ohne daß der geistige Gehalt des letzteren jemals so dürftig wäre, daß die bloße Made ihn überwöge. Sollen wir hier noch auf's Einzelne eingehen, so können wir gleich sagen, daß er Hellbuntel wie Fleisch besser malt als die meisten, daß seine Modellirung und Zeichnung von ungewöhnlicher Feinheit sind, besonders bei den Händen. Uebrigens wendet er zur Erreichung dieser Resultate sehr verschiedene Mittel an, und seine Technik wechselt beständig, obwohl er mit Vorliebe die Schatten dünn und nur die Lichter pastos malt. Bald verzichtet er ganz auf Lasuren, um sich die Einheit und Keuschheit des Tons zu erhalten, bald gebraucht er sie mit dem feinsten Raffinement. Im Ganzen zeigt er eher eine Vorliebe für kühle als für glühende Färbung, sie gelingt ihm auch besser, und er ist am eigenthümlichsten in der Verbindung des Hellbuntels mit kühlen Lichtern. In sich abgeschlossen und „apart“, wie seine Werke es sind, ist auch sein Charakter; menschenscheu, aber dafür leidenschaftlicher Natur- und Musikfreund, lebt er sowohl in der Stadt als auch in seiner schönen Villa am Starnbergersee nur seiner Familie, eine einsame, sein besetzte, tiefe Natur.



## Die Handschrift von Dürer's niederländischem Tagebuch.



Dürer's Aufzeichnungen von seiner 1520—1521 unternommenen Reise in die Niederlande gehören unzweifelhaft zu den wichtigsten gleichzeitigen Quellen der modernen Kunstgeschichte. Wie manche Punkte im Leben des Meisters hat dieß Tagebuch seit seinem ersten Bekanntwerden (1779) aufgeklärt, wie manche Bereicherung unseres Wissens über niederländische, deutsche, italienische Kunst uns gebracht! Es ist unschätzbar für Bestimmung vieler Handzeichnungen Dürer's, noch mehr aber für den Charakter des Meisters und einige seiner Eigenthümlichkeiten, z. B. seinen Eifer in Sammlung merkwürdiger Naturprodukte, bis zu schönen Hirschgeweihen hinauf, und hinunter bis zu Krokodillen. Ueberall erkennen wir, daß er in Geldsachen kein Geschäftsmann gewesen ist. Seine Theilnahme für die Reformation lernen wir hauptsächlich aus der Klage über Luther's Verschwinden kennen, als dieser auf die Wartburg gesetzt war. Auch Thatfachen aus seinem Leben treten jetzt erst in's rechte Licht, vor Allem, daß er nicht heimlich nach Antwerpen ging, um ein Jahr Ruhe vor seiner Frau zu haben, wie noch Sandrart sagt, da er im Gegentheil seine Agnes und sogar eine Magd für sie ganz stattlich mitnahm und sie seine Ehren und Triumphe theilen ließ.

Es giebt von diesem Werk drei deutsche Trude. Zuerst gab von Nurr in seinem Journal für Kunstgeschichte, Band VII, auf das Jahr 1779, S. 53—98 einen Auszug. Hier ist die Handschrift fast abgekürzt, besonders manches dem Herausgeber Unverständliche ganz willkürlich gestrichen. Zumal gegen den Schluß hin, nach der Klage über Luther, bis zur Rückkehr nach Köln, wird Alles nur noch dürftiger Auszug. Die Sprache ist in modernes Deutsch umgemodelt. Auf dem Titelblatt steht: *Bibliotheca Ebraerianna.*

Eine zweite Ausgabe wollte der wackere Dürerforscher Joseph Heller in Bamberg machen, und verpricht dieselbe für die dritte Abtheilung seines Dürerwerkes (II. 1, Seite 17, Note). Er konnte also 1527 eine Handschrift des Werkes, und sie stand ihm zur Verfügung.

Statt dessen brachte im folgenden Jahre 1528 Dr. Friedrich Campe in den „Reliquien von Albrecht Dürer, seinen Verehrern geweiht“ (Seite 71—145) einen vollständigen Abdruck. Er war Buchdrucker und Verleger in Nürnberg und Magistratsrath. Als solchem war ihm das Commissarium der Stadtbibliothek und der städtischen Kunstwerke übertragen. Aus welcher Handschrift er druckte, sagt er nicht; da aber laut Vorrede „Herr Heller mit seltener Liberalität von seinen noch ungedruckten Collectaneen freundlich mittheilte, was er sich erbat“, so liegt die Vermuthung nahe, daß er jenes in Heller's Händen befindliche Manuscript für seine Ausgabe benutzte hat. Campe's Abdruck hält sich in Sprache und Orthographie ziemlich genau an den Text, ohne ihn zu modernisiren.

Als nun an Prof. Thausing die Aufgabe herantrat, dieses Werk als III. Band der verdienstlichen Fritsberger'schen „Quellenschriften für Kunstgeschichte“ neu herauszugeben, mußte er sich fragen, nach welchen Grundsätzen er verfahren sollte. Endlich galt es, dem Lesere gründlich erklärende Noten beizugeben. Nothwendig war die Feststellung der Reiseroute, die Identificirung der bei Campe oft wunderbar orthographirten Ortsnamen mit Städten und Dörfern, die heute noch existiren, die nähere Bezeichnung der Personen, mit denen Dürer nach seinen Angaben in Verbindung gekommen war, deren Bildnisse er zum großen Theil selbst gemalt oder in sein Skizzenbuch gezeichnet hatte. Was von den Kunstwerken, die das Tagebuch erwähnt, noch übrig ist, war nachzuweisen. Endlich mußten die veralteten oder schwierigen Ausdrücke erklärt werden. Wie gewissenhaft und glücklich Thausing in dieser Arbeit gewesen, mit wie musterhaftem Fleiß er auch seine Vorgänger Kocher, Brachtler, Pinchart,

Karrey benutz hat, davon liefert sein 1872 erschienenes Werk den vollständigen Beweis. 1) Man mußte aber der Herausgeber auch über die Sprache sich entscheiden. Einen handschriftlichen Text hatte er nicht, nur einen Druck, dessen Lesarten zuweilen offenbar falsch und noch häufiger unsicher waren. Seine Aufgabe war nicht die des Philologen, sondern des Kunsthistorikers, als Quelle für Kunstgeschichte sollte das Tagebuch dienen. Thausing that das unter Umständen Vernünftige: er übersezte den Campe'schen Text in's Neuhochdeutsche. „Im Allgemeinen“, sagt er in der Vorrede, „dient es vielleicht mit zur richtigen Würdigung der Schriften Dürer's, sie einmal des altränkischen Gewandes entkleidet zu sehen, auf dessen kindlich purigen Zuschnitt man oft zu viel Gewicht gelegt hat.“

Thausing hat also gar keinen Codex vor sich gehabt. Aus welchen Handschriften aber haben 1779 von Nurr, und 1825 Campe ihre Drucke hergestellt?

Der von Nurr'sche Text stammt, wir sahen es oben, o bibliotheca Ebneriana. Die Ebner waren eine alte Nürnberger Familie, die schon 1521 einen ihres Geschlechtes, den Hans Ebner, mit der Krönungsdeputation der Stadt nach Aachen schickte (Thausing, Note zu Seite 99). Neben einem Museum, das noch zu Anfang unseres Jahrhunderts drei Kopien nach Dürer enthielt, besaßen sie eine schöne Bibliothek. Jenes wurde 1815 nach Wien verkauft, diese gegen den Willen des Sünders von den Akerwandten versteigert (Heller, Dürer II. 1, S. 226). Dort hat also 1779 die Abschrift des Tagebuchs sich befunden, aus welcher von Nurr seine unvollständige Uebertragung in's Neudeutsche gemacht hat.

Diese Abschrift läßt sich nun in der Hand eines neuen Besitzers weiter verfolgen. Sie gelangte an den preussischen Hauptmann Hans Albrecht von Derschau, den Herausgeber des bekannten Abdruckwerks alter Holzschnitte, und kam mit dessen Kunstsammlungen zu Nürnberg 1825 durch den Auktionator Schmidmer zur Versteigerung. Thausing giebt aus dem Auktionskatalog folgende Beschreibung (Dürer's Briefe z., Vorrede, S. XIII): Nr. 34 b. a. 1520 am Pfingsttage nach Urbiliani hab ich Albrecht Dürer z. (Reise-Journal des Künstlers nach den Niederlanden, 61 Seiten). h. Kurze Erzählung des hochberühmten A. D. Herkommen z. 6 Seiten. Beide vorstehende Handschriften sind Kopien, welche der Maler Joh. Bauer von den Originalen genommen. Die erstere wurde von Nurr zum Abdruck in sein Kunstjournal T. VII, die letztere von Sandrart in seiner Kunstakademie benutzt; sie befanden sich vormals in dem Ebner'schen Museum in Nürnberg.“ Beigebunden waren ferner c. eine defecte „Unterweisung der Messung“ und d. eine wohlerhaltene Befestigungskunst von Dürer.

Diese Handschrift ist seit der Aktion Derschau verschollen, und da Dürer's Originalschrift längst verloren, so fehlt uns jedes Manuscript des Tagebuchs. Ich freue mich aber, sie heute den Freunden der Kunst als wieder aufgefunden vorführen zu können.

Als ich in diesem Frühjahr auf der königl. Bibliothek zu Bamberg bei Heller's reichhaltigen Dürerwerk auch die mehr als zweifelhaften Handszeichnungen durchsah, welche dort Dürer's Namen tragen, wünschte ich die von späterer Hand zugelegten Bezeichnungen der Personen mit denen des Tagebuchs zu vergleichen. Ich hat mir also Campe's „Reliquien von Dürer“ aus. Auffallender Weise fehlt das Büchlehen auf der Bibliothek, in welche doch Heller's ganzer Nachlaß von Büchern und Kunstblättern übergegangen ist. Statt dessen brachte mir

1) Eine Note unterm Text mag mir gestattet sein, um ein paar Mißverständnisse in den Anmerkungen Thausing's anzugeben. Das „schon loth“ bei Campe (S. 106) darf man nicht in Camelot umdeuten, weil ein Stein festes Wollzeug, nur eine Unze schwer, niemand kauft. Niederländisch „schoon lood“, ist es entweder feines Bleiweiß oder eine feine Lötmasse. Sobann sind die „proportionirten Säulen“ in Aachen, die Karl d. Gr. aus Rom dorthin geführt habe (Thausing, Note zu S. 97), nichts als die berühmten monolithen Spalten Säulen aus Ravenna, welche heute wieder die Empore des Ortoans im Münster schmücken. (Seinen Irrthum hat übrigens Thausing bereits selbst in seiner neuen Arbeit über Dürer corrigirt.) Der „grüne Porphyer“, den Dürer erwähnt, stimmt ebenfalls; von diesem außerordentlich seltenen und kostbaren Gestein sind zwei feiner Säulenschäfte, welche gleichwohl die größten in der Welt vorhandenen monolithen dieses Materials sein sollen, erst jüngst bei dem neuen Guborium-Altar des Münsters zum Tragen der Bede verwendet worden. (Ueber den selttesten Namen der Italienerin, Jungfrau Susan, welche Thausing in „Jotta“ umtauf, bringe ich später im Text eine Conjectur.)

der Bibliothekar Herr Dr. Veitschuh einen in braunes Leder gebundenen Folioband, der eben auf seinem Arbeitstische lag, weil er ihn zu dem Texte benutzte, den er zu den Hirschfeld'schen Photographien nach jenen angeblich Dürer'schen Handzeichnungen ausarbeitet. Die Heller'schen Sammlungen waren vor Dr. Veitschuh's Amtsantritt nur oberflächlich gesehnet, die Bücher ohne alles System einfach nach einander eingereiht, eine Unmasse von Büchern und Handschriften gar nicht verzeichnet.<sup>1)</sup> Dieß war speciell mit dem in Rede stehenden Manuscripte der Fall, welches unter die Deutschrheisten als ein Werk von verschiedenem Inhalt eingereiht war. Dr. Veitschuh hatte es aufgefunden und mit anderen Manuscripten in sein Sanctum gebracht, um sie nachzutragen, zu beschreiben und zu verzeichnen. So kam es, daß die Schrift in weniger als fünf Minuten wie zum Gebrauch in die Hände gegeben werden konnte. Ich erkannte augenblicklich das verschollene Manuscript wieder, denn der Band enthält genau dieselben vier Werke, welche der Schmidmer'sche Katalog der Derschau'schen Auction anführt: das Tagebuch, das 6 Seiten lange Memoire über Dürer's Leben, die gedruckte Proportionenlehre von Dürer, wo auch richtig statt eines fehlenden Bogens die Ergänzblätter von weißem Papiere eingesetzt sind, und ein vollständiges und wohlerhaltenes Exemplar der ebenfalls gedruckten Befestigungskunst.

Vollständig erwiesen wird aber die Identität der Bamberg'schen Handschrift mit der Derschau'schen durch eine Notiz auf dem Titel des Reisetagebuches in Bamberg, welche wörtlich (Orthographie beibehalten) lautet wie folgt:

„Dürer's Original Handschrift seiner Reise nach den Niederlanden war ehemals aus dem Nachlaß des W. Fiedheimer nebst dessen Bibliothek im Besitze der Familie von Imhoff. Nach welchem gegenwärtige Copie von Maler Joh. Bauer 1620 genommen ist.“

Hieraus von anderer Hand:

„Diese Abschrift gelangte in der Folge in das Ebner'sche Museum zu Nürnberg, aus welchem sie der gegenwärtige Besitzer erkaufte.“

„Da das Original bereits 1779 schwerachtet aller angewanten Mühe v. Murr nicht mehr aufstreiben konnte so hat er nach dieser Copie einen Auszug im VII. seines Kunst Journals abdrucken lassen. Die Correcturen mit neuerer Schrift sind ansichtlich von seiner Hand.“

Diese zweite Notiz scheint also von Derschau's Hand eingetragen, und da Heller 1827 sich im Besitze einer Abschrift befand, die er selbst wollte drucken lassen, so kann gegenüber diesen Thatsachen wohl kein Zweifel mehr Platz greifen, sondern wir werden mit voller Sicherheit behaupten können: derselbe Sammelband, den von Murr 1779 benutzte, und der aus der Ebner'schen Bibliothek an Herrn von Derschau überging, befindet sich unter dem Heller'schen Vermächtniß, wie dasselbe mit Münzen, Handschriften und Büchern, Dürerwerk, Handzeichnungen und Kunstblättern gegenwärtig der königl. Bibliothek in Bamberg, ihrer Münzsaumlung und ihrem Kupferstich-Kabinet einverleibt ist.<sup>2)</sup>

Mit diesen Schätzen sind an die Bibliothek auch die eigenhändigen Aufzeichnungen und Collectanen Heller's gekommen, unter welchen umfangreiche Notizen zur Kunstgeschichte sich

1) Dr. Veitschuh in seinem kurzen „Führer durch die Königl. Bibl. zu Bamberg“, S. 10, deutet beschreiben diese Zustände ohne seiner alles neubelebenden Ansführung an. Die Dinge standen in der That noch viel übler.

2) H. von Sue, Verfasser des bedeutenden Buchs über Dürer, dem wir auch den ersten correcten Abdruck der Briefe desselben an Fiedheimer verdanken (Jahrb. f. Kunstwiss. II, S. 201 u. folg.), theilte zwar an Prof. Thausing mit, daß das Derschau'sche Exemplar in den Besitz eines Freiherrn Graf von Troden übergegangen sei (Thausing, Dürer's Reise, Vorrede S. XIV), und in einem Brief an Dr. Veitschuh vom 26. Juli 1879 berichtet er, daß er diese Abschrift Bauer's im Besitze Heidehoff's gesehen habe, nach dessen Tode sie an den Freiherrn Graf übergegangen sei. Damals aber sei Heller († 1849) bereits todt gewesen. Mit der höchsten und verdienstlichen Achtung vor Herrn von Sue scheint mir nach der oben beigedruckten Evidenz dennoch, daß hier entweder ein Versehen obwaltet, oder aber es nicht noch eine zweite Bauer'sche Abschrift (eben die Heidehoff'sche), und dann haben wir Hoffnung, daß noch ein zweiter Theil des Tagebuches wieder aufgefunden werde.

befinden. 1) Dieser Nachlaß kann von Bedeutung sein. Vielleicht findet sich darunter der I. und der III. Band von Heller's Werk über Dürer, denn diese Bände müssen fertig gewesen sein, als er den II. erscheinen ließ, da dieser II. Band zahlreiche Hinweisungen auf den I. und III., mit genauer Angabe der Paragraphen, enthält. Außerdem bringt ja der II. Band über Dürer's Werke manche Nachweisungen, welche die seitdem erschienenen Bücher von Ey's und Thausing's nicht wiederholen. So kennt Heller z. B. die Quelle der räthselhaften, aber bei Dürer und den Kleinmeistern so beliebten Legende von der „Buße des heil. Chrysostomus“, welche ich schon vor Jahren umsonst in den Acta Sanctorum gesucht habe. Manche solcher Aetizen des heiligen Sammlers auch über seine Kupferstichsammlung versprechen noch Ausbeute. Möglic, daß nun hier eine Entrognung sich findet, die uns erklärt, wie Heller zwischen 1525 und 1527 in den Besitz des Sammelbandes mit dem Reisetagebuch gekommen ist. Bis das etwa gelingt, mag folgende Vermuthung gelten.

Bekannt und schon viel besprochen sind die angeblich Dürer'schen Porträts der Heller'schen Sammlung in Kohlezeichnung, welche Dürer während der niederländischen Reise gemacht haben soll. Ueber diese berichtet Heller selbst (II, S. 18 und 21), daß sie aus einer Nürnberger Patriziersfamilie herkommen, für welche Dürer selbst noch gearbeitet habe. Sie seien dann vergessen worden, und selbst die letzten Nachkommen hätten nicht mehr von ihnen gewußt. „Diese Familie erlosch am Ende des vorigen, oder im Anfange dieses Jahrhunderts. Die Sachen wanderten in andere Hände, und endlich diese zwei Bücher zu einem, welcher sie nach Verdienst zu schätzen wußte. Auch wurde dadurch dem Kunstpublikum der Weg geöffnet, diesen großen Schatz mit ihm zu theilen: denn in unserm Jahrhundert werden wenige das für die Kunst gethan haben, was dieser ältere mit Aufopferung seiner selbst leistete. Aus dessen Händen bekamen wir zum Theil die nachfolgenden Zeichnungen.“ Im Anfang des 17. Jahrhunderts habe aber Jemand, wahrscheinlich ein Familienglied des Besitzers, einen Theil dieser Zeichnungen ausgeschnitten und neu auf weißes Papier gezogen. Da seien die Namensbezeichnungen von Dürer's Hand verloren gegangen, der Abschreiber aber habe die Benennungen auf das neue Papier kopirt. Es sind dieses eben die besprochenen Zeichnungen, die nach Bamberg, Berlin und Weimar zerstreut worden sind. Hier ist nun merkwürdig, daß die jetzt den betreffenden Bildnissen beigegebenen Namen aus dem Dürer'schen Tagebuch genommen und wörtlich und orthographisch gekau so gesetzt sind, wie in der Hauer'schen Abschrift. Darunter auch solche Namen, die bei Hauer offenbar verschrieben sind, z. B. der ganz verrückte Name „Jungfrau Euten“, eine Accusativform, wofür Dürer doch sicher als Weibschrift zu einer Zeichnung den Nominativ gesetzt hätte. Im Tagebuch (Camp, S. 84: „Mehr hab ich conterfet des Tomasin's Tochter Jungfrau Euten genannt“) setzte er dagegen ganz richtig den Accusativ; er hat aber sicher Euten, den Accusativ von Jutta, d. h. Johanna, geschrieben, und Hauer den ersten Buchstaben falsch gelesen. In dem bekannten Wühlhauser Hasenmachspiel von 1450 nennt der Verfasser, der Meßpaff Theodor Schernbergel, die Püßlin Johanna mit dem Namen „Frau Jutte“.

Der Mensch also, welcher die Verthümmelung jener Zeichnungen verbrach, hatte diese Hauer'sche Abschrift vor sich, und da diese sich im Ebner'schen Museum befand, wird auch die Patriziersfamilie, welche die Bildnisse besaß, keine andere sein als die Ebner'sche. Diese ist auch wirklich im Jahr 1810 erloschen. Hiernach tritt aber jene ganze Ausschneiderei in ein anderes Licht. Der Besitzer fand in dem Manuscript Namen, welche er brauchen konnte, um seine Porträts auf Dürer zu taufen und werthvoller zu machen; er mußte aber die wirklichen Namen tilgen und schnitt die ganzen Köpfe aus dem alten Papier heraus. Jener andere Kunstliebhaber aber, den Heller so sehr rühmt, war wohl sicher Derchau, der also jene Porträts mit dem sie so schön beglaubigenden Tagebuch von den Seitendruckern der Ebner wird erworben haben, und so ist es wahrscheinlich, daß „aus dessen Händen“ sammt den Zeichnungen auch das Manuscript an Heller überging. 2)

1) Zeitschub, Führer durch die Kön. Bild. zu Bamberg, S. 43.

2) Nach Dr. Zeitschub's Text zu den Hirschfeld'schen Photographien der Bamberger Kohlezeichnungen waren die letzteren, ehe Derchau sie erhielt, im Besitz des Architekten Freiherrn von Haller gewesen.

Johann Hauer, der 1620 diese Abschrift des Tagebuchs und des Lebenslaufes machte, ist uns auch noch aus einer anderen Nachricht bekannt. Nach von Wurr war er Maler und Kunstplünder in Nürnberg, starb 1660 und verfaßte unter dem Titel: „Urtheil und Meinung über etliche Albrecht Dürer'sche Stücken“ ein Verzeichniß von Kupferstichen, welche unächt, und von Delgemälden, welche ächt seien. Dieses Verzeichniß hat von Wurr im XIV. Band seines Journals (S. 99—102) abdrucken lassen, und Heller, welcher auch davon eine Handschrift besaß, glaubt, Hauer habe alle diese Sachen zusammengetragen, um ein Leben Dürer's herauszugeben (Einleitung zum II. Band, S. 2).

Nun aber läßt sich endlich mit Sicherheit beweisen, daß auch Campe in dem „Reliquien“ das Dürer'sche Tagebuch nach der Bamberger Abschrift hat drucken lassen. Bei einigen der Briefe sagt er ausdrücklich, daß sie in Dürer's eigener Handschrift ihm vorliegen, er giebt Facsimiles aus ihnen, und diese Autographen sind ja noch vorhanden. Vom Tagebuch sagt er solches nicht, er bezeugt aber, daß er vieles Ungetruckte für sein Büchlehen von Heller erhalten hat, und Heller hatte, wie wir ja wissen, ein Jahr vorher (1627) die Hauer'sche Abschrift zur Verfügung.

Herr Dr. Veitshub hat die Güte gehabt, mir mit eigener Hand eine diplomatisch genaue Abschrift von ungefähr einem Drittel des Dürer'schen Tagebuchs zu machen, die ich vor mir habe. Bei Vergleichung stellt es sich unzweideutig heraus, daß Campe nach dieser Hauer'schen Abschrift gedruckt hat. Der Druck folgt dem Manuscript ganz genau. Ich finde in diesem ersten Drittel nur Eine Auslassung. Auf S. 77 druckt nämlich Campe: „also fuhr ich am St. Jacobi Tag früh von Andernach. Von dannen fuhren wir gen Bunn an Zoll“. Hier fügt die Handschrift nach Andernach noch „gen Vinz“ ein, und giebt also nach eine neue Station zwischen Andernach und Bonn zu der Reiseroute hinzu. Im Manuscript ist das Wort Zollbrief verschrieben orthographirt, Zollbrieff, 30l Brieff, 30l Brief, Zolbrieff, Zoll Brieff — und genau an denselben Stellen, wo eine dieser Formen im Manuscript steht, findet sie sich auch im Druck. Dürer hat in den Niederlanden eine indianische „uns“ geschenkt bekommen — so schreibt ganz deutlich Hauer, indem er das ursprüngliche „unus“ (also Kolobnus) nicht verstanden und folglich verlesen hat, und Campe druckt das slavisch ob. Auch die „Jungfrau Suten“ ist getreulich nachgedruckt, die sicher so nicht in Dürer's Original stand. Auf S. 56 bei Campe haben beide, Handschrift und Druck, „Französisch“, eine offenbar wiederum vom Abschreiber gefälschte Umform des Wortes; im 7. Brief an Birkheimer schickt Dürer ihm einen Gruß von seinem „französischen“ Mantel.

Rechnen wir dieß Alles zusammen, so bleibt als Resultat stehen, daß allen Erwähnungen und Veröffentlichungen von Dürer's Reisetagebuch, die wir kennen, ohne Ausnahme diese Hauer'sche Abschrift zu Grunde liegt, daß also Bamberg den Codex unicus des wichtigen Werkes besitzt. Die Abschrift ist 1620 gemacht, also genau hundert Jahre nach der Abfassung des Originals, und letzteres ist durch sie jedenfalls besser beglaubigt als die meisten Texte unserer Klassiker des Alterthums, bei denen die Philologen sich freuen würden, wenn sie Codices besäßen, die den Originalen der Zeit nach so nahe stünden. Von 1620 an wird Dürer's Originalhandschrift nirgends mehr erwähnt; sie je wiederzufinden, ist aussichtslos. Hauer, der sich um Dürer sehr interessirte, hat sicher gewissenhaft kopirt, aber daß er in einzelnen Wörtern und Namen Fehler gemacht, können wir beweisen, und Emendationen werden folglich erlaubt sein. Ob bei den flüchtigen Memoranden, welche Dürer ganz unternimmt zwischen die längeren Schilderungen und Betrachtungen hineinwarf, die richtige Reihenfolge des Tagebuchs immer gewahrt worden ist, ob nicht aus Gründen, die wir nicht mehr auffinden können, Dinge sind ausgelassen oder eingeschoben worden, das kann fraglich bleiben. Eine neue Ausgabe, zu welcher Herr Bibliothekar Veitshub für sich die Genehmigung seiner Regierung einzuholen gedachte, wird keine ganz leichte Arbeit sein. Für den Moment genügt eine Collation der Handschrift mit dem Campe'schen Druck, von dem wir ja nun endlich wissen, daß er vollständig und im Ganzen und Großen correct ist, besonders wenn man zu dem so berichtigten Text die Noten zu Thausing's Uebersetzung hinzunimmt.







© Associated Press

WAITING LINES

## Die Bilderfammlungen Inhalts.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)



och enthält die Sammlung eine Anzahl Bilder der holländischen Schule, deren Autoren man kaum den Namen noch kennt, oft sind sie sogar ganz namenlos. Zuerst sei hier ein Bild von Berckheyde im Geiste van Laar's erwähnt, doch hinsichtlich der Färbung bedeutend von ihm verschieden. (S. die beigegebene Radirung.) In der Nähe des Thores eines italienischen Städtchens, vor welchem mehrere Soldaten, deren einer Schildwacht steht, sich aufhalten, sitzt im Schatten einer Mauer am Boden ein Mann und liest einer neben ihm liegenden Frau und einem sitzenden und sich auf einen Saß stütenden Soldaten etwas vor; ein zweiter Soldat von stupidem Gesichtsausdruck hört stehend zu. Ein gedämpfter gelber Kolalton mit feinen grauen Holbtönen, dem die lebhafteren Farben harmonisch untergeordnet sind, geht durch das ganze Bild und erhöht die Wirkung seiner schlagenden Beleuchtung. Rechts im Mauerfchatten hat der Künstler seinen Namen hingeschrieben:

*J. Berckheyde*

Da Job und Gerrit Berckheyde in der Wahl der Gegenstände, sowie in der Behandlungsweise von dem Autor dieses Bildes abweichen, eben angeführte Bezeichnung aber deutlich zu lesen und das vorstehende H nicht anzuzweifeln ist, so hätten wir es hier vielleicht mit einem dritten Künstler dieses Namens zu thun, vorausgesetzt, daß Job sich nicht einmal zur Veränderung Hiob genannt hat.

Jan Reerhout, ein Landschaftsmaler, dessen Namen nur noch im Katalog (Nr. 249) der Städtischen Sammlung im Saalhofe zu Frankfurt am Main vorkommt, hat durch Geograph Koss bereits Erwähnung in dieser Zeitschrift (1871, S. 345) gefunden. Das Bildchen zeigt besonders im Vordergrund eine etwas unsreie Behandlung. Ein bezeichnetes Bild dieses Künstlers, eine Dorfsansicht, besaß Stiefvater Dr. Hille in Dresden.

Sehr an die späteren Bilder des Salomon Ruissdael erinnert eine Flusslandschaft mit reicher Staffage von Segelbooten, einer Fähre und der des Ueberechens am Ufer harrenden Reiter, Wagen und Fußgänger, hinter welchen sich eine Windmühle erhebt. Bezeichnet ist es:

*: S. D. Ruissdael.*

Eine fleißig gemalte mit Sumpfsüßeln besetzte Teichlandschaft, einen Entenfang darstellend, trägt den Namen:

*Elsevier 1647*

Nach Kramm ist es der Sohn des von Heubraken erwähnten Herrn out Elzevier aus Leyden, wo auch unser Künstler 1617 geboren und auf den Namen Louis getauft wurde. Seine letzten Jahre brachte er in Delft zu, wo er 1675 starb und am 30. November desselben Jahres in der „Alten Kirche“ begraben wurde. Vede hat in dieser Zeitschrift (1872, S. 174) bereits auf beide Bilder hingewiesen.

Bei Kramm finden sich zwei Blumenmaler verzeichnet, von denen er keine Werke zu kennen angiebt. Das Amalienstück ist nun aber in der Lage, von Beiden welche aufweisen zu können. Von H. R. Weerts meldet der oben angeführte Kunstschritsteller, daß im Jahre 1771 der Kunsthändler Bloquet „een Cartoon“, worauf ein mit Blumenguirlanden umgebenes Brustbild, letzteres Grau in Grau gemalt, mit 10 ½ Gulden bezahlt habe und daß in der nämlichen Auktion Potter's und Kuisdael's mit nur 6—10 Gulden weggegangen seien. Die in der Sammlung vorhandenen zwei Bilder sind Pendants und stellen Früchte und Weintrauben, an einer blauen Schleiße hängend, dar; beide tragen die Bezeichnung:

H. Weerts

Eine Blumenguirlande, en feston, sehr gut und naturwahr gezeichnet und colorirt, trägt mit großen deutlichen Buchstaben die Signatur:

Eltie De Vlioger f.

Kramm glaubt, daß die Künstlerin eine Verwandte Simon de Vlioger's gewesen sei, obgleich die Orthographie des Namens dieser Annahme zu widersprechen scheint. Von ihrer Thätigkeit hat er nur durch die Notiz eines Versteigerungskataloges Kenntniß erhalten. In demselben wird unter Nr. 336 eines ihrer Bilder: „Eine Flasche mit allerlei Blumen, auf einer Marmortafel stehend“ angeführt.

Von dem sehr wenig bekannten Vogelmaler de Bridt, dessen Vorname Vernoert erst neuerdings durch die von Komhout's und Th. van Periss veröffentlichten Antwerpener Bilderegister<sup>1)</sup> bekannt geworden ist, besitzt die Sammlung drei Bilder, das größte mit:

B. De. Bridt.

bezeichnet.

Eine Gesellschaft von Bannern, sich mit Musik beschäftigend, ist das Werk eines Antwerpener Malers Abraham Wouwer, der im Jahre 1622 zu Carel Clajen in die Lehre kam<sup>2)</sup>. Hier seine Unterschrift:

A WOUWER

Ein Architekturstück, Inneres einer Kirche, im Geschmacke Steenwyf's, trägt das Monogram: IL und an einer anderen Stelle den Namen: IACOB LIDTS

Auch hier nennen die Ziggeren<sup>3)</sup> den Namen und führen an, daß der Künstler 1632 bei Abraham Haak in die Lehre kam und in der Zeit zwischen dem 18. September 1657 und 18. September 1658 gestorben ist. Von zwei total unbekanntem Stilllebenmalern Thieslen und Menens finden sich zwei bezeichnete Bilder vor. An dem Werke des Ersteren, mit

1) Ziggeren, Bd. II, S. 529. Bridt war 1688 schon Meister und lebte noch 1722. Stenbo, S. 728.

2) Ziggeren, Bd. I, S. 584.

3) Ziggeren, Bd. II, S. 41 u. S. 289.

Daniel Thiolen fec. bezeichnet, hat leider ein restaurationswüthiger Schmierer ein schweres Unheil angerichtet, das Andere, mit th. monens fecit signirt, scheint ihn glücklicherweise nicht so gereizt zu haben. Zu den hier oft angeführten Figgern findet man den Namen Monens zu verschiedenen Malen, jedoch mit anderen Vornamen.

Ganz im Geſchmack Jan Brueghel's gehalten iſt eine Landſchaft, in welcher die vier Elemente veranſchaulicht werden; ſie trägt die deutliche Bezeichnung:

## S. V. HECKEN

was jedoch für Parthey <sup>1)</sup> kein Hinderniß iſt, dem Maſer den Vornamen Jan zu geben. Sa muel van der Hecken <sup>2)</sup>, ſo heißt der Künſtler mit dem Vornamen, war 1617 bereit



Tappetbildnis in der Sammlung des Amalienhofes zu Teſſen.

Meiſter in Antwerpen und ſein Bild dürfte ein Leitſaden werden für die vielen in dieſem Geſchmack gemalten Bilder, deren Autoren im Dunkel der Anonymität aller Bemühungen, ſie auſſerndig zu machen, ſtanden. Daher die große Maſſe der Jan Brueghel zugeſchriebenen Bilder.

Als letzter Ankäufer dieſer Richtung iſt der am 15. April 1776 in Antwerpen geſtorbene Baſilhaſar Beſchey zu betrachten, von welchem die Sammlung eine mit ſeinem Namen verſehene heilige Familie beſitzt. Der landschaftliche Hintergrund erinnert noch ſehr an Brueghel, troßdem daß das Bild hundert Jahre ſpäter (1734) gemalt iſt.

Wegen ihrer Bezeichnung ſeien hiermit noch erwähnt: eine Küſtenlandschaft italieniſchen

1) Figgieren, Bd. I, S. 535.

2) Zeuſcher Bilderſaal, Bd. I, S. 455.

Briggelt für Monens Rand. XIV.

Charakter von S. v. Loon, eine Bauerngesellschaft des noch im Haager Museum (Nr. 106) vorkommenden A. de Bape, eine andere Bauerngesellschaft von Menoels, endlich eine Dorfgaße zur Kirchzeit, mit vielen kleinen Figuren faßfiet, welche auf der Rückseite die Bezeichnung: Holyk. A<sup>o</sup> 1626 trägt; ein treffliches Bildchen.

Ein kleines Bild, Orpheus die Thiere durch sein Spiel bezaubend, zeigt uns den mythischen Tonkünstler als einen Knaben mit langem blondem Haar, bekleidet mit blauem Rod und rothem Mantel und die Geige spielend. Die flüssige und leuchtende Farbe weiß das Bild mehr der vländischen Schule zu, obwohl die Landschaft etwas an van Oeyen erinnert. Jedenfalls dürfte es nicht leicht sein, den Autor für dieses Bild festzustellen. Am meisten ähnet es den zwei kleineren Bildchen des Carez Moyaert im Haag<sup>1)</sup>.

Nur durch wenige Bilder ist die französische Schule vertreten. Drei lebensgroße nackte Kinder, sich an einem flatternden Etieglis ergötzend, zeigen uns Boucher von der liebendwürdigsten Seite. Vier große, dekorativ gemalte Bilder, Soldatenscenen aus dem 17. Jahrhundert vordrehend, sind von Noël Baurton, welcher laut der seinem Namen beigegebenen Jahrzahl 1645 gelebt hat. An holländische Bilder erinnert ein Fruchtstück, die Bezeichnung: Louysae Maillon. 1641 tragend.

Die deutsche Schule ist reicher vertreten, doch nur hinsichtlich des vorigen Jahrhunderts, denn altdeutsche Bilder sind wenige da. Ein kleines Bild „Der heilige Christoph, das Kind durch's Wasser tragend“, zeigt viel Verwandtschaft mit Pirrer, jedoch auch Anklänge an die altniederländische Schule, besonders in der Landschaft. Das Christkind erinnert in Zeichnung und Charakteristik noch am meisten an den Altdorfer Meister; der Kopf der Hauptfigur, durch Abreibung der feineren Theile beraubt, zeigt ein braunröthliches Relief, welches mit dem sorgfältig ausgeführten, in älterer Färbung gehaltenen Kinde augenfällig kontrastirt.

Ein Doppelbildnig, Mann und Frau in Halbfiguren von dreiviertel Lebensgröße, könnte auf Wohlgemuth zurückzuführen sein und giebt der Vermuthung Raum, daß sich der Maler selbst hier mit seiner Frau Barbara, der Wittwe des 1472 gestorbenen Altdorfer Malers Hans Plehdenwurff, abgebildet habe. (S. den Holzschnitt.) Der etwa vierzigjährige Mann ist bartlos und trägt auf seinen langen blonden Haaren ein dunkel violett und gelb gestreiftes, am unteren Theile mit Nesseltuch umwundenes Barett, welches ein Reicherthum schmückt. Sein violettes, gelb und schwarz gestreiftes Band läßt den Hals und den oberen Theil der Brust frei und hat Armet, welche nur über den Ellenbogen reichen, hinten zugewandt sind und die weißen Heubärme sehen lassen. Sein Bild ist etwas starr und gezwungen auf die zu seiner Rechten befindliche Frau gerichtet, welcher er mit der rechten Hand einen Türhügel darreicht. Die Empfängerin dieses Kleinodes ist mehr von vorn gesehen und blickt nach rechts. Auf dem Kopfe trägt sie eine turbanähnliche weiße, mit Goldtressen verzierte Haube. Unter den ebenfalls nur bis zum Ellenbogen reichenden Armen ihres ausgeschnittenen rothen, vorn offenen Kleides ragen die weißen Heubärme vor. Eine leinwandähnliche Spange hält vorn das Kleid zusammen. Die Arme hat die Frau über den Leib geflegt, beide Zeigefinger und der linke Goldfinger sind mit Ringen geschmückt. Eine Mauer mit zwei Fensteröffnungen und einer Halbhäure rechts bildet den Hintergrund. Durch das Fenster der Mitte blicken wir auf eine Wiese, an deren Rande ein schroffer Fels emporsteigt; am Fuße führt ein Weg vorüber; in der Ferne einige Gehäude und ein Thurm mit spitzem, schiefgegedrehtem Helm. Die Ansicht des Fensters links geht auf einen Hügel mit einem lauten Bäumchen, in der Ferne ein Fluß und ein hoher Berg. Auf der Zehlbank des Fensters ist die Jahrzahl 1475 groß hingeschrieben.

Ein kleines weibliches Bildnig, der oberdeutschen Schule entstammend, zeigt uns eine nach rechts gewendete junge Frau, welche beide Hände übereinander geflegt im Schooße ruhen läßt; in der Rechten hält sie eine Kelle. Ihr Haupt ist mit einer weißen Haube, auf welcher in Gold geknickt eine Zieme prangt, geschmückt; das rüthliche Kleid ist mit schwarzem

1) Nr. 98 a u. b des Supplementkataloges.

Sammet nur am Brustflügel mit Goldspangen verziert. Eine breite goldene Halskette zeigt vier Mal den Buchstaben R. Auf der Rückseite sieht man ein gemattetes quergebittenes Wapen, oben ein schwarzes, unten ein silbernes Feld mit drei schwarzen Häften; die Helmdede zeigt dieselben Farben, die Helmzier besteht in einem geschlossenen, zwei Knechtbömer tragenden Helm; die Unterschrift lautet:

MARGARETA VÖ REIN . YRES ALTERS . XXI M. D. XXXIII.

Darunter das Wonegnumm:



Die Frankfurter Schule, zu welcher sich auch der Ältere Steenwyk zählte, und dessen in der Sammlung befindliches Architekturbild: „Vor eines Palastes, mit offenen Hallen und mit einer musizierenden Gesellschaft besetzt“ die Bezeichnung: H. V. STEENWYCK . A . FRANCKFORT AN. 1588 folgt, ist stark vertreten und enthält unter anderen ein Bild des Matthäus Merian, welches als sein bestes Werk gilt. Es ist die Königin Artensija, wie sie durch eine Skavin sich die Asche ihres (Walten Mansfelles in den Trank mischen läßt. Sandrart<sup>1)</sup>, von dem anerkannten Talente Merian's (sprechend, erwähnt dieses Bild, indem er sagt: „Wie dann alle oberzählte Gaben in allen seinen Historien zu Augsburg auch in einer süßtreulichen Artensijen zu sehen, die ihres Gemahls Aschen in einen Trank mischen läßt, welche ich wegen ihres schönen und beweglichen Angesichts so für Petrißnis auswärts gerichtet und in allen Stücken sehr natürlich und wohl gemahlet, die allhier der Kunstreiche Werner<sup>2)</sup> in seinem Kunst-Cabinete angeschicket nicht vergehen.“

Lange hing dieses Bild unbekannt in der Sammlung, bis gelegentlich der Katalogisirung derselben die Rückseite ebenfalls besichtigt und dabei die ohne Zweifel vom Maler selbst herrührende Aufschrift: MATTHAEUS MERIAN. Pinxit A° 1655 aufgefunden wurde.

Wenn auch, dem Geschmack der Zeit folgend, der Schmerz der Königin in etwas theatraischer Attitüde angedeutet ist, so verdicke doch das Werk des deutschen Meisters wegen der eelen vornehmen Auffassung, der sehr korrekten Zeichnung, des in seinen Tönen sich bewegenden Kolorits und der trefflichen Wirkung unsere vollste Anerkennung.

Den beiden Ross begegnen wir in vier Bildern. Vom Vater, Johann Heinrich, besitz die Sammlung das Porträt einer alten Frau und einen Johannestnaben mit einem Schafchen; letzteres Bild, 1684 gemalt, hat aber einen so fürchterlichen Angriff von Seiten des die Sammlung eifrig heimsuchenden Restaurators erlitten, daß von dem ansprechenden Werke nur noch das Kömchen und der Hintergrund ihre ursprüngliche Frische bewahrt haben. Vom Sohne, Johann Melchior, ist ein treffliches Viehstück vom Jahre 1687 und ein Christus am Ölberg von 1710 vorhanden. Auch der Stilllebenmaler Peter Serrau ist durch ein 1655 gemaltes Fruchtstück vertreten.

Zahlreiche Werke besitz die Sammlung von Seckay, Schütz und dem Darmstädter C. H. Hergen Röber, wie er in dieser Trennung seinen Namen auf einem seiner niedlichen Heßlenbildchen vom Jahre 1750 schreibt.

Die andern Frankfurter Zeitgenossen: Joh. Christ. Fiedler, Ignaz Wenzel Brasch, der Schlosseremaler Pensener, Trautmann, Tischbein, W. T. Hirt, der Stilllebenmaler H. C. Böhner, sowie J. C. Zehender sind indogesamt ebenfalls mit mehreren Werken vertreten. Zwei kleine Bildchen „Römische Ruinen“ von sorgfältiger Ausführung, doch porzellanhafter Färbung sind mit J. F. Gout 1781 bezeichnet.

Die Wiener Schule ist vertreten durch zwei schöne Vogelstücke des Hamilton, deren eines, noch gut erhalten, in mikroskopischer Kleinheit der Schrift die Bezeichnung: Philipp

1) Teutscher Akademie, Band II, 3. Theil, S. 325.

2) Joseph Werner, Miniaturmaler in Augsburg, geb. zu Bern 1637, gest. das. 1710.

F. H. Hamilton. S. C. N. C. R. trägt; jedann ein Bild in der Art des Otto Marfus von Schried von einem der beiden Brüder von Burgau, bezeichnet mit: F. IES. v. Burgau fecit. 1728<sup>1)</sup>; endlich noch zwei Architekturstücke von Brand. Mehr Curiosa als von künstlerischem Werthe sind zwei Bildchen, kleine Figuren im Schieferlosthau, Porträts des Pagen Münsberg und der Gräfin Schlippenbach, 1733 in Schwett von dem als Baumeister Sanssouci's berühmt gewordenen H. G. W. von Knobelödorff gemalt.

Zum Schluß mögen wegen ihrer Bezeichnung noch zwei Bilder Erwähnung finden, welche die Sammlung des Herrn Gottfried Sachsenberg zu Köstlau bei Dessau enthält. Das Eine stellt eine Gesellschaft in Wagen anstehender Damen vor, welche von Kavaliern empfangen und aus den Karrossen gehoben werden. Die Figuren haben die Größe der auf dem Bildern Jan le Duc's vorkommenden; die Malerei ähnet etwas der Caspar Netscher's, bezeichnet ist das Bild mit:

Lyongl

Ob der Künstler derselbe ist, von welchem die Galerie von Amsterdam (Nr. 173 und 174) und die von Dresden (Nr. 1153) Porträtsstücke besitzen, muß vor der Hand unentschieden bleiben.

In Brulliot's Verzeichnis findet sich das Facsimile eines Monogramms, bestehend aus einem P, durch dessen sehr verlängerte Vertikale ein C geschlungen ist, daneben die Zahl: 1648. Die beigegebene Erläuterung sagt, daß man dieses Monogramm einem unbekanntem Künstler Cornelius Pottenburg zuschreibe, obwohl mit Unrecht, da es sich eher auf die Stilllebenmalerin Clara Peters beziehen lasse. In der Dresdener Galerie ist ein Bild<sup>2)</sup>: „Auf einem Tische einen goldenen Becher, Zucker, Muscheln, Gläser und zwei Kellen sowie eine Taschenuhr“ darstellend, mit oben angeführtem Monogramme und der Jahrzahl 1624. Die Kasseler Galerie hat ein Stillleben in der Art des Heda, ebenfalls mit jenem Monogramme und der Jahrzahl 1638 bezeichnet. Von Adel wird es im alten Kataloge wunderbarer Weise dem Georg Penz (s. Nr. 55) zugeschrieben.

Die eben angeführte Privatsammlung besitz nun ein Bild, welches durch ein dem Monogramme angefügtes o wohl den Zweifel über die Autorschaft Pottenburg's zu heben geeignet ist. Das Bild, in ovaler Form, zeigt einen schön gearbeiteten Silberbecher, dessen Deckel der heilige Martin zu Pferde ziert, wie er mit dem Bettler seinen Mantel theilt; an der Cuppa das Hochrelief der Halbfigur eines Bischofs, unten auf dem Tisch zwei aufgebrogene Wallnüsse. Die Signatur:

P<sup>o</sup>  
C  
1641  $\frac{5}{6}$

befindet sich auf dem Grunde und ist besonders merkwürdig durch die Hinzufügung des Tages der Vervollendung des Bildes.

Gußav Müller.

1) Die I. L. Galerie im Belvedere hat zwei Bilder von P. v. Burgau (Nr. 105 und Nr. 109; zweiter Stod, vierter Canal).

2) Nr. 2429 des Katalogs; ebenda das facsimilirte Monogramm.







BEDSTEFORALDRENE'S BESÖG.

## Kunstliteratur.

**Adolf Tidemand, hans Liv og hans Vaerker.** Et Bidrag til den norske Kunsts Historio af L. Dietrichsen. I. Tidemands Ungdomsliv (1814—1850). II, 1—2. Tidemand og den nordiske Kunstscole i Düsseldorf (1850—1876). Christiania, Chr. Tönsbergs Forlag. 1878—79. 8.

**Adolf Tidemands udvalgte Vaerker.** Udgivno af Chr. Tönsborg. Christiania 1877—79. Qu. Fol.

Mit einer Notizung.

Der berühmte norwegische Volksmaler, durch seinen langjährigen Aufenthalt in Deutschland und seine Verbindung mit der Düsseldorfer Schule geistig zur Hälfte einer der Unseren, hat früher einen tüchtigen Biographen gefunden als mancher seiner gleich bedeutenden deutschen Zeitgenossen. Den Prof. L. Dietrichson in Christiania, dem verdienstvollen Herausgeber der Stockholmer „Tidskrift för bildande Konst och Konstindustri“, geht uns soeben durch die Güte des Verlegers, Hrn. Chr. Tönsberg in Christiania, der Schlußband des in drei Abtheilungen erschienenen Werkes zu, in welchem der gelehrte Verfasser Adolf Tidemand's Leben und Werke einer gründlichen monographischen Behandlung unterzieht. Leider versagt uns unsere mangelhafte Kenntniß der norwegischen Sprache ein näheres Eingehen auf den Inhalt des Buches. Aber soviel erkennen wir deutlich, daß wir hier ein Werk von reichem kulturgeschichtlichem Inhalte vor uns haben, welches die Wurzeln des Künstlers in seiner heimischen Volkennatur festlegt, die Anknüpfungspunkte mit den vorausgehenden und gleichzeitigen Erscheinungen ausführlich erörtert und namentlich auch zur Geschichte der deutschen Kunst unsres Jahrhunderts eine Fülle neuer und interessanter Details darbietet. Wir können deshalb nur den lebhaften Wunsch äußern, Dietrichson's Buch bald in deutscher Uebersetzung unserm Publikum zugänglich gemacht zu sehen.

Nurzu gleichzeitig mit der erwähnten Biographie trat in demselben Verlage eine Sammlung von Reproduktionen Tidemand'scher Bilder an's Licht, welche gegenwärtig ebenfalls ihrer Vollendung entgegengeht. Den Anlaß zu diesem Unternehmen bot die Tidemand-Ausstellung, welche 1877 in Christiania stattfand und fast sämtliche Hauptwerke des Künstlers dem Publikum vorführte. Bald darauf wurde der junge Wiener Maler und Radierer Ludwig Hans Fischer, unsern Lesern durch manches hübsche Blatt bekannt, von Hrn. Tönsberg nach Christiania berufen und mit der Ausführung des auf 24 Radirungen berechneten Albums betraut, in welchem die bekanntesten und vorzüglichsten Gemälde Tidemand's vereinigt werden sollen. Die Arbeit nahm volle zwei Jahre in Anspruch; in kurzer Zeit werden die letzten Blätter die Presse verlassen. Fischer hat sich mit der ihm eigenen Energie und Ausdauer in die schwierige Aufgabe hineingearbeitet und giebt den nordischen Maler, soweit es die Mittel seiner Kunst gestatten, lebendig und getreu wieder. Die Auswahl der Bilder ist so getroffen, daß der Meister möglichst vielseitig und durch Werke verschiedener Lebensepochen repräsentirt wird. So vertritt der „Auserhandene Christus“ die religiöse Malerei, die „Landung

Einclair's in Remodalen (1612) das historische Bild, der „Hochzeitzug auf dem See“ die vereinigte Landschafts- und Genre-Malerei; bei den beiden letzteren Bildern hat sich Tidemand mit je einem Landschaftsmaler in die Ausführung getheilt, bei dem ersteren mit Verten-Müller, bei dem letzteren — wie bekanntlich wiederholt — mit Ende. Den Hauptinhalt und Hauptwerth der Publikation machen selbstverständlich die eigentlichen Genrebilder aus, eine Reihe Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben der Bauern, Jäger und Fischer, unterthätig jene speciell nordischen Charakter- und Gesellschaftstypen, wie die „Daugianer“, die „Janatiker“ u. a. In der Wiedergabe dieser Bilder hat Fischer das volle Verständnis für seine Aufgabe beihilft, indem er den Reproduktionen vor Allen die charaktervolle Stränge und Herbigkeit zu wahrem wußte, welche den Originalen eigen ist.

Das beigegebene Blatt, welches wir der Freundlichkeit des Verlegers verdanken, gehört zu Tidemand's schönsten und poetischsten Schilderungen aus dem Volkleben; es führt uns den „Ersten Besuch der Großeltern“ bei dem jung verumwählten Paare vor, das eben den ersten Sprößling auf den Armen wiegt. — Das Essen stand schon auf dem Tisch, als der unerwartete Besuch kam; der Knecht ließ sich dadurch nicht stören. Die junge Mutter aber hat eilig den Kleinen aus der Wiege gehoben und ihn der Großmutter in den Schooß gereicht, die sich in ihre Jugend zurückräumt, indem sie ihn an sich drückt, und der Bauer kredenzet eben dem Schwiegervater den silbernen Becher mit dem starken süßen Willkommensaft. Wenige Stunden noch in dem trauten neuen Heim, — dann werden die Großeltern über das Gebirge wieder zurückfahren zu ihrem Ruheort, und wir hören schon, wie die Alte den Kindern jarrst, während der Wagen davonrollt: „Zu Weihnachten kommt ihr mit dem Kleinen zu uns!“ — So recht wir die Kunstzustände Scandinaviens kennen, ist das Interesse für die Pflege des Schönen dort im ersten Anstöße begriffen, aber noch keineswegs so fest gewurzelt und weit verbreitet, daß Werke, wie die hier besprochenen, auf zahlreiche Abnehmer rechnen könnten. Um so verdienstvoller ist die Thätigkeit des kunstsinigen Verlegers, dem wir aus der Ferne kräftigen Zuspruch leisten möchten, auf seinem Wege muthig auszuharren. Es ist gesunde, nahrhafte Kost, was er seinen Landsleuten und uns in diesen trefflichen Volks- und Sittenschilderungen bietet. Wir unsrerseits ziehen sie mancher modernen glänzenden Publication vor, welche das Auge flüchtig entzückt, aber an unserm Innern gleichgültig vorübergeht.



# Kunst-Chronik.

Beiblatt

zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

Vierzehnter Jahrgang.



Leipzig,  
Verlag von E. A. Seemann.  
1879.

Soll an Prof. Dr. L. von  
Köppe (Münch., Ehren-  
seniorat Nr. 25) über ein  
die Preisgebung in  
Krippen zu richten.

24. Oktober



h 25 Pf. für die drei  
Mal größere Prei-  
zeile werden von jeder  
Buch- u. Kunsthandlung  
angenommen.

1878.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 5 Mark (sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern).

**Inhalt:** Die akademische Kunstausstellung in Berlin. I. — H. W. Scherl, Gelehrten für den Unterricht der Anatomie und Proportionallehre des menschlichen Körpers. — W. Köppe, Ueber die Geschichte der Kunst, 4. Heft. — Medaillen und historische Aberteile des alten Heilbrunn zu Dresden. — Wilmann's Geschichte der Malerei. — Italien, eine Wanderung von den Ufern des jenseitigen Meeres. — Die neue Völkerkunde. — H. W. Scherl's photographische Publikationen. — H. W. Scherl; — Sie Francis Grant; — Hans Schallerstein. — Nachrichten über eine Malerei-Ausstellung in der Wobensauer. — Der Künstler in der Kunst. Die Zeitreise (Ausgabe) Sammlung der Denkmäler für bildende Kunst. — Ueber das Denkmal Friedrich Wilhelm's III. in Köln; Denkmal für den Bergbau Karl von Dronninghewig in Bresl.; Ehrenmal des Selbsten in Berlin. — Vom Kunstwerk. Krippen. Krippenpreisgebung von Jung Meyer in Dresden. — Krippen-Kataloge. — Preisrichter. — Inferate.

### Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

#### I.

Nichts kann charakteristischer für die derzeitigen Kunstzustände in Deutschland sein, als die ebenso mangelhafte wie spärliche Vertretung der historischen Malerei auf der diesjährigen akademischen Kunstausstellung, die doch die Quintessenz dessen enthalten soll, was innerhalb eines Jahres an so reich belebten Kunststätten wie Berlin, Düsseldorf, München, Weimar und Karlsruhe geschaffen worden ist. So hoch man auch alle ungünstigen Umstände, die während des verfloffenen Jahres auf die deutsche Kunst nachtheilig gewirkt haben, die Pariser Weltausstellung, die Roth der Zeit und Ähnliches, in Rechnung bringen mag, wir bleiben am Ende immer wieder bei der leidigen Thatsache, daß der Staat es an der nothdürftigsten Pflege der Malerei großen Stils fehlen läßt, als der letzten Ursache ihres Verfalls sehen.

Die deutsche Kunst hat, wie die Pariser Weltausstellung zur Genüge bewiesen, nicht den mindesten Grund, vor der französischen die Zügel zu streichen. Zu welcher Mühe würde sich das verlohene und vermümmerte Achtenbrot entfalten, wenn die verschiedenen Staatsregierungen in Deutschland für die Museen ihrer Haupt- und größeren Provinzialstädte auch nur halb so viel Historien Gemälde erwerben wollten, wie es die französische Regierung systematisch Jahr aus Jahr ein thut. Zwei Dritteltheile von der großen Menge riesiger Historienbilder, welche man in berechtigtem Stolze auf dem Marsfelde zu einem imponirenden Aufgebot ver-

einigt hat, sind im Besitze des Staates. In Deutschland bleibt die Pflege der historischen Malerei den Vorständen der wenigen städtischen Museen, den Kunstvereinen und der Verbindung für historische Kunst überlassen. Die Museenverwaltungen haben das Bestreben, ihre Sammlungen möglichst vielseitig zu gestalten und im Allgemeinen auch eine Abneigung gegen große Bilder, den Kunstvereinen fehlen die Mittel, der Berliner Nationalgalerie fehlt der Raum und die Verbindung für historische Kunst ist allein nicht im Stande, den Verfall der großen Malerei in Deutschland aufzuhalten.

Bier Wochen nach Eröffnung der Ausstellung ist noch aus München ein großes Historienbild gekommen, zur guten Stunde, um das totale Fiasco der deutschen Historienmalerei zu verhindern, der Todesgang Andreas Hofer's von Franz Defregger. Wir sind so sehr gewöhnt, den trefflichen Meister trotz seiner Herkunft aus dem Pustertale zu den Unrigen zu zählen, daß seine Schöpfung wohl unbeschränkt der deutschen Kunst zu Gute kommen darf. Es ist das erste Mal, daß Defregger mit einem Gemälde mit lebensgroßen Figuren austritt. Er, der bisher das historische Genre mit Meisterkraft beherrschte, zeigt sich nun auch als Historienmaler großen Stils, und das ist immerhin ein interessantes künstlerisches Ereignis, vielleicht sogar ein Wendepunkt in dem Entwidelungsgange eines Meisters, der, wenn gleich aus der Schule Piloty's hervorgegangen, sich doch stets eine gewisse Selbständigkeit und Originalität bewahrt hat. Diese Unabhängigkeit von der akademischen Schablone, seine Naivität der Natur

gegenüber und seine Frische und Unmittelbarkeit der Auffassung gehören zu den besten und anziehendsten Seiten seines künstlerischen Charakters. Den koloristischen Theil seiner Aufgabe hat Defregger nun freilich in glänzender Weise gelöst. Einige Partien des Bildes sind mit sabelhafter Vollendung gemalt. Das Wort Virtuosität wäre bei der soliden, nicht aus raffinierte malerische Effekte ausgehenden Technik unseres Künstlers nicht am rechten Orte. Daneben finden sich aber auch Stellen, die so auffallend flüchtig behandelt und so wenig durchgearbeitet sind, daß man versucht ist, zu glauben, es gebrähe dem Maler doch vielleicht an der geistigen Kraft, um eine Komposition von solchem Umfange gleichmäßig zu durchdringen und zu beherrschen.

Die ergreifende Scene spielt sich in einem Corridor ab, der von dem Gefängniß Hofer's über eine Treppe nach dem Hofe führt, wo ein Peloton französischer Soldaten unter dem Commando eines Officiers den Verurtheilten erwartet. Mitten auf dem Wege wird der Freiheitkämpfer, der mit ruhiger Heiterkeit, das edle Haupt stolz emporgerichtet, dem Tode entgegengeht, von seinen mitgefangenen Landsleuten aufgehalten, die sich wechsellagend um ihn drängen und trampschaft seine Hände lassen. Einige sind, vom Schmerz übermannt, vor ihm in die Kniee gesunken, andere blicken ihn fragend an, als zweifelten sie noch immer an der suchtbaren Wahrheit. Zwei dieser braven Männer tragen die Spuren des Kampfes. Der Eine ist am Bein verwundet, das mit blutigen Tüchern bandagirt ist, und humpelt mit einer Krücke heran. Der Andere trägt den Arm in der Binde. Er hat sich mühsam die Stufen hinaufgeschleppt, die in den Hof hinaufführen, und blüht mit einem Ausdruck unsäglichen Schmerzes zu seinem Helden empor, der sogleich an ihm vorüber muß. Im Hintergrunde sieht man einen Abschiedsblischen, der trauernd und voll Theilnahme auf die Abschiedsscene blickt, und einen Soldaten, der zur Bedeckung gehört. Seine Kameraden sind nicht mehr sichtbar; aus der Dämmerung des Corridors blitzen nur ihre Bajonette hervor.

Auf den Kopf und die edle Gestalt Hofer's fällt ein breiter, vom Hofe aus hereingeführter Lichtstrom, der auch noch die vor und neben ihm knieenden trifft. Alle übrigen Figuren, es sind im Ganzen zwölf, sind in den Halbshatten gerückt, so daß sich das erste Interesse des Beschauers auf die Hauptgruppe concentrirt, die zugleich die Mitte der Komposition einnimmt. Aber es bleibt nicht lange daran haften. Gerade in dem kunstvollen Aufbau der Hauptgruppe, der ganz nach der akademischen Regel vollzogen ist, vermiffen wir die frische Unmittelbarkeit und die Natürlichkeit Defregger's. Der Alte, der an der linken Seite des Helden kniet und im Uebermaß des Schmerzes die Hand an das

Haupt drückt, das ihm zu zerfpringen droht, dieser alle weitergebräunte Tiroler mit der tief durchscharften Stirn ist ohne Vergleich fesselnder und von viel tieferer Wahrheit als Hofer, der etwas theatralisch den linken Fuß vorgekehrt hat. Und dasselbe gilt von dem Manne, der dicht vor ihm kniet und sein Angesicht in seinen Händen verborgen hält, und vor allen Dingen von den beiden Verwundeten, die von einer ungemein scharfen Beobachtungsgabe zeugen. Man sieht das an einzelnen kleinen Zügen, so an der Manier, wie der Lahme zuckend den Fuß nachschleppt, wie er vorsichtig ausruht, wie der andere die Last seines Körpers von dem kranken Arme fern hält. Um so bedauerlicher ist die Pose der Hauptfigur. Wenngleich Hofer kurz vor seinem Ende schrie, er sähe dem Tode entgegen, ohne daß ihm die Augen naß würden, so hätten wir doch in dem Momente, den der Maler gewählt, eine stärkere innere Erregung erwartet, als sie Defregger zum Ausdruck gebracht. Es wäre dadurch jener so mächtig ergreifende, hochdramatische Zug in das Bild hineingeflossen, der das „Kette Ausgebote“ trotz seines ungleich geringeren Umfanges zu einem der besten deutschen Historienbilder gemacht hat.

Leider scheint die geistige Kraft Defregger's auch vor der üblichen Bewältigung seiner großen Aufgabe erlahmt zu sein. Denn die französischen Soldaten mit ihrem Offizier sind so auffallend flüchtig und sorglos behandelt, daß man sich diese Thatsache nicht anders erklären kann. Hier scheint dem Maler, der die herrlichsten Tirolergehalten nur so aus dem vollen Leben herausgegriffen hat, jede Naturanschauung zu fehlen. Sonst würde er unendlich solche fleißbeinige, so seltsame Reize hingestellt haben. Auch tragen die Offiziere des ersten Napoleons noch nicht jenen charakteristischen Bart, den der Kette des großen Oheims in die Mode brachte. Dieser Mißklang löst in empfindlichster Weise die Harmonie des großen Bildes, das ohne Frage den bedeutendsten Schöpfungen der neueren deutschen Kunst angereicht werden muß. Darin steckt denn doch ein ganz anderes Stück Arbeit, als in dem riesigen Einzug Karl's V. in Antwerpen von Malort oder in einem anderen Sensationsgemälde ähnlichen Schlages. Ob aber Defregger nicht ein gut Theil seiner uns so lieb gewordenen Eigenart einbüßen wird, wenn er auf diesem Gebiete fortschreitet, ob er sich nicht noch tiefer in die verhängnißvollen Schwierigkeiten des Komponirens im großen Stil verwickeln wird, das ist eine andere Frage, deren Beantwortung wir der Zukunft überlassen wollen. Sie mag uns aber die Freude am Genuß des Gegenwärtigen nicht verderben.

Defregger hat auch noch zwei höchst interessante Studienlyse ausgestellt, den eines Tirolers in mittleren Jahren, der, so charakteristisch und lebensvoll er

auch sein mag, doch nunmehr durch die von starken Empfindungen bewegten Physiognomien auf dem großen Bilde in den Schatten gestellt wird, und den eines bildhübschen Tiroler Mädchens, das sich um seines unbeschreiblichen koloristischen Reizes willen auch noch neben dem großen Bilde behauptet. Das blass-oval Gesicht, welches ein Zug tiefer Schwermuth beherrscht, ist von einem schwarzen Schleier umrahmt, der nur die kastanienbraunen Haare über der Stirn etwas freiläßt. Mit nur drei Tönen, schwarz, weiß und braun, ist eine frappirende Wirkung erzielt worden. Ich möchte sagen, Defregger hat nie etwas Besseres gemalt. Da ist keine Spur von jenem fatalen gelblichen, wächsernen Fleischton zu sehen, dem wir leider auch auf dem Hoyerbilde wieder begegnen, der sich durch die gleichmäßige Beleuchtung der Hände dort besonders stark markirt.

Der akademischen Kunstausstellung ein zweites Meisterwerk ersten Ranges zu liefern, war Gustav Richter vorbehalten. Mit dem Bilde der Gräfin Karolyi, der Gattin des österreichischen Vizekönigs am Berliner Hofe, hat der Meister ein Werk hingestellt, dem absolut nichts Ähnliches an die Seite zu setzen ist, nicht einmal eines von Richter's früheren Bildnissen, auch nicht das an und für sich brillante Porträt der Fürstin Carolath, welches sich gegenwärtig in Paris befindet. Ich sage absichtlich: er hat ein Werk hingestellt, nicht gemalt oder geschaffen. Denn diesem Werke, das man als eine der vollgültigsten und am meisten charakteristischsten Offenbarungen der modernen Kunst betrachten muß, sieht man in keinem Zuge mehr den Prozeß des Werdens an. Da wird man auch nicht mehr die leise Spur des Experimentirens gewahr: Ton ist neben Ton mit einer geradezu stupenden Sicherheit hingesezt und mit einander verschmolzen. Alles Technische ist dem Auge völlig entzogen, man sieht nur das Gewordene. Die scheinbare Mühelosigkeit des Machers war von jeher eine der charakteristischsten Eigenschaften Richter's: sie ist aber nie zuvor so glänzend zu Tage getreten, wie auf dem Bilde der Gräfin Karolyi. Mit diesen technischen Qualitäten, die hinter keinem Porträtmaler Europa's zurückstehen, auch nicht mehr hinter Bonnat, Corneilliot eine Noblesse der Auffassung bei aller Keilheit, die nach meinem Gefühl noch kein Franzose erreicht hat. Die Abwesenheit jeglichen Raffinements macht einen der Hauptreize des köstlichen Bildes aus.

Kann es ein einfacheres Arrangement geben? Die Gräfin sitzt den interessanten Kopf mit den großen ausdrucksvollen Augen, denen ein gewisser Anflug von Bläulichkeit einen pilanten Reiz verleiht, auf den rechten Arm, dessen Ellenbogen auf der hohen Lehne eines mit gepreßtem Leder überzogenen Stuhls in steifen oberadligen Formen ruht. Den feinen, schlanken Oberkörper

umschließt ein Oberkleid aus grünem, ebenfalls gepreßtem Sammet mit herzförmigem, spitzengarnirtem Ausschnitt. Die Spitzen fallen breit rechts und links auf die Schultern. An der linken Hand steckt eine Rosenknoepe von zarter blaßrother Farbe. Das Unterkleid, dessen Vorderbreite durch den Schnitt des Obergewandes ganz sichtbar ist, besteht aus stumpfer dunkelgrüner Seide. Auf dem Lehnen des Stuhles liegt, von dem Arme gehalten, ein rother Sammetmantel mit breitem Pelzbesatz, der um den Rücken der Gräfin geschlungen ist und von ihr mit der linken herabhängenden Hand, die in einem feinen hellgrauen Handschuh steckt, festgehalten wird. Den Kopf bedeckt ein schwarzer breitkrämpiger Rembrandthut mit einer großen weißen Feder, unter dem die leicht gekräuselten schwarzbraunen Haare auf die Stirn herabwallen.

Die Modellirung des Angesichts ist zart wie ein Hauch und doch vollkommen plastisch. Von dem porzellanartigen oder vielmehr gläsernen, harten Fleischton, den Richter niemals ganz überwinden konnte, ist auf diesem Bilde keine Spur mehr vorhanden.

Weniger glänzend, aber ebenso wohlthuend durch seine Einfachheit und ebenso charakteristisch ist ein Brustbild des Kaisers, welches den Monarchen im Hauskleide darstellt, d. h. soweit von einem solchen bei Kaiser Wilhelm die Rede sein kann. Der Uniformrock ist aufgeschöpft, und die weiße, bis zum Hals hinaufgehende Weste, die der Kaiser stets zu tragen pflegt, ist in ihrer ganzen Breite sichtbar. Um den Hals ist das blaue Band des Ordens pour le mérite gezogen. Das große Galabid, welches der Künstler vor zwei Jahren für das Dsjjiercorps der Dresslauer Kürassiere gemalt hat, war in seinem physiognomischen Theile ungleich weniger gelungen als dieses schlichte Porträt, das sordan der kleinen Zahl der wirklich guten Kaiserbildnisse anzureihen ist. Die gewinnende Herzengüte und Leutseligkeit, der hervorsteckendste Charakterzug des seltenen Mannes, vereint sich mit der auch im Reglig bewahrenen straffen, ritterlichen Haltung zu einem Bilde von vollendeter Harmonie.

Es ist begreiflich, daß neben solchen Schöpfungen hors de ligno auch bessere Arbeiten unserer geschätzten Porträtmaler Graef, Biermann, Mockhorst, D. Weges, Hummel, D. Heyden u. s. w., als wir sie in diesem Jahre leider zu sehen bekommen, nicht bestehen würden. Nur Friedrich Paulsen, ein Genremaler, dem als solchem mancher glückliche Wurf gelungen, ist mit einem weiblichen Bildnisse von großer Zartheit der Formengebung und Distinktion so stark in den Vordergrund getreten, daß man von seinen weiteren Leistungen Gutes erwarten darf. Freilich bleiben seine koloristischen Fähigkeiten noch weit hinter Richter zurück, aber sie bewegen sich doch in derselben Richtung. A. R.



## Der deutsche Architektentag in Dresden.

—a. In den ersten Tagen des September fand in Dresden die 3. Generalversammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieurvereine statt. Dieselbe war von gegen 600 Theilnehmern aus allen Gauen Deutschlands besucht; doch hatte man auf noch mehr gerechnet. Durch das freundliche Entgegenkommen der königlichen und städtischen Behörden, wie namentlich auch durch die glücklichen Arrangements des Lokal-Komite's, wurde den Gästen der Aufenthalt in Dresden möglichst angenehm und nutzbringend gemacht.

Der Generalversammlung gingen am 30. und 31. Aug. die Beratungen der Delegirten des Verbandes voraus. Es hatten sich hierzu von 15 Vereinen 32 Abgeordnete eingefunden, welche den Geh. Regierungsrath Junk aus Köln zum Vorsitzenden wählten. Die Hauptgegenstände der Verhandlung waren: Die Dauer der Eisenkonstruktionen, insbesondere der eisernen Brücken. Kosten der Binnenschifffahrt. Einheitsliche Bezeichnung mathematisch-technischer Größen. Aufstellung einer Statistik des Bauwesens. Publikation bedeutender Bauten. Baurechtliche Bestimmungen über Hochbauten. Postpflicht bauleitender Techniker. Vereinigung der Interessen von Communication und Landeskultur. Bezeichnung metrischer Maße und Gewichte beim privaten Verkehr. Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale des deutschen Reiches. Honorirung technischer Sachverständiger. Prüfungsanstalten und Versuchsanstalten für Eisen, Stahl und Baumaterialien im Allgemeinen. Transportmethoden bei der Canalsschifffahrt. Aufstellung von Normalprofilen für Walzisen. — Die Ergebnisse dieser Verhandlungen werden in dem Organe des Verbandes, der „Deutschen Bauzeitung“ zum Abdruck gelangen. Noch wurde mitgetheilt, daß der Verband zur Zeit 25 Vereine mit 6135 Mitgliedern umfaßt. Für die nächste Delegirten-Versammlung wurde Heidelberg gewählt und die Geschäftsführung dem mitteldeutschen Architekten- und Ingenieur-Verein übertragen.

Die zur Generalversammlung eingetroffenen Gäste wurden am Abend des 1. Sept. im festlich geschmückten Belvedere der Brühl'schen Terrasse von ihren Dresdener Kollegen bewillkommen. Am Morgen des darauffolgenden Tages fand in der Aula des Polytechnikums die erste Plenarsitzung statt, welche durch die Gegenwart Sr. Majestät des Königs ausgezeichnet wurde. Nach der Eröffnungsbrede des Vorsitzenden, Geh. Regierungsrath Bötzcher (Dresden), begrüßte die Versammlung noch im Auftrage des Finanzministeriums Geh. Finanzrath Köpcke und im Namen der Stadt Dresden Oberbürgermeister Dr. Stübel, worauf Bau- rath Lipsius aus Leipzig einen trefflichen Vortrag über

die ästhetische Behandlung des Eisens im Hochbau hielt. Den Schluß dieses ersten Versammlungstages bildete am Abend ein Kellereifest im Waldschloßchen. Die großen Kellerräume dieses berühmten Bierlokals waren mit grünen Reifern, mit Fahnen und Wappen und humoristischen Malereien prächtig geschmückt, und eben so fehlte es, zur Erhöhung der Feststimmung, nicht an Musik und Gesang und allerhand Lazzi's.

Der 3. September war den Abtheilungs-Sitzungen gewidmet. In der Abtheilung für Hochbau hielt Architekt Gurlitt (Dresden) einen Vortrag über den Einfluß der Renaissance auf die deutschen Steinhütten. Diesem folgte im Anschlusse an den in der ersten Plenarsitzung gehaltenen Vortrag des Bau- rathes Lipsius eine Discussion über die Verwendung des Eisens. In der Abtheilung für Ingenieurwesen wurden drei Vorträge gehalten. Zunächst sprach Regierungsrath Wernke (Charlottenburg) über Anlage und Transportmethoden von Wasserströmen, wie Kosten der Binnenschifffahrt, die, mit anderen Transportmitteln verglichen, in Deutschland noch wesentlicher Verbesserung bedürfe. Sodann berichtete Bezirksingenieur Dr. Frische (Dresden) über die gemachten Erfahrungen bezüglich der Dauer der Eisenkonstruktionen. In einem dritten Vortrag endlich erörterte Civilingenieur Scharnow (Dresden) noch die wichtige Frage wegen Aufstellung von Normalprofilen für Walzisen. Die Bildung einer Abtheilung für Maschinenwesen war, aus Mangel an Theilnehmern, nicht gelungen. Am folgenden Tage wurde bereits früh 8 Uhr die Arbeit in den Abtheilungen wieder aufgenommen. In der Abtheilung für Hochbau referirte Maschinenfabrikbesitzer Friedrich (Wag- wig-Leipzig) über Desinfectionsanlagen für Privat- und öffentliche Gebäude; während in der Abtheilung für Ingenieurwesen Geh. Finanzrath Köpcke (Dresden) einen interessanten Vortrag über Messungen von Bewegungsinstrumenten unter Vorführung der dazu erforderlichen Instrumente hielt und Oberingenieur Kigler (Dresden) über das Princip des Zahnradbetriebes sprach und zwar in Anwendung auf die Erzeugung des Erzgebirges von böhmischer Seite. Den genannten Vorträgen folgten in beiden Abtheilungen noch verschiedene Referate. In der Mittagsstunde desselben Tages fand die zweite Plenar- und Schlußsitzung statt, welcher Finanzminister v. Kannerich beiwohnte.

Die Zeit vor und nach den Sitzungen wurde von den Theilnehmern der Versammlung fleißig zum Besuche der Sammlungen, wie namentlich auch zur Benutzung der herortragendsten industriellen Etablissements und Bauwerke benutzt; wozu das als Festchrift vertheilte Werk: „Die Bauten von Dresden“, sich als zweckentsprechender Führer erwies. Ein näheres Eingehen auf dieses instruktive und trefflich ausgestattete

Zu bleiben einer besonderen Berichterstattung vorbehalten. Auch die aus Anlaß der Versammlung im L. Drangeriehause veranstaltete technische Ausstellung bot manches Interessante. Dieselbe enthält von Dresdener Architekten die verschiedenen preisgekrönten Konkurrenzentwürfe Giese's und Weidner's, wie das Rathhaus für Gomburg, die Petrikirche für Leipzig, die böhmische Kirche für Dresden u. s. w.; ferner den Plan, welchen G. L. Rödel für letztgenannte Kirche geliefert, wie dessen Dresdener Johanneskirche; Johann Käse und Modelle von B. Schreiber, Landbaumeister Cenzler, Hänel, Adam u. A. Auf dem Gebiete des Ingenieurwesens, das fast nur durch Inländer vertreten war, zogen besonders die zahlreichen Arbeiten der Königl. sächs. Wasserbaudirektion die Aufmerksamkeit auf sich. Von auswärtigen Architekten, welche sich durch Entwürfe, Aufnahmen u. dergl. betheiligt hatten, sind hervorzubeden: Ogen, Kuhn und Schwichten (Berlin), Künzle (München), Poppelbaum (Hamburg), Semmer (Frankfurt), Heiberg (Weingarten) und Springer (Altenburg). Ebenso gaben noch die sächsischen Hochbauwesen von Aachen und Berlin Kunde ihrer Thätigkeit.

Was die den Gästen bereiteten Vergnügungen betrifft, welche dem bereits erwähnten Kellerfest noch anzureihen sind, so fehlte es selbstverständlich nicht an dem üblichen Bankett, welches, mit Toasten reich gespickt, im Gewerbehause abgehalten wurde. Einen recht befriedigenden Eindruck hinterließ ein Besuch von Weihen, wozu am Nachmittage des 3. Sept. zwei Dampfer die Versammlung brachten. Ältere Festgenossen erinnerten sich dabei der vergnügten Stunden, welche sie bereits im Jahre 1854 an dem freundlichen und durch seine Paudenmaler berühmten Orte verlebten hatten. Auch diesmal wieder fand man daselbst die liebenswürdigste Aufnahme. Auf dem Marktplatz begrüßte der wackerer Bürgermeister der Stadt die Ankommenden vom Rathhause herab und ebenso wurde ihnen am blumengeschmückten Eingange in die Albrechtsburg, deren Besichtigung der Auszug vornehmlich gewidmet war, ein festlicher Empfang zu Theil. An der Spitze der mit der Ausschmückung der Burg gegenwärtig beschäftigten Künstler erwartete hier Geh. Hofrath Dr. Kosmann die Versammlung und führte dieselbe, unter passender Ansprache, in das Innere ein. Letzterer, der Autor des Planes zur künstlerischen Ausschmückung des Bauwerkes, der zugleich mit der Leitung der hierauf bezüglichen Arbeiten betraut ist, hatte dem versammelten Verbands eine Schrift gewidmet, welche die Geschichte, Wiederherstellung und insbesondere die Dekoration der Albrechtsburg eingehend behandelt, ein treffliches Orientirungsmittel abgab. Mit Interesse und Befriedigung nahm man von den bereits weit vorgeschrittenen Arbeiten Kenntniß. Nach einer Besichtigung des Domes,

welche die Festgenossen durch eine Kunstausführung überrascht wurden, versäumten dieselben nicht, unter den auf dem Schloßhose angelegten Zeiten, wie in den gemüthlichen Weinreisen des Ortes, auch das erste Weingestirne zu probieren. Als der Heimweg angetreten wurde, bot sich den Schreitenden noch ein prächtiger Anblick dar, indem Dom und Schloß in rother, bengalischer Beleuchtung magisch aus dem Dunkel der Nacht hervortraten. Heiter und lohnend zugleich gestaltete sich ein zweiter Ausflug auf der neuen, an landschaftlichen Schönheiten reichen Bafinstraße Pirna-Lohmen-Neustadt-Sebnitz-Schanbau, am 5. Sept., dem Schlußtage der Versammlung.

### Kunstliteratur.

Verstaben für den Unterricht der Anatomie und Proportionslehre des menschlichen Körpers, für technische Hochschulen, Kunst-, Baugewerbe- und Kunstgewerbeschulen u. bearbeitet von Prof. A. Vischer. Karlsruhe, A. Bielefeld's Hofbuchhandlung 1875. 33 S. u. 25 Tafeln 8.

Das obige Werk gliedert sich, wie der Titel besagt, in zwei Haupttheile: „Anatomie“ und „Proportionslehre“, welche untereinander keinen organischen Zusammenhang erkennen lassen. Es ist hauptsächlich für Studierende technischer Fächer berechnet. Der Verfasser fand es für geboten, den Text in möglichst gedrängter Form zu geben und legt besonderen Nachdruck auf die beigegebenen, von ihm selbst gezeichneten Tafeln.

Der erste Theil des Büchleins, welcher sich mit der Anatomie des menschlichen Körpers befaßt, zerfällt in vier Abschnitte. Als Eintheilungsgrund gelten die verschiedenen Körperregionen (Kopf, Rumpf, obere und untere Gliedmaßen). Der Verfasser versucht zunächst eine gedrängte Beschreibung der den einzelnen Körpertheilen zu Grunde liegenden Knochen zu geben und bespricht im Anschlusse hieran die darüber lagernden Weichteile, wobei naturgemäß den Muskeln die relativ eingehendste Behandlung zu Theil wird. Der erste Abschnitt enthält überdies andeutende Excurse über Phrenologie, Racenschädel, Mienenpiel u. dgl.

Wenn ein Fachmann das Büchlein zur Hand nimmt, so drängen sich ihm auf jeder Seite unwillkürliche Bemerksungen auf, daß der Verfasser der Wissenschaft, die er behandelt, als Laie gegenübersteht. Mühen und Hie und da Bemerkungen oder Erörterungen ein Wachen abnütigen, weil sie die Signatur des Nichtverwandten zu deutlich an sich tragen, so kann man doch zuweilen wieder eine gerechte Wallung des Unwillens schwer unterdrücken, wenn man sieht, wie der Verfasser mit trockenen Worten die absurdsten Dinge als Thatfachen hinstellt. Ist es glaublich, daß

in einem Buche mit der Jahreszahl 1878 zu lesen ist: die phrenologischen Untersuchungen eines Wall, Spurzheim, Carna &c. hätten ergeben, daß die vordere Hirnmasse der Intellektuellen, die mittlere der gemüthlichen Thätigkeit, die hintere aber dem Willen und den sogenannten animalischen Trieben diene — oder das kleine Gehirn bewerkstellige die Bewegungen des ganzen Knochen- und Muskelapparates u. dgl. m.? Aber abgesehen von derartigen Absurditäten muß man den beschreibend anatomischen Theil des Werkes durchaus als ungenügend bezeichnen. Die Schilderungen der anatomischen Details sind theils unvollständig, theils unrichtig — namentlich Lagerung und Wirkungsweise der einzelnen Muskeln sind oft falsch angegeben. Daß man vergebens bei dieser dürftigen Beschreibung nach einer verständlich für den Künstler berechneten Anordnung und Darstellung sucht, braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden. Die Tafeln, welche den ersten Theil des Buches zu illustriren bestimmt sind, sind nicht im Stande, für den mangelhaften Text einen Ersatz zu bieten. Den Abbildungen des Skelets und seiner Theile ist der Vorwurf zu machen, daß dieselben, (vorausgesetzt, daß sie überhaupt nach der Natur angefertigt wurden, was uns einigermaßen zweifelhaft erscheint) nach schlechten und ungenügenden Präparaten gezeichnet sind. Die Darstellungen der Muskeln aber liegen so fernab von Naturähnlichkeit (von Naturwahrheit nicht zu sprechen), daß man versucht wäre, sie für Karrikaturen zu halten. Die künstlerische Ausführung der Abbildungen überhaupt erreicht kaum das Maas einer bescheidenen Mittelmäßigkeit. Es sei uns erlassen, den zweiten Theil des Werkes (Proportionslehre), welcher jeder wissenschaftlichen Grundlage entbehrt, eingehender zu besprechen. Es ist zu unerquicklich, von einer literarischen Arbeit nur Ungünstiges berichten zu können. Hingegen können wir uns nicht verkagen, über den beachtlichsten Hwed des vorliegenden Werkes und ähnlicher Erzeugnisse einige Bemerkungen zu machen.

Der Verfasser scheint von der Ansicht ausgegangen zu sein, daß denjenigen Kunstschülern, welchen das Studium der Anatomie nicht wie dem Maler und Bildhauer als unentbehrliches Hilfsstudium obliegt, mit einem möglichst geringen Ausmaße jener Wissenschaft etwas gebiet sei. Es fällt nicht schwer, das Verge dieser Anschauung, welche leider nur zu verbreitet ist, darzutun. Die Anatomie ist für den Maler und Bildhauer eine Hilfswissenschaft, das heißt der Künstler soll im Stande sein, für seine Zwecke aus ihr Rath und Belehrung zu schöpfen; hierzu gehört aber, daß er diese Wissenschaft in einem gewissen Umfange vollkommen beherrscht oder wenigstens — einmal beherrscht hat. Was der Kunstjünger als bleibenden

Erwerb aus den sogenannten theoretischen Büchern für's praktische Leben von der Akademie minimum, das ist nicht so sehr eine größere oder geringere Summe von Detailkenntnissen, das ist vielmehr eine gewisse Sicherheit, sich in dem Gegenstande zu orientiren. Das Vertrautsein mit der Methode unserer „theoretischen“ Disciplin ist es, was ihm für's Leben als stets verwerthbares Eigenthum bleibt; dies ermöglicht ihm, die Summe seiner Detailkenntnisse, von denen im Laufe der Zeit mehr oder weniger entschwunden sein mag, in jedem Augenblicke und mit jedem Behelf in einer Weise wieder aufzurufen, daß ihm jene Wissenschaft in der That das bleibt, was sie ihm sein soll: Führer und Rathgeber; es darf das Verständnis einer Wissenschaft nicht entschwenden, die ihm Hilfswissenschaft für sein künstlerisches Schaffen sein soll. Diese Sicherheit und Vertrautheit mit dem Gegenstande kann er sich aber nur dann erwerben, wenn er denselben einmal in aller Gründlichkeit, mit Ernst und Interesse und geleitet durch einen methodischen Unterricht verarbeitet und in sich aufgenommen hat. Was soll nun ein Kunstschüler mit den ärmlichen Profanen vom reichen Tische der Wissenschaft, wie sie in dem vorliegenden und leider noch manchen ähnlichen Buche geboten werden! Der Herr Verfasser giebt zwar zu, daß sein Werk nicht für den bildenden Künstler, Maler oder Bildhauer, berechnet sei, sondern für Architekten oder andere Studirende technischer Fächer, des Kunstgewerbes &c., welche in „verhältnismäßig kurzer Zeit einen richtigen Begriff von dem Muskel- und Knochen-system“ erhalten sollen, „ohne deren Kenntniß es auch für den Begabtesten eine Unmöglichkeit sei, die menschliche Figur organisch richtig darzustellen.“ Es ist nicht zu läugnen, daß ein gründliches Wissen in dem Sinne, wie wir es oben entwickelt haben, aus Werthen von der Qualität des vorliegenden nicht erworben werden kann, selbst wenn gegen die Richtigkeit des Inhaltes nichts einzuwenden wäre. Fragen wir uns aber, was soll ein Architekt oder ein Schüler einer Kunst- oder Gewerbeschule mit anatomischen Kenntnissen überhaupt? Es scheint uns, daß hier nur zweierlei denkbar ist. Entweder erwirbt sich der Betreffende anatomische Kenntnisse in einem solchen Grade, daß er auch einen realen Nutzen davon hat, also sagen wir beispielsweise, daß er gegebenen Falls im Stande ist, figürliches Beiwert in einem architektonischen Entwurf anatomisch richtig zu zeichnen und auch in's Detail ohne fremde Beihülfe durchzuführen — dann steht er eben auf einer Stufe theoretischer Bildung, wie sie unter seinen Berufsgenossen nicht gewöhnlich ist, seine Kenntnisse können aber dann hinter denen, wie sie ein akademisch gebildeter Maler oder Bildhauer besitzt oder besitzen soll, nicht zurückstehen, — oder er begnügt

sich mit ganz oberflächlichen Begriffen von dem Baue und der Anordnung der einzelnen Organe des menschlichen Körpers, dann sehen wir aber keinen Nutzen für seine künstlerische Aufgabe daraus entspringen. Halbes und oberflächliches Wissen hat seit je mehr geschadet als genützt. Werken, welche die Aufgabe hätten, zu derartigen oberflächlichen Kenntnissen zu verhelfen, können wir also eine Ertüchtigung überhaupt nicht zusprechen. Wer an unserer Wissenschaft nur ein ganz allgemeines Interesse hat, der findet zu seiner Belehrung genug in einer der zahlreichen, oft ganz brauchbaren populären Schriften naturwissenschaftlichen Inhaltes. Ein anatomisches Wissen aber, welches ihn für künstlerische Aufgaben Unterstützung und Behelf sein soll, wird er aus letzteren ebensowenig wie aus ersteren zu erwerben im Stande sein.

F.

**Wdrig der Geschichte der Baukunst von Wilhelm Lübke.**  
Vierte Auflage. Leipzig, Seemann 1878. 8.

Diese Zeitschrift brachte zwar schon eine kurze Notiz über das Erscheinen der vierten Auflage dieses Lübke'schen Wertes, so daß eine Besprechung desselben vielleicht überflüssig erscheint. Dessenungeachtet möchten wir glauben, daß sich über das Buch manches sagen läßt, was seiner Verbreitung und seiner weiteren Vervollkommnung zu Gute kommen könnte. Zeigt sich dasselbe ja doch in seiner neuesten Erscheinung so sehr entwickelt und ist es durch Erweiterungen und reichere Ausstattung mit einer großen Anzahl ganz vortrefflicher Abbildungen so schön und gut geworden, daß es durch geringe Zusätze mehr äußerlicher Art unübertrefflich werden könnte.

Was das Lübke'sche Werk besonders werthvoll macht, das ist seine sprachliche Vollendung und Ab- ründung, welche wir zwar bei allen Lübke'schen Publikationen zu finden gewohnt sind, die aber gerade bei einer nicht für den Fachmann sondern für das große Publikum und den Anfänger berechneten Arbeit von besonderer Wichtigkeit ist. Das Buch ist scharf und anregend geschrieben, belehrend, ohne zu ermüden. Darin liegt ein sehr wesentlicher Vorzug vor anderen Werken, welche man zur Einführung in die Baukunst benutzen könnte, und eine Bürgschaft dafür, daß das Buch seine pädagogische Bedeutung sich wahrt wird. Wer in den Fall kommt, die Anfangsgänge der Baustile vortragen zu müssen, hat nur je nach den speziellen Verhältnissen Zusätze und Anführungen beizufügen. Eine vollendete Sprache, wie sie in sehr auffallender Weise gerade den Architekturlehrern zu mangeln pflegt, ist ein unbedingtes Erforderniß für den Unterricht; wenn dies nicht direct einleuchten will, der

mache den Versuch, ein Kapitel unseres Buches vorzulesen, und er wird sich leicht von der feststehenden Wirkung einer gewählten, lebendigen Ausdrucksweise überzeugen.

Ein zweiter, entschiedener Vorzug des Buchs liegt in seiner Selbstbeschränkung; es ist eher zu inhaltsreich, als daß man ihm das Gegentheil nachsagen könnte; es bringt nicht mehr, als das Nützige, und dieses reichlich genug; was es bringt, ist knapp und klar vorgetragen, nichts ist vorausgesetzt, was man erst durch das Buch kennen lernen soll, dagegen jede zu weit gehende Erklärung der Formenunterschiede in den Baustilen vermieden, soweit sie eben nur durch ein gründliches Architektur-Studium verstanden werden können. Ich habe das Buch neuerdings mit großer Sorgfalt und in dem Sinne gelesen, um mir über die Frage klar zu werden, ob die Formenwelt, die das vorübergeführte wird, nicht in ihrer Entstehungsweise tiefer begründet werden müßte. Man vergißt der Architektur nur zu leicht, wie er selbst in die Formenwelt der Baukunst ursprünglich eingeführt wurde, daß man nämlich zunächst bloß die Formen zu unterscheiden lernen will, während die Frage nach dem Warum stets erst auf dem Standpunkt einer gewissen Reife der Ausbildung in den Vorbergrund tritt. Das Interesse an der Begründung des Angelegenen kommt erst, wenn dieses eine gewisse Selbstständigkeit und Ueberblicklichkeit gewonnen hat. Man muß zuerst viel Positives sehen und hören, um unterscheiden zu lernen, und erst später folgt das Bedürfniß nach Kritik und Begründung. Man muß als Verfasser eines im guten Sinne des Wortes populären Buches nicht nur keine Kenntnisse sondern auch keine Neigungen und Interessen voransetzen, welche der Anfänger nicht hat. Die Jugend sammelt Käfer und Schmetterlinge, Pflanzen und Mineralien, ohne sich um lateinische Namen, Abstammungstheorien, Verwandtschaftsverhältnisse oder chemische Zusammensetzungen zu bekümmern. Ganz ähnlich verhält es sich mit denjenigen, welche sich in die Baukunst einführen wollen; sie haben zunächst nur im Auge, unterscheiden und taxiren zu lernen, Bilder in sich aufzunehmen und Thatsächliches dem Gedächtniß einzuprägen. Diesen Anforderungen genügt das Buch in vortrefflicher Weise; wenn das nicht plausibel sein sollte, der lese dasselbe in dem angebotenen Sinne, und versuche, mit Zugrundelegung desselben einem gebildeten Laien oder einem Anfänger in der Architektur das Nützige begründlich zu machen, was er zu verstehen wünscht. Wenn ein Architekt irgend ein Kapitel des Buchs aufmerksam liest, so mag er vielleicht das Gefühl haben, als hätte er alles anders vorgetragen, weil jeder Architekt auf einem Standpunkt steht, der gegenüber dem Publikum kein richtiger ist, welches der

Verfaſſer im Auge hat; überlegt er ſich aber, wie er es anfangen ſolle, um den Ueingezeichneten die Sache kurz und bündig vorzutragen, ſo wird er zu der Ueberzeugung kommen, daß ſich der Stoff zwar wohl ſtrekter und ſchärfer behandeln ließe, daß aber alles dadurch nüchtern und pedantiſch gegenüber dem Künſtlichen Vortrag anfallen müßte. Zuerſt will doch immer der Kunſtſinn angeregt, ſpäter erſt das Kunſtverſtändniß gefördert werden; die Phantaſie zu beleben, erreicht man aber nicht mit Aufzählung trockener Thatſachen und langweiliger Beſchreibungen, ſondern durch lebendige Schilderung, durch Vorführung guter Bilder, durch knappe, aber klare Auseinanderſetzung des Zuſammenhangs der Stilformen im Ganzen und Großen.

Der Inhalt des Buchs iſt hinlänglich bekannt und es bleibt nur hervorzuheben, daß demſelben in ſeiner neuen Bearbeitung eine vortreffliche Einleitung über die vorgeſchichtlichen Denkmäler vorausgeſchickt worden iſt. Der Text wurde hauptſächlich durch eingehendere Berücksichtigung der franzöſiſchen und deutſchen Renaissance bereichert.

Wenn ich einen allgemeinen Wunsch ausſprechen ſollte, der ſich ſowohl auf die mittelalterliche als auch auf die Renaissancekunſt im Norden bezieht, die ja in der Regel einzig und allein dem großen Publikum und den Architekturfachkennern an eigener Anſchauung bekannt wird, ſo wäre es einerſeits das Hervorheben des erſten Auftretens mancher Stilrichtungen nach ihrem Datum; wenn beſpieleweiſe erwähnt wird, daß um 1200 an der Kathedrale von Laon zum erſtenmale die für den Uebergangsstil ſo charakteriſtiſchen Ringproſile an den Pfeilern vorkommen, ſo weiß man ſofort, wenn man ihnen an deutſchen Bauten begegnet, daß dieſe erſt im 13. Jahrhundert gebaut ſein können; namentlich die Formen des deutſchen Uebergangsstils und der deutſchen Gotik bedürfen dieſer Hervorhebung ihres erſtmaligen Auftretens in Frankreich zu ihrer Erklärung. Anderſeits ſcheint mir in Beziehung auf die Spätrenaissance eine ſcharfe Kennzeichnung der Stilrichtungen wünschenswerth, wie ſie Dohme in unſerer Zeitchrift kürzlich gegeben hat. Die Bezeichnungen *Stil Louis XIV.*, *Stil Louis XVI.* ic. werden heutzutage ſo häufig genant und verwendet, bald von Rococo, Barockſtil, Jeſuitenſtil, *style de l'empire* geſprochen, daß eine prägnante Beſtimmung dieſer Stilvarianten nöthig wird.

Eine Reihe von Vorſchlägen zu Gunſten weiterer Zuſagen von dieſem und anderen Werken Künſtler's dürften im Princip auch von anderen Autoren der Kunſtliteratur anerkannt werden. Ein natürliches und berechtigtes Gefühl läßt uns die möglichſt gleichmäßige Vertheilung der Illuſtrationen eines Buchs als wün-

ſchenswerth erſcheinen; der Text aber kann ſich nicht nach den Holzſchnitten richten. So iſt es allmählich zum ſtehenden Gebrauch geworden, die Illuſtrationen beliebig zu vertheilen. Dieſer Uſus iſt aber eine durchaus verwerfliche Unſitte. Die Illuſtration gehört abſolut zum Text und auf das geſchicklichere Ausſehen des Buchs muß verzichtet werden, wenn der pädagogiſche Werth durch dasſelbe leidet. Für den Leſer und den Lernenden iſt es durchaus ſchmerzhaft, ja es verbirbt geradezu das Gedächtniß und die Anſchauungsſigelt, wenn Text und Bild auseinanderfallen; da ſie ſich von gotiſchen Hauptgeſimſen und habe Krabben und Kreuzblumen vor Augen, von der Entwidlung fehrfranzöſiſcher Kathedralen und ſehe das Spätgothiſche Fenſter vom Hôtel de la Trémouille, den Grundriß von Salisburg und engliſche Details vor mir. Der Leſer wird aber auch verſtimmt und der Zuſammenhang des Textes geht für ihn verloren, wenn er alle Augenblick wo anders nachſchlagen muß, um den Holzſchnitt zu finden, der das Wort illuſtriren ſoll. Da wäre es ja viel zweckmäßiger, alle Holzſtücke zuſammenzubringen und dem Buch einen Atlas von Figurentafeln beizufügen. Die ſo ſehr auf das geſchickliche Ausſehen von Büchern Werth legenden Franzenſen haben ſich dieſen Mißgriff noch nicht erlaubt, der bei deutſchen Büchern überhand nimmt, um der ſpäthiſchen Vertheilung von Abbildungen willen dieſe vom Text unabhängig zu machen. Wüßten deutſche Verleger und Autoren ſich über das Unpraktiſche dieſes Uſus klar zu werden ſuchen!

Ein zweiter Vorſchlag für illuſtrirte Lehrbücher überhaupt wäre der, möglichſt wenig in halben oder Dreiviertelzeilen zu drucken, um nicht dadurch der Text ſeiner Klarheit zu berauben; thut man das dießhalb, weil ſich auf dieſe Art keine oder ſchmal vertikale Holzſtücke beſter unterbringen laſſen, ſo läßt ſich zwar dieſer Uebelſtand nicht ganz vermeiden, aber man kann ihn doch nicht ſelten beträchtlich vermindern, theils, indem man zwei etwa gleich hohe Holzſtücke neben einander druckt, was ja auch vielfach geſchehen iſt, theils dadurch, daß man nach Vorbild einiger neuerer naturhiſtoriſcher Werke zu den Figuren Beſchreibungen und Erläuterungen in einer andern Zeilenſpalte beifügt, die dann ſehr wohl in ſiebzehnen oder zehnzeihen Spalten im Buch ſtehen und ſogar den Text von überflüſſigem Stoff entlaſten können: hiſtoriſche Daten, Literaturbelege, erwünſchte weitere Beiſpiele, die aber nicht abſolut für den Text nöthig ſind, kurz Randbemerkungen und Notizen können dieſes Füllmaterial benutz und ſo der Text abgerundeter gehalten werden, ohne daß das Buch an Reichhaltigkeit des Inhalts verliert. Einige weitere Druckbogen werden dann den Preis des Werkes kaum erhöhen oder

dieser könnte wenigstens für Schüler derselbe bleiben, wenn die Lehraufgaben als Schüler-Prämien eine bestimmte Anzahl von Exemplaren des Werkes abnehmen.

Sehr wünschenswerth für den praktischen Gebrauch des Buches dürfte es sein, wenn möglichst vollständig die chronologischen Daten an den Rand gesetzt würden, für Anfänger auch nicht ohne Werth, wenn zu jedem Kapitel die wichtigsten und am leichtesten zu schaffenden literarischen Publikationen und Kupferwerke angeführt würden, um auch das weitere Studium der architektonischen Formenwelt zu leiten. — Am meisten der Umarbeitung bedürftig erscheint mir das Kapitel über den Uebergangspunkt, der eigentlich nur im Anfang an die Entwicklung der französischen Frühgothik verständlich wird, und dessen Trennung in eine mehr dekorative und eine vorzugsweise konstruktive Richtung, welche der französischen Frühgothik parallel läuft und noch eine Zeit lang sich in Deutschland fortzählt, während die vollendete Gotik hier schon Nag gegriffen hatte, scharfer hervorgehoben zu werden verdient.

Diese kleinen Ausstellungen und Wünsche thun indessen dem vortheilhaften Inhalt und der schönen Ausstattung des Buches im Ganzen keinen Eintrag. Die neuen Holzschnitte sind durchweg als gut anzuerkennen und sehr dankenswerth ist es, daß einige der älteren eudlich durch bessere Abbildungen verdrängt wurden. Das Buch möge zum Schluß auch noch besonders denjenigen Damen empfohlen werden, welche sich das Kunsthandwerk mit so erfreulichem Erfolg zum Lebensberuf erwählt haben und denen die Kenntniß der Bauweise zum unumgänglichen Bedürfniß geworden ist.

U. O.

**Architektonische und bildnerische Uebersicht des alten, am Gottfried Tempel erbauten I. Hoftheaters zu Dresden.** Aufgenommen und herausgegeben von Ernst Fleischer, Architekt. Dresden, Verlag von Georg Meißner. 1878. Fol.

Die in dem genannten Werke dargestellten Bruchstücke sind, neben einigen Statuen, wie den Figuren des nördlichen Giebelreliefs, welche in den Arkaden des alten Zeughauses lagern, und einigen anderen wenigen Gegenständen, welche bei dem Baue des neuen Theaters wieder Verwendung fanden, die einzigen Ueberreste aus dem Aushau des im Jahre 1669 abgebrannten Theaters. Bei der allgemeinen Anerkennung des letzteren als eines der hervorragendsten Bauwerke der Neuzeit, wie bei der Thatfache, daß eine vollständig geordnete Publikation der Details nach den ursprünglichen Zeichnungen jetzt nicht mehr erfolgen kann und da ferner auch das am Februar 1869 herausgegebene, jetzt gänzlich ausgegriffene Kupferwerk mit Details aus dem Innern nicht, ist die anregende Arbeit eine willkommene und dankenswerthe. Ohne dieselbe würden die dargestellten Gegenstände, welche zerstreut und meist als Vertiefungsgegenstände benutzt worden sind, der allfälligen Vergleichbarkeit entgehen. Die sorgfältig getriebenen, interessanten Reliefs werden auf's Leblich in einem merkwürdigen Maßstab und in gut aufgeführten antikisirenden Zeichnungen, während außerdem noch ein in höchst sorgfältiger Arbeit der Bau in seiner Gesamtanfertigung dargestellt. Der Herausgeber, Architekt Fleischer, war vier Jahre lang im Baubureau des

neuen Dresdener Hoftheaters beschäftigt; er hat, angeregt durch diese Stellung, fleißige Studien im Theaterbau gemacht und ist insbesondere mit der Geschichte des letztgedachten Neubaus vertraut; man wird daher auch nicht ohne Interesse seine Ansichten über das neue Theater lesen, welche er in dem Texte zu dem anliegenden Werke auspricht. G.

**I. Von Woltmann's Geschichte der Malerei** ist neuerdings eine Doppelausgabe erschienen (Verlag von C. F. Neumann), welche zunächst den Anteil Waermaan's an dem Gesamtwerke, die Geschichte der Malerei des Alterthums, mit dem neunten Bogen zu Ende führt. Mit dem zehnten Bogen beginnt jedoch die Arbeit Woltmann's, deren erstes Buch, die altchristliche Malerei behandelt, mit dem zwölften Bogen endet. Den Stoff des zweiten Buches hat der Verfasser in drei größere Zeitabschnitte, Perioden, getheilt, das frühe, das hohe und das späte Mittelalter; die Unterabtheilungen gliedern sich theils nach chronologischen, theils nach ethnographischen Rücksichten, endlich auch nach den Arten der Technik, als Mosaik, Miniatur, Wand-, Glas- und Tafelmalerei. Die Uebersichtlichkeit des Inhaltes wird außerdem noch durch Marginalien unterstützt. Die bis jetzt vorliegenden 29 Bogen enthalten 95 Holzchnitte, aus denen ein großer Theil neu angefertigt wurde. Auf den reichen Inhalt der ersten Lieferungen werden wir näher eingehen, sobald die Geschichte der mittelalterlichen Malerei, wie zu erwarten steht, mit der vierten Lieferung abgeschlossen sein wird.

Sn. **Von dem Bruchstücke „Italien, eine Wanderung am den Alpen bis zum Aemsa“**, in Schibernungen am Karl Stieler, Conrad Paulus, Waldemar Aden, Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart, ercheint eine zweite Auflage, deren erste Lieferung bereits ausgedoben wurde. Auf die Bereicherung des schönen Werkes mit trefflichen Illustrationen hat der Verleger nicht weniger Bedacht genommen als auf den Erfolg solcher Holzchnitte, die strengeren Anforderungen nicht erliegen, durch bessere. Der internationale Erfolg des Unternehmens, von welchem eine französische, eine englische, eine italienische, eine schwedische und eine russische Ausgabe erschien, legt ein beides Zeugniß für den künstlerischen Werth derselben ab.

A. S. **Von der neuen Fajazinsgabe** wurde in diesen Tagen der zweite Band ausgegeben. Er reicht am Starms des Andrea del Coliagno, führt ins alte bereits weit in die Stromung der Renaissancekunst hinein. Beinahe jede Biographie hat in den Anmerkungen und in den chronologischen Prospekten mannigfache Bereicherung erfahren; einzelne Commentare sind theils erweitert, theils ganz neu umgearbeitet worden. Aus der langen Reihe neuer Entdeckungen und Korrekturen heben wir nach dem ersten reichen Durchblinde des Buches folgende hervor. Der Bemais, das Salsari nicht das Leben des Lorenzo di Ricci, sondern jenes des Sohnes: Ricci di Lorenza, den einen mit dem anderen verwechselnd bezeichnen habe, wird gründlich geführt. Beretti Graue hat übrigens auf diese Verwechselung aufmerksam gemacht. Der angebliche Giovanni Michelangelo's in Pisa, welcher aus einigen Jahren ja großen Rärm erregte, gibt Nilanzi dem Matteo Ciostali jurad. Das Todesjahr Luca della Robbia's wird nach unserer Zeitrechnung ferriert: 1482 statt 1481, in dem Commentare zu Robbia die Notiz über den Bildhauer Agostino di Tacio erweitert, das Verzeichniß der Arbeiten Robbia's ergänzt. Unter den Gehilfen Ghidini's an der zweiten Brunnentheil befindet sich auch (1444—1447) der Maler Benigno Costali. Die am Michelangelo so sehr geprüfene S. Maria della Fiore im Florenz, nunmehr Nilanzi, sei nicht aus Malacca, sondern von einem Verangelio di Coste aus Camerino gemalt worden. Als den Verfasser der annehmen Vita di Filippo Brunelleschi nimmt er Antonio Manetti an, welcher auch die bekannte Manette aus hiden Tischlermeister rebeigt hatte. Dem Leben des Filippo Lippi's wurde ein ganz neuer Commentar angehängt, aus welchem erhellt, daß nach der Entfaltung der Eusebia Sudi ihre Schwester Eusebia gleichfalls dem Künstler in Florenz einwirkte und zwei Jahre im Hause Lippi's sich aufhielt. Die Schloßer feiert 1450 wieder in das Kloster jurad; doch ertrag Eusebia die Heffen des Sonnen-

lebend so schlecht, daß sie nach kurzer Zeit abermals das Kloster verließ, zu Fra Filippo zog und mit päpstlicher Erlaubnis als Ehefrau mit ihm fortan zusammenlebte. In demselben Commentare stellt Milanesi die Meinung auf, daß an den Fresken in der Sixtina nicht Don Bartolommeo della Porta, sondern Fra Diamante mitwirkte, dabei von dem jugendlichen Filippino Lippi unterstützt. Die Grundzüge für diese Hypothese bildet ein bekannter Vossus in Albertini's Kirabullen. Auch überaccio Bonalducci Leben und Werke giebt Milanesi in seinem Commentare neue Kunstsch.accio ist darnach 1450 in Florenz geboren. In den Jahren 1475 bis 1479 lebte er in Pisa und arbeitete an dem Chorgestühl im Dome. Im Jahre 1483 trafen wir ihn in päpstlichen Diensten als Baumeister und Ingenieur. Umgekehrt 1492 ist er bereits gestorben. Die ihm von Vasari zugeschriebenen Bauten in Rom müssen in Wahrheit den nicht ganz unbelannten Deco del Caprina (1470—1501) zugeschrieben werden. Man ersieht schon aus diesen kühnen Bemerkungen, wie fruchtbar sich auch der weite Sand der neuen Italiensausgabe für die kunsthistorischen Studien gestaltet. Daß für Milanesi die mittelalterliche Literatur in die weite Linie gerückt ist, ist aus vielen Gründen begrifflich und zu recht. Hat doch J. B. in Deutschland fast Numm's Zeiten die Quellenforschung für die alte italienische Kunst nur wenig leisten können. Wünschenswerth bleibt es aber, wenn auch die nordische Literatur Bezug genommen wird, daß dann nicht längst antiquirte Schriften noch als Autoritäten auftreten. Es berührt uns Nordländer doch gar zu sehr, daß J. B. für Fleming's Leben als Hauptquelle einen Auffatz Boisjere's im Kunstblatt 1821 citirt zu lesen.

### Bilderwerke.

A. S. Minari's photographische Publicationen nach italienischen Fresken und Golorisbildern nehmen ununterbrochen den rüstigen Fortgang. In der letzten Zeit ist Prato und Lucca von Minari ausgebeutet worden. Aus der ersten Stadt doten dem Photographen außer den alten Fresken aus Giotto's Schule in S. Francesco und der Kathedrale die Wandbilder Filippo Lippi's, der Pulipio Pino's da Fiesole, insbesondere aber der Silberreichen Tomatello's an der äußeren Angel reichen Stoff. Die Aufnahmen nach der letzteren im großen Maßstabe werden den Kunstfreunden besonders erwünscht sein. Lucca ist durch das schöne Relief des Jacopo della Quercia und zahlreiche Gemälde der Pinacoteca gut vertreten. Auch die Kunstwerke, die sich in dem Besitze der verstorbenen Großfürstin Marie befanden, werden jetzt durch Minari's Photographien den westlichen Kreisen zugänglich. Bekanntlich können die Publicationen Minari's, wie alle italienischen Photographien am bequemsten durch den. Verle in Leipzig (Zamminer. S.) bezogen werden.

### Retrolog.

A. Weymann †. Am 1. September d. J. starb zu Wolfenbüttel Adolt Weymann, einer der begabtesten jüngeren Bildhauer Dresdens. Derselbe war 1839 im Pfarrhause zu Nahlum am Harze geboren und kam, nachdem er das Gymnasium zu Wolfenbüttel besucht und sich schließlich für die Kunst entschieden hatte, zu einem Steinmetzen in Braunschweig in die Lehre, bei welchem er es jedoch nicht lange aushielt. Eine ihm zugewandene Beschäftigung und geeignete Anleitung zur Kunst fand er hierauf bei dem namentlich durch seine getriebenen Arbeiten vortheilhaft bekannten Meister Fowald. Im Jahre 1859 begab er die Dresdener Kunstakademie und bei den raschen Fortschritten, die er hier machte, trat er bereits 1861 in das Atelier Schilling's ein, wo es ihm zunächst vergönnt war, an der Ausführung der Terrassen-Gruppen sich zu betheiligen, mit denen der genannte Meister damals beschäftigt war. Weymann arbeitete acht Jahre lang in dieser Werkstätte, theils als Gehilfe Schilling's,

theils eigene Compositionen selbstständig ausführend. Eine seiner ersten Arbeiten letzterer Art war eine Reliefdarstellung des verengten Seehens, welche ihm auf der Dresdener Ausstellung von 1863 eine silberne Medaille der Akademie eintrug. Ebenfalls den 60er Jahren noch gehöret das Modell zu dem Frauenhaubtbede Heinrich des Löwen für Braunschweig an. Ursprünglich war Prof. Hänel mit dem Standbilde beauftragt worden. Derselbe überließ jedoch den Auftrag dem jungen, talentvollen Braunschweiger Künstler, welcher ihn bekanntlich in ganz trefflicher Weise ausgeführt hat. In Folge dieser Arbeit wurde ihm eine Unterstützung seiner heimischen Regierung zu einer Reise nach Italien zu Theil. Er weilte daselbst von 1869—1871 und lebte hierauf nach Dresden zurück. Nach den beiden bereits genannten Werken, wie verschiedenen Bildnissen, schenkt der Künstler noch zwei Engelgestalten für das Mausoleum des Prinzen Albert in Windsor und ein Kriegerdenkmal für Göttingen, ferner einige Genre-Darstellungen in Statuetten- und Büstenform, wie Frau und Gretchen, eine italienische Spinnerin, Kinder u. s. w., Arbeiten, welche in ihrer Frische und Mannich viel Beifall gefunden haben. Unvollendet hinterließ er eine Statue König Heinrich's I. für die Albrechtsburg zu Meißen, wie ein Siegedenkmal für die Stadt Braunschweig. Nicht nur durch seine künstlerische Thätigkeit und ernste Streblamkeit, auch durch seine liebenswürdige, seine Natur als Mensch hatte sich Weymann zahlreiche Freunde erworben. C.

### Todesfälle.

Dr. Franz Grand, Director der königlichen Akademie zu London, geboren in Götting 1803, ist am 5. October einem Herzleiden erlegen.

### Kunsthistorisches.

Kr. Hans Schönsleier. Vor uns liegt ein deutliches Werkbuch mit dem lateinischen Titel: *Via felicitatis*, welches ganz unbekannt zu sein scheint, da es sich nirgends erwähnt findet. Es ist gedruckt zu Augsburg 1538. Der Drucker ist nicht genannt. Beileist ist es der ältere Schönsperger. Das Format ist 8. Jede Seite hat 22 Zeilen, welche eingetieft sind von vier schönen Handlettern, die auf jeder Seite eines Bogens andere sind, aber auf allen Bogen in gleicher Folge wiederkehren. Die Ueberschriften und Erklärungen sind roth gedruckt. In dem „hochlin“, welches mit Signaturen versehen ist und ein nicht numerirtes und 183 mit rothen römischen Ziffern numerirtes Blätter hat, sind 30 Handschriften. Zu nehmen alle eine ganze Seite ein, mit Ausnahme eines einzigen, und haben das Diagramm HS mit dem bekannten Schöpfstein bemerkt. Die Initialen sind mit Zantwert, Maslen u. verziert. Der Umbau des Crementer in der Kreis- und Stadtkirche von Augsburg ist schon gezeichnet. Schöpfstein, auf Papstbild gezogen, und hat zwei Welfenschilder.

### Konkurrenzen.

F. Die Konkurrenz für eine Wollensausstattung bürgerlicher Wohnräume, welche der Baurtheilnehmende Gemerbeten ausgeschriben hatte, hat bereits zu einem erfreulichen Resultat geführt. Unter den wenig eingelaufenen Entwürfen erkannte die Jury einmüthig den der Architekten J. H. und Stegmüller in Berlin den Preis zu. Die genannten Herren, deren Thätigkeit auf dem Gebiete der Wohnschreibung eine rühmlich bekannte ist und die vor Kurzem mit dem Neubau des herrlich Altbauhauses Josephsloos beauftragt worden sind, werden somit den Bewerbern liefern, daß es selbst dem weniger bemittelten Bürger-

stunde möglich ist, sich in den Besitz einer stil- und geschmackvollen Wohn-einrichtung zu setzen. Die nach den Entwürfen ausgeführten Möbel werden auf der Weihnachtsmesse des Kunstgewerbevereins in Stuttgart ausgestellt werden.

• Zum Konkurrenz-Lanesein. In Dresden wurde zur Beschaffung eines Planes für eine in Strießen zu erbauende Kirche eine Konkurrenz ausgeschrieben. Als Preisrichter fungirten die Herren Professor Nicolai, Bau Rath Pflüsch und Stadtbau Rath Friedrich, welche einem Besuche der Herren Siefe und Weidner den Preis zuerkannten. Dem Gutachten entgegen ist jedoch schließlich nicht der preisgekrönte Plan der genannten Architekten, sondern der eines unterliegenden Konkurrenten zur Ausführung bestimmt worden. Wenn man nun auch im Konkurrenz-Programme sich die Entscheidung vorbehalten hatte, welcher Plan und von wem ein solcher auszuführen sei, so hat der Vorgang doch in den bewährten Kreisen Verwunderung erregt, und es wird im „Dresdener Anzeiger“ mit Recht darauf hingewiesen, daß bei solcher Praxis kaum fernerehin angelegene Architekten an Konkurrenzen sich betheiligen und sich der Befehle anzuwenden werden, ihnen Ruf geschädigt zu sehen.

### Kunstvereine.

Der Kunstverein in Juidau, der im Jahre 1861 in's Leben getreten, hat eine so erhebliche Entwidlung gehabt, daß er, unterstützt von den höchsten Behörden und von der Oberwürdigkeit seiner Mitglieder, mit Ende dieses Jahres in den Besitz eines eigenen städtischen Gebäudes gelangen wird, welches ihm gestattet, seinen Ausstellungen eine größere Ausdehnung zu gewähren. Mit dem 1. December wird der Verein seine permanente Ausstellung eröffnen.

Die nächste Hauptversammlung der Verbindung für künstlerische Kunst wird in der zweiten Hälfte des Monats August 1870 in Kassel abgehalten und mit derselben zugleich die Feier des funfzigjährigen Bestehens dieses Vereins verbunden werden. Die zur Konkurrenz einzuwendenden Zeichnungen und Entwürfe sind bei dem Geschäftsführer der Verbindung, Schulrath Loos in Bengenbala, anzumelden. Zur Bildung aus dem Gebiete der Geschichte, namentlich der deutschen Geschichte, haben Aussicht auf Verkauf der Zeichnung.

### Vermischte Nachrichten.

Ueber das Denkmal Friedrich Wilhelms III. in Köln, welches am 26. September im Beisein des Kaisers und des Kronprinzen des deutschen Reiches feierlich enthüllt wurde, berichtet die Köln Zeitung: Das Denkmal entspricht dem, was es ausdrücken und verewigen soll, in vollkommenster Weise: es soll den König verewigen, unter dessen Regierung das Rheinland von der Fremdherrschaft befreit wurde, und das Rheinland hat es verdient. Es ist in der gegebenen Form das größte Denkmal der Welt — Das Werk hat schon eine ziemlich lange Vorgeschichte. Seit dem Jahre 1853 ging man mit dem Gedanken um, ein solches Denkmal zu errichten, aber es dauerte einige Zeit, bis dieser Gedanke einen bestimmten Ausdruck gewann. Erst im Herbst 1856 brachte der Ober-Bürgermeister Stupp von Köln in einer Versammlung von Bürgermeistern der bedeutendsten Städte der Rheinprovinz den Plan zum Vorschein, der auch allgemeine Zustimmung fand, aber vorläufig durch die Nebenbuhlerlichkeit verschiedener Städte, welche um die Aufftellungsort stritten, verzögert wurde. Nun aber betraf der Regierungs-Präsident A. Müller am 19. November 1856 eine Versammlung von Bürgern Kölns in dieser Angelegenheit. Seit Vorkrieg, das Königs-Denkmal in Köln zu errichten, ward angenommen, ein preussisches Comité gewählt und sofort wurden beträchtliche Beiträge gesammelt. Zunächst ward ein Aufruf an die Bewohner Kölns gerichtet, der den schönsten Erfolg hatte, dann auch an die übrigen Einwohner der Rheinprovinz, aus welcher sich Abordner am 22. März 1857 in Coblenz sammelten und sich einmüthig dahin entschieden, daß Köln der geeignete Ort zur Aufstellung des Denkmals sei. — Nun kamen Beiträge von allen Seiten; die fünf Regierungsbezirke brachten folgende Summen auf: der Regierungsbezirk Köln 7291 Thlr., der von Aken 2521 Thlr., der Düsseldorf

21210 Thlr., Coblenz 14960 Thlr., Trier 6845 Thlr. Rheinländer in Berlin sammelten 371 Thlr., und aus dem Rheinlande kamen noch 50 Thlr. so daß die Gesamtsumme gegen 138930 Thlr. betrug. Mit der Verwaltung dieses Geldes und der Vorbereitung zur Ausführung des Planes ward ein Ausführungskomitee betraut, an dessen Spitze der jeweilige Ober-Präsident der Rheinprovinz stand und welches einen Verwaltungsausschuß von neun Mitgliedern wählte, der genehmigt aus den Herren v. Müller, Ober-Präsident in Ströbungen, Regierungsk-Präsident v. Bernuth, Ober-Bürgermeister Dr. Decker, Geheimrath Tagader Copenheim, Geh. Commerzienrath B. Joch, Geh. Commerzienrath G. Reiffen, Hr. v. Wittgenstein und Hr. Bollersee besteht. Der Ausschuß schrieb am 11. December 1856 eine Konkurrenz aus mit vierjähriger Frist, die zu verwendende Summe ward vorläufig auf 100000 Thlr. angesetzt, ein allgemeines Programm schickte und für die besten Modelle Preise von 3000, 2000 und drei von je 1000 Thlr. aussetzte. Dreizehn Modelle wurden eingeleitet, über welche ein Begutachtungskomitee, bestehend aus den Herren Peter v. Cornelius, Ed. Vondermann, Deget und Dahnert, den Bildhauern v. d. Königl. und Wilmanns, den Architekten Nigg, Büsch und Hiesemann, den Professoren Jahn und Springer und dem Appellationsrath Rüdigersberger, sein Urtheil sprach und leins Bericht über zur Ausführung empfahl. Die Preise erhielten Betrag in Weimar, Holz in Köln, Schmelzeisen und Marmor in Berlin und Zumbusch in München. Da leins der Modelle genaugen schien, so ward am 5. December 1862 eine zweite Konkurrenz ausgeschrieben mit einer Frist bis zum 1. October 1863. Es kamen abermals dreizehn Entwürfe, die von der Begutachtungskommision, bestehend aus den Bildhauern Dähnel, Wilmanns und Albert Wolf, dem Maler Karl Sohn und dem Architekten Stüler, wiederum nicht empfohlen wurden, deren drei aber prämiirt wurden, drei mit je 500 und zwei mit je 200 Thlr. — Nun setzte sich der Ausschuß direct mit zwei Künstlern in Berlin in Verbindung, die an beiden Konkurrenzen Theil genommen hatten, Gustav Bläser und Hermann Schmelzeisen, und es ward im Februar 1865 vereinbart, daß Bläser die Reiterstatue, Schmelzeisen aber das Postament ausführen solle. Was zum Mai 1875 sollte das Werk vollendet sein. Der Vorkrieg, das Denkmal auf dem Neumarkt aufzustellen, scheiterte an dem Widerspruch der Militärbehörde; darauf ward der Brunnmarkt gewählt und dort ward am 16. Mai 1865 zur Feier des funfzigsten Jahrestages der Vereinigung des Rheinlandes mit Preußen der Grundstein gelegt in Gegenwart des Königs und der Königin, des Kronprinzen, der Prinzen Karl und Albrecht und anderer hohen Gäste. Es war zu den beiden Künstlern nicht übersehen, ihr Werk zu Ende zu führen. Am 6. Mai 1867 ward Schmelzeisen, worauf Bläser die Ausführung des Postaments übernahm, jedoch nach eigenem Einsichtem Plane. Aber auch Bläser ward am 20. April 1874, ehe seine Arbeit vollendet war. Die Reiterstatue zwar hatte er vollständig gefertigt und auch noch die Figuren der einen Langseite des Postaments vollendet, aber die der andern waren noch zu schaffen, und von den Figuren des Sockels war noch kaum eine Hälfte vorhanden. Die fünf Figuren dieser Langseite führte nun der Bildhauer Schwering aus; die Götterfiguren Bläser und Bölow sind von K. Tammer, Kleist und Hofk a. Büchting ausgeführt, und die Figuren an der Vorder- und Rückseite, Horbenberg und Stein, von Louis Pratz, sämtlich in Berlin. Die Friese übernahm Calandrelli ebenfalls, welcher neue Entwürfe dazu schuf. Die Figuren waren im Jahre 1877 vollendet, die Friese Anfangs 1878, in diesem Jahre ward auch der Guss auf dem Eisenwerke Walle in Landshammer zu Ende geführt und im April die Aufstellung des Monuments begonnen. — Das Denkmal soll den König Friedrich Wilhelm III. verewigen, zugleich aber auch die Erhebung Preußens und die Befreiung des Rheinlandes, und so trägt es außer der Reiterstatue des Königs auch die Statuen der Krieger und Staatsmänner, die dem am wichtigsten mitgetheilt haben; die Friese am Sockel sind dann im Besonderen der Entwidlung des Rheinlandes unter der Regierung des Königs gewidmet. — Ueber einer hohen Stufe erhebt sich der Sockel aus geschliffenem rathen Granit mit runden Böckeln an den Ecken, die etwa zu drei Vierteln hervortreten, unten und oben mit Sicherungen abgeschliffen und auf den vier dadurch eingestrichen Flächen vierseitige Reliefbilder tragend. Der darauf folgende Hauptkörper des Post-



amentis ist den runden Basen entsprechend an den Oden abgerundet, an welchen überdies Platten vorliegen; ein Gehma schließt nach oben ab, worauf eine gefaserte ornamentirte Einschubung folgt, und dann die Plinthe der Reiterstatue. An den vier Ecken des Podiums und auf den vier runden Basen stehen die Vorträftstatuen der schon erwähnten Staatsmänner und Feldherren, welchen denen auf den Eckbasen auf den Schmalfreien je eine, auf den Rundbasen je zwei. Die vier Statuen auf den Oden, in umrandet, das sie sich den Figuren der Vasen wie der Schmalfreien angeschlossen, stellen die Feldherren Wüder, Horst, Kleiß und Salomo vor. Auf der Stirnseite des Podiums erscheinen somit Wüder und Horst und zwischen ihnen der Staatsminister Görbenberg, auf der Rückseite Kleiß und Salomo und zwischen ihnen der Fürst von Steien. Auf der rechten Langseite steht Schwanberg in der Mitte, neben ihm der erste Oberpräsident der Rheinprovinz Graf Salmo und die Staatsmänner Bruns, v. Schön und Wülfen v. Humboldt; auf der linken Seite in der Mitte Garfencow und neben ihm Ernst Moritz Krudt, Heubner, Alexander v. Humboldt und der Finanzminister v. Boh. Der Raum ist in ruhiger Gestalt auf langsam dahinschreitendem Pferde dargestellt, das Haupt etwas nach rechts gewandt, in Uniform mit dem Königsmantel und in der Rechten das Scepter haltend. Alle Figuren sind streng naturwahr, vollkommenen Porträts. Auf der Vorderseite des Gemäldebildes befindet sich, gehalten von zwei allegorischen Figuren, eine Tafel mit der Aufschrift: „Dem Könige Friedrich Wilhelm III. die dankbaren Rheinländer“, und der Jahreszahl der Eröffnungsjahre 1865. An den anderen Ecken des Gemäldebildes sind die Kellereis, deren Darstellungen Bezug haben auf die Leistungen und Fortschritte in Wissenschaften und Künsten, in Handel und Gewerbe und zugleich die Väter der auf diesen Gebieten verdienten Männer. Die Mitte der linken Langseite bezieht sich auf den Pommer und zeigt die Bilder König Friedrich Wilhelm's IV. und neben ihm den Erzbischof Grafen Engel, v. Meloborn, G. v. Graevé einzeln, ansonsten Jurener, Schindel, v. Wülfenheim, die beiden Hoffense und Wallraf. Neben dieser Mittelgruppe befinden sich die Völkergruppen aus Industrie und Handel mit den Vätern von Handel, Tiergarten und Dorf links, und denen von Bergbau, Zinn, Handmann, Camphausen und v. H. rechts rechts. Die Väter der angesehensten Familien stehen der Herberriedigung von Wissenschaft und Kunst und der berühmten Vertreter derselben. Sie theilen sich in drei Gruppen, die eine mit den Bildnissen des Winckler v. Althenheim, Schloß, des ersten Curators der Universität Bonn, der Professoren Brandis, Hirtzfeld, v. Savigny, Schlegelmayer, A. B. v. Schlegel, v. Walther und Wecker, die zweite mit den Bildnissen der Künstler Cornelius, Raubach, Schabow, Benemann, Krüger, Rauch und Müller, des Reichers des Werkes. Die dritte Gruppe mit dem Andenken der Landmänner Verthosen, Klein, Bendelschön, Meyerber, Firs, Weber und Jelter. Auf der Rückseite des Gemäldebildes endlich erscheinen die Männer des begeisterten Wortes und

Viebel, Nide, Körner, Ehrensdorf, Küderrt und v. Büggen. — Die künstlerische Ausführung aller dieser Bildwerke ist höchst vollkommen und entspricht ganz dem altberühmten Ruf der Berliner Schule, welcher die Künstler, welche es geschaffen, entstammen. Nicht kann noch besonders darauf hingewiesen sein, daß der Hauptmeister des Werkes ein Kölner war. August Wüder, ein Schüler von Rauch, ist 1813 in Köln geboren. — Wir fassen Eingangs, daß das Monument das größte seiner Art ist, welches bisher geschaffen worden; ganz genaue Maße stehen uns nicht zu Gebote, doch wollen wir bemerken, daß die Reiterstatue des Königs, welche ein Gewicht von 11,370 Kilo hat — das ganze Podium misst 34,850 Kilo — etwa 22 Fuß hoch ist, während die Reiterstatue Peter's des Großen von Julemet 19 Fuß, die Washington's von dem Amerikaner Kromsch 18 Fuß und die Friedrich's des Großen von Rauch nur 16½ Fuß hoch ist. Die Statuen am Postament sind über 9 Fuß hoch.

**Denkmal für den Herzog Karl von Braunschweig in Gern.** Wie das Gerner Journal berichtet, ist die Errichtung des Denkmals des Herzogs Karl von Braunschweig in Gern in eine neue Phase getreten. Das hinter geschlossenen Thüren während zwei Jahren ausgewarrelte reiche Material ist jetzt größtentheils bereit, den ihm am Denkmal bestimmten Platz einzunehmen. Wie oft wurde während dieser Zeit öffentlich klage erhoben, daß die Arbeit an demselben nicht vorwärts rücke! An dem Tage, an welchem der Vorhang von Brettern vor dem Denkmal fallen wird, wird man das Ergebnis dieser langen Unthätigkeit durchsehen können. Von den drei Fassins, welche die Dekoration vorzubereiten sind, bereits das nördliche und südliche gegraben und mit Marmor ausgefüllt. Schon stehen die von Cain angefertigten zwei kolossaln Chimären aus ihrem Viehdale und warten nur noch auf den Basisspiegel, welcher mit ihrem Bogelschnabel und Tierkopf die Krone und das Wappen von Braunschweig umarmen soll, und die zwei vorbildlichen Löwen, das Herz des gleichen Künstlers, welche so hoch über die Bretterwand blicken, wurden vom Publikum schon längst bemerkt. Der rechte Marmorunterbau der Clausura, an welchem das monumentale eiserne Gitter befestigt werden wird, ist fast vollständig und die sechs Säulen von schottischem Granit, welche dem Carlomag tragen sollen, sind bereits aufgerichtet und mit ihren Säulen versehen. Sämmtliche Statuen, die bronzene Hinterwand der Herzogs Art einbezogen, welche das Gedächtnis fördern wird, sind bei geschickten Künstlern der Schweiz und des Auslandes bestellt und stehen, wie man versichert, in voller Ausführung, so daß zu hoffen, es werde Alles nächstes Frühjahr vollständig sein.

Nach Berlin wird berichtet: Der Marinemaler Gatzmann, dessen auf der Aukhausstellung befandliches Gemälde: „Einsicht in den Leibzoger Hafen“ vom Kaiser angekauft worden ist, wird sich in Folge der Entaukung des Stomperns der Reise des Prinzen Gemach um die Welt anschließen.

## Berichte vom Kunstmarkt.

Leipzig, im October 1878.

Vor uns liegt Werner's neuer Katalog von Kupferstichen, welche vom 5. November an in dessen Lokal versteigert werden sollen. Wir sind zwar schon lange daran gewöhnt, daß sich die Kataloge dieses bewährten Geschlechtes nicht allein durch eine gefällige äußere Ausstattung, sondern auch durch ihren stets beachtenswerthen Inhalt und eine wissenschaftlich musterhafte Behandlung auszeichnen. Aber diesmal ist alles dies so potenziert, daß wir Katalog und Versteigerung den Kunstfreunden ganz besonders zu empfehlen und verpflichten fühlen.

Eine Periode der Kunstgeschichte ist es insbesondere,

die der Meister der zum Verkauf kommenden Sammlung bei Anlage derselben bezüglich im Auge hatte und von der er durch Vereinigung von Berken der besten Künstler ein möglichst vollständiges Bild zu geben sich bemühte: es ist das 17. und 18. Jahrhundert, in welcher Zeit die französische Schule, durch politische und sociale Umstände begünstigt, ihre glänzenden Tzege erfodet und durch ihre vollendete Technik ihre Eleganz und Weltfähigkeit die Führung selbst nichtfranzösischer großer Künstler besaß. Der Geist der französischen Kunst jener Zeit manifestirt sich insbesondere nach zwei Richtungen hin, welche beide beeinflusst und

zur Reife gebracht wurden durch die Pracht und Ueppigkeit des Königl. Hofes. In der einen Richtung erstet die Kunst die einzelne Persönlichkeit und sucht sie mit allem Raffinement der Auffassung und technischen Ausführung zu glorificiren — im Fortritt. Die großen Bildniß-Stecher sind in Börner's Katalog mit einer reichen Auswahl ihrer besten Blätter vertreten; man schlage nur unter den Künstlernamen einen Oudin, Raffes, Wantelü, die drei Drebet, Verrie, Saint-Aubin, Daullé, Beauvarlet, Valchen, Firquet, Kutra, Carmesin nach; doch wird man die kostbaren Bildnisse interessanter Persönlichkeiten, auch von der Hand anderer Künstler finden. An diese französischen Künstler schließen sich, in französischer Schule gebildet und in ihrem Geiste schaffend, unter G. B. Schmidt und Wille an, während bald bei aller Brillanz der Technik sich mehr in belländischer Herangebung bewegt. Den Witznissen lassen sich dann leicht die historischen Darstellungen anreihen; hier machen wir besonders auf die vier höchst interessanten Blätter aus der ersten französischen Revolution von Helman, auf die Hauptblätter von Vernet, die mythologischen Blätter von L. Caré, sowie auf das reiche Werk des Claessens aufmerksam; Letzterer hat insbesondere die Hauptwerke niederländischer Maler mit seiner Radirnadel verewigt.

Die zweite Hauptrichtung der französischen Schule, welche Hand in Hand mit der Literatur derselben Zeit geht und mit dieser von denselben Einflüssen beherrscht war, offenbart sich in den sogenannten galanten Darstellungen, und diese haben auch für den Kulturhistoriker eine eminente Bedeutung, weil sie uns besser als das Wort den Geist, die gesellschaftliche Tendenz und Gesinnungsweise der vornehmen französischen Welt jener Zeit wieder spiegeln. In derselben Atmosphäre, in welcher Fontaine seine Erzählungen dem Decamerone nachdichtete, waren auch Boucher, Watteau, Lancret und Vater thätig und vierten Hände und Plafonds in den Palästen der Großen mit Gemälden, die in ihren Darstellungen entweder die Vornehmen in der Rolle von Hirten und Hirtinnen ein ideales arkadisches, in Liebe lüdelndes Leben führen lassen, oder in Illustrationen zeitgenössischer Dichter sinneberauschende Motive oft bis hart an die Grenze des Erlaubten, aber stets unter Wahrung der künstlerischen Form zum Ausdruck brachten. Natürlich fanden sich gewandte Künstler des Grabstichs, welche es nicht verschmähen, die Compositionen der gefeierten Künstler zum Geringsten derjenigen zu machen, die sich das Vergnügen versetzen mußten, ihre Vouloirs dem Pinsel eines Boucher versieren zu lassen. Auch diese Richtung der französischen Schule ist im Katalog reich und glänzend vertreten; neben den Wasserwerken nach den genannten Künstlern sehe man bei Beauvarlet, Carmesin, Delaunay nach.

Auch der Deutsche J. D. Ramberg bemühte sich in gleichem Geiste zu componiren, ohne indeß seine Vorbilder zu erreichen.

Als interessant genug ist der Katalog, und es ist zu bedauern, daß die Frucht jahrelangen Sammelstrebens nun zerstückt werden soll. Aber für den Kunstbetrachter bleibt doch ein Gewinn: das ist der Katalog selbst, in welchem bei jedem Künstler mit lobenswerther Sorgfalt nicht allein auf die einschlägige Literatur, sondern auch auf genaue Bestimmung der Abdruckzustände Bedacht genommen wird. Es ist Börner's Guts zu beschreiben, die bisher den Forschern unbekannt blieben, so namentlich bei Schmidt, Valchen und Kuteran. Mit Dank nehmen wir auch den Rathweis der Originalbilder, nach denen Stiche vorhanden sind, und ihren gegenwärtigen Aufbewahrungsort auf.

Nach Schluß dieser Auktion kommt die II. Abtheilung derselben Sammlung unter den Hammer. Diese ist wiederum von einer ausgesprochenen Einseitigkeit, welche bekanntlich das kunsthistorische Wissen mehr als zerstückelnde Vielseitigkeit fördert. Den Kunstfreunden wird hier Gelegenheit geboten, die herrlichsten Schwarzkunstblätter und in Farben gedruckten alten Stiche zu erwerben. Letztere werden bekanntlich heutzutage sehr geschätzt, und es dürfte den deutschen, englischen und holländischen Sammlern schwer werden, die Konkurrenz der französischen zu überwinden. Wy.

Wy. Die Kunsthandlung von Franz Meyer in Dresden (Seminarstraße 7) hat soeben ihren vierten Rumlager Katalog veröffentlicht, auf dessen interessanten Inhalt wir die Commitee aufmerksam machen. Er enthält neue Kunstblätter neuester Meister und zwar ausschließlich Radirungen. So auffallend es vielleicht erscheinen dürfte, wenn wir sagen, daß sich gerade die modernsten Mäler sehr schwer hängen lassen, so ist es doch wahr. Man wird eher einen Waterloo, D'Hubé, Doga kompletiren können, als Radirungen neuester Zeit, besonders wenn sie nicht in Folgen und in irgend einem Rumlager erschienen sind. Daraus sie doch die Künstler mehr als Beweise vertheilt, woraus sich ihre Seltenheit auf dem Kunstmarkt leicht erklären läßt. Von den im Meyer'schen Katalog besonders reich vertretenen deutschen Künstlern (Nr. 1—117) haben wir H. Karsenack, Biehn, Busse, E. W. Carus, H. C. Genterber, Erhard, E. Hoff, Jendl, Fr. Ludwig, Jäger, Fr. Gaueremann (losgel. kopirt), Jacob Gaueremann, Klein, W. v. Kodes, Kreuzthier, J. E. Meinhart, R. E. Richter, J. W. Schirmer und C. Wagner herovoe; dabei finden sich von oieuten Abdruckserreichtbarkeiten. Bei der Befehreibung ist auf die einschlägige Literatur sorgfältig hingewiesen. Eine zweite und dritte Abtheilung (Nr. 118—126) enthält in gleicher Weise Radirungen und Lithographien französischer, holländischer, dänischer, schwedischer und polnischer moderner Künstler, eine vierte Abtheilung Zeichnungen und Aquarelle, darunter viel Interessantes. Von den zum Schluß angeführten Beachtenswerthen in Farben druck ist besonders zu nennen: „Landschaft, Scene, Geisdröde und Monumentales der Rheinprovinz“, ein Werk, das jetzt ziemlich selten gemoben ist.

## Auktions-Kataloge.

C. G. Boerner in Leipzig. Am 5. November Versteigerung der ersten Abtheilung einer kostbaren Kupferstichsammlung. Deutsche, englische und französische Stiche. (1735 Nummern.) — Am 11. November Versteigerung der zweiten Abtheilung dieser Sammlung. Meisterblätter der Schalkunst und ältere in Farben gedruckte Stiche. (957 Nummern.)

## Zeitschriften.

The Academy. No. 335. 336.

The abbey church of Saint Alban, Hertfordshire, von R. J. King. — Recent additions to our knowledge of Titian, von J. A. Crowe. — Art books. — The Buckingham and Pargny collections, von J. A. Crowe. — Sir Francis Grant †.

L'Art. No. 195. 196. 197. 198.

Exposition historique de Paris ancienne; Les grandes collections au Trocadéro. I. Collections de MM. les barons de Rothschild, von E. Saint-Raymond. (Mit Abbild.) — Le salon de Paris 1875, von E. Yvros. (Mit Abbild.) — La sculpture artistique „l'ambon“, — „La vitraie“ de Gust. Doré. — La peinture à l'exposition universelle de 1875; L'école espagnole, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1875; Les concerts étrangers au Trocadéro, von A. Fougère. — Exposition rétrospective de tableaux et dessins des maîtres modernes, von E. Munitzer. (Mit Abbild.) — Collections de MM. les barons de Rothschild; Encreux, von H. Babinet-Raymond. (Mit Abbild.) — La peinture à l'exposition universelle de 1875; L'école néerlandaise, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — La congrès de la propriété artistique, von T. Chazet. — Le salon de Paris, 1875. Notes alphabétiques; Aquarelles et dessins, von P. Lérol. — Sir Francis Grant †.

Deutsche Bauzeitung. No. 73. 77.

Zur Restauration des Kaiserthums in Genua. — Die Architektur auf der diesjährigen Ausstellung der Akademie der Künste in Rom.

Chronique der Arts. No. 30. 31.

Le salon de Bruxelles, von C. Lemonnier. — Exposition de la Bibliothèque nationale Goncourt. — Découvertes en Asyrie. Les fouilles de Mycénes. Les archives nationales.

Kunst und Gewerbe. No. 40. 41.

Zwei selbste Goldschmiedarbeiten. (Mit Abbild.) — Wappensammlung von Beckhagen. — Stuttgart; Das Preiswettbewerb des Württ. Kunstgewerbevereins; Isarbruck; Knappwerkensammlung.

Gazette des Beaux-Arts. Lief. 256.

Exposition universelle de 1875. La peinture française, von P. Meant. (Mit Abbild.) — L'Égypte antique, von A. Rhoud. (Mit Abbild.) — Les écoles étrangères de peinture Suisse, Espagne et Portugal, Saint-Urbain, von P. Lefort. (Mit Abbild.) — L'art romain et ses dérivés au Trocadéro, von H. Fillion. (Mit Abbild.) — Les statues et les monuments au Trocadéro, von E. de Hessouyot. (Mit Abbild.) — Le moyen âge et la renaissance au Trocadéro, von A. Darcel. (Mit Abbild.) — La sculpture à l'exposition rétrospective du Trocadéro, von E. Piot. (Mit Abbild.) — Les industries d'art au champ de Mars; Les bronzes, von L. Faillat. (Mit Abbild.) — Aquarelles, dessins et gravures, von A. de Lestolat. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. Lief. 10.

Von in paricham Porcelain; Dekorative Architektur-Dein von Ausstellungspalaste mit dem Trocadéro in Paris; Wasserfall in Urmas von der grossen Kaskade auf dem Trocadéro in Paris; Schriftstück und Tisch in Ebenholz mit Elfenbein; Einleges; Schreib für ein Ministerial; Jardiéne in Silber; Eingelagte Holzeremonts aus Perugia; Topfknospen.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 9.

Studien über Eltere Künsten-Arbeiten, von Dr. Lind. (Mit Abbild.) — Moderne Kunstwerke; Bierkrog von Salzburg; Juchend aus Bessen; Tisch und Bessel; Glitter aus Schmiedelosen; Brunnenschnitt aus Schmiedelosen.

Journal der Beaux-Arts. No. 15.

H. Janin, David d'Angers, von Ad. Sitet. — Les arts belges à l'exposition universelle, von H. Janin. — Collection Oppenheim de Francefort.

Christliches Kunstblatt. No. 9. 10.

Kirchliche Kunstwerke, von M. E. Beck (mit Abbild.) — Alles und Neure von Münster in Straßburg — Kunstbericht aus Um. — Erklärung von Professor C. G. Pfennschmidt. — Ein sozialdemokratischer Künstler aus dem 16. Jahrhundert.

Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins in München. Heft 9. 10.

Modern Entwurf; Nautilus; Tasse und Gürtel; Wand-schrankchen; Nähmaschinen; Bettstätt; Nähmaschinen.

## Inzerate.

Stuttgart. Im Verlage von Ebner und Seubert ist erschienen:

## GESCHICHTE DER ITALIENISCHEN MALEREI

vom vierten bis ins sechzehnte Jahrhundert

von

Wilhelm Lübke.

Mit zahlreichen Illustrationen in Holzschnitt.

Zweiter Halbband.

gr. Lex.-8. broch. Preis 13 M. 60 Pf.

Der erste Band dieses Werkes, dessen Widmung S. M. der deutsche Kaiser anzunehmen gerühte, ist durch Erscheinen dieses Halbbandes vollständig. Mit demselben ist das Mittelalter und die Frührenaissance des 15. Jahrhunderts abgeschlossen, während der zweite Band die Hochrenaissance und mit ihr die Künstler Leonardo, Michelangelo, Rafael, Correggio, Titian und andere Zeitgenossen behandeln wird.

Künstler und Laien erhalten in diesem in der Literatur seit lange entbehrten, daher allseitig freudig begrüßten Buche eine durchweg auf eigener Anschauung beruhende Darstellung, welche eins der reichsten und edelsten Gebiete künstlerischen Schaffens in voller Klarheit geschichtlicher Entwicklung vorführt. In knapper, dabei lebensvolle Form gefaßt vertritt dieses Werk in fester Beierschung des überaus mannigfaltigen Stoffes den Ernst wissenschaftlicher Behandlung mit der Anschaulichkeit künstlerischer Schilderung. 160 mit größter Sorgfalt ausgewählte und hergestellte Illustrationen, darunter 25 ganzseitige, unterstützen und erläutern in glänzender Weise den Text und verleihen dem Buche den Charakter eines gütigen Prachtwerkes.

Bei dem Unterzeichneten ist soeben erschienen:

**Tschomessoff, Graveur russ.** *Ōtre de G. F. Schmidt.* Son oeuvre, reproduit par le procédé de G. Scamoni, publié et annoté par D. Rovinski. St. Petersbourg 1879. gr. fol. Preis 54 M. 40 Pf.

Ein für die Geschichte der russischen Kupferstecherkunst wichtiges Prachtwerk, auf Kosten des Herausgebers in nur 50 Exemplaren hergestellt. Dasselbe enthält in vollendet reproduktion 17 Bl. ders Originalen a. Th. zu den größten Steinbeuten gehören und zum Offenen dem Lehrer des Künstlers G. F. Schmidt — zugeschrieben werden sind.

Leipzig. Otto Harrassowitz.

Soeben erschien mein

### Kunstlager-Katalog IV.

Radirungen, Aquarelle und Handzeichnungen neuerer Künstler (zusammen 1350 Nummern) enthalten, und steht derselbe Kunstliebhabern auf Verlangen gratis und franco zu Diensten.

Dresden, den 1. October 1875  
*Franz Meyer*, Kunsthändler,  
Seminarstrasse 7.

### Verlag von Paul Bette in Berlin.

Das grüne Gewölbe zu Dresden.

Hundert Tafeln in Lichtdruck,  
enthaltend gegen 300 Gegenstände

aus den verschiedensten Zweigen der Kunstindustrie.

In einfacher Kartonkapsel 164 Mark.  
in eleganter Halbledermappe 175 Mark,  
in elegantem Halblederbund 185 Mark.

R. Siemering. Auszug des deutschen Volkes 1870.

Preis am Germania-Denkmal.

Drei Blatt (Bildgröße zusammen 136x21 ctm.)  
gest. von E. Roemer.

Loose 15 Mark; in eleg. rother Leinenmappe 27 Mark.

Studienköpfe von Anton von Werner.

45 Blatt Facsimiledruck der Handszeichnungen  
à 2 Mark.

Professor Friedrich Preller's Odysseelandschaften.

Fünfzehn Blatt in rother Leinenmappe 27 Mark.

Homer's Odyssee.

Mit fünfzehn Illustrationen von Prof. Fried. Preller.  
(Vossische Uebersetzung), eleg. Prachtband 15 Mark.

Paul Konewka; Lose Blätter.

Fünf Blatt Silhouetten, mit Gedichten von J. Trojan.  
Gebunden in Quartformat 5 Mark.

Zehn Bilder zu Gustav Freytag's Roman  
Die Ahnen.

von Carl Röhling.  
In eleganter rother Leinenmappe 35 Mark.

Goethe auf dem Todtenbette.

Nach der Natur gezeichnet von Prof. Fried. Preller.  
Facsimiledruck à 2 Mark.

Karl Friedr. Schinkel's Wandgemälde

in der Treppenhalle des Königl. Museums zu Berlin.  
Achtzehn Blatt mit Text von Hugo von Blomberg.  
In eleg. Leinenmappe 90 Mark.

### Kunst-Auktionen zu Leipzig.

Versteigerung einer kostbaren Kupferstichsammlung.

Erste Abtheilung: Dienstag den 5. November,  
Stiche nach Boneber, Lameret, Wettlau und deren Zeitgenossen,  
reiche Werke von Edelneck, Drevet, Hogarth, Nanteuil,  
Schmidt, (dabei das eminent seltene Bildnis Händel's), Strangé,  
Wille und Anderen,  
sowie zahlreiche treffliche Portraits.

Zweite Abtheilung: Montag den 11. November,  
Meisterblätter der Bobekunst und ausgezeichnete ältere in  
Farben gedruckte Stiche.

Die Sammlung enthält fast durchaus nur Exemplare von tadel-  
loser Schönheit. Die Cataloge haben durch den interessanten Inhalt,  
wie durch die ausführliche Bearbeitung desselben, unter Angabe vieler  
kunsthistorischer Notizen, selbständigen Werth, und sind gratis  
und franco zu beziehen von der

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.

### VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG.

Abriß der Geschichte der Baustyle. Leitfaden

für den Unterricht und zum Selbststudium. Von *Wilhelm Lübke*.  
Vierte stark vermehrte Auflage. Mit 468 Holzschnitten. 24 Bogen  
gr. 8. 1878. broch. 7 M. 50 Pf., geb. 8 M. 75 Pf.

Die griechischen Vasen, ihr Formen- und Deco-

rationssystem. 44 Tafeln in Farbendruck, herausg. von *Theodor Lau*,  
mit Text von Prof. Dr. *Heinr. Brunn* und Prof. *P. F. Krell*.  
Fol. 1877. In Mappe 56 M.

Die Städelsche Galerie zu Frankfurt in ihren

Meisterwerken älterer Malerei. 32 Radirungen von *Johann Eisenhardt*.  
Mit Text von Dr. *Veit Valentin*. — I. Ausg. Künstlerdrucke 100 M. II. Ausg. Vor der Schrift 64 M. III. Ausg.  
Mit Künstlernamen 48 M. IV. Ausg. in Quart auf weißem Papp.  
mit Schr. br. 24 M.; eleg. geb. M. 28,50.

Neues  
kunstgewerbliches Prachtwerk.

Folgendes in Holland erscheinende  
Prachtwerk:

Kunstvoorwerpen

mit

Vroegere Eeuwen.

Met Tekst

door

Ed. Collinet en A. D. de Vries.

In Lichtdruck nitgedrukt.

Kunstgegenstände

aus

Früheren Jahrhunderten.

Mit Text

van

Ed. Collinet en A. D. de Vries.

In Lichtdruck vervielfältigt.

Grosses Folioformat.

wird für Deutschland durch  
mich debittirt.

Das Werk erscheint in 5-6 Liefe-  
rungen mit je 10 Blatt in Lichtdruck;  
Preis jeder Lieferung 18 M. Es ent-  
hält die herrverragendsten Gegenstände  
der Kunstindustrie aus Privatbesitz,  
welche auf der Ausstellung von 1877  
in Amsterdam gerechtes Aufsehen  
erregten.

Erschienen ist bis jetzt die erste  
Lieferung.

Adolf Titze,

Kunstverlags- & Commissionsgeschäft  
Leipzig,  
Johannesgasse 35.

Im Verlage von *Wiegandt & Grieben*  
in Berlin ist eben erschienen und durch  
jede Buchhandlung zu beziehen:

*Marie, E. Dr., Becker das Verhältniß der  
Kunst zur Religion.* 60 Pf.



geb. am Prof. Dr. C. von  
Köber (Mon. Chrono-  
logische Nr. 26) oder an  
die Verlagsbuchhandlung in  
Kiel zu richten.

31. Oktober



à 25 Pf. für die drei  
Mal geplatzte Seite  
zwei Wochen von jeder  
Buch- u. Handlung  
ergreiffend.

1878.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Ercheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für alle übrigen bezogen außer der Jahrgang 4 Mark (inbald im Buchhandel als auch bei den Buchhändlern und überreichlichen Buchhändlern).

Inhalt: Das Museum Plantin-Moretus in Antwerpen. — H. Walrmann, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-benachbarter Kunstgeschichte. — Universitätsbau in Stragburg. — Archäologisches aus Griechenland, aus Stragburg. Die Arbeiten zur Umgestaltung des Berliner Hauptbahnhofs. Kaiserlicher Erzbischof. Zwei imposante Bauwerke in Wien, das Stanzgatter in Böhmen, das Kroll. Donner's Schillerbühne. — Insete.

### Das Museum Plantin-Moretus in Antwerpen.

Den Lesern dieser Blätter ist schon aus den Berichten über das Rubensfest in Antwerpen bekannt geworden, daß die Eröffnung des Museums Plantin-Moretus damals eine hervorragende Rolle im Festprogramm spielte. Ein „in seiner Art einziges Museum“ hat es der geschätzte Berichtshalter genannt (vgl. „Kunstchronik“ 1877, Sp. 625), und diese Bezeichnung wird ratifiziert durch die höchst interessante Beschreibung\*) der Sammlung, welche deren Direktor, Herr Max Rooses, kürzlich herausgegeben hat. Mit berechtigtem patriotischen Stolz hebt der genannte Rubensforscher hervor, daß, während alle die berühmten Druckereien der Renaissance-Zeit, deren Erzeugnisse heutzutage jedes bibliophile Herz höher schlagen machen, zerfällt und zerstreut sind, die große Officin seiner Vaterstadt mit ihrem gesamten reichen Inventar in dem stattlichen Gebäude, das sie seit Jahrhunderten eingenommen, völlig unberührt erhalten geblieben ist und nun als öffentliches Gut eine unvergleichliche Sehenswürdigkeit der Stadt Antwerpen bildet. Ueberblickt man das gewaltige Material, das dieser zu einem Museum erhobenen Druckerei noch heutzutage zu Gebote steht, so möchte man sich beinahe darüber wundern, daß die Beschreibung desselben nicht das weltbekannte, zuletzt nach einer Zeichnung von Rubens geschnittene Signet Plantin's und die Angabe: „Ex officina Plantiniana Balthasarini Moreti“ trägt.

\*) Le Musée Plantin-Moretus. Description sommaire des Bâtimens et des Collections par Max Rooses, Conservateur du Musée, Anvers, Meess & Co 1875.

Um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts war Antwerpen bekanntlich die bedeutendste Handelsstadt des Westens und eine der vortrefflichsten, wohlhabendsten Städte Europa's. Die Künste und Wissenschaften blühten daselbst in höherem Grade, als in irgend einer anderen Stadt im Norden, und die zahlreichen Druckereien Antwerpens wetteiferten an Umfang und Schönheit ihrer Produkte mit den berühmtesten Officinen von Venedig, Basel und Paris. Christoph Plantin, ein in Arnuth geatmener Sohn eines französischen Edelmannes, der seinen Namen abgelegt und nach einem bürgerlichen Erwerbe sich umgesehen hatte, war um 1550 nach Antwerpen gekommen, um damals als Drucker sein Fortkommen zu finden. Die ersten Produkte seiner Officin stammten aus dem Jahre 1555, und bald darauf gilt Plantin als Erster seines Faches in Antwerpen; er erhält den Titel, Architypograph des Königs und das höchst ansehnliche, durch dreihalb Jahrhunderte anrecht bestandene Privilegium, ausschließlich sämtliche Missalien, Ordinare und liturgischen Bücher, die in allen Ländern der Krone Spanien benötigt werden, zu liefern. Sein kleines Haus wird durch Neubauten vergrößert und wächst zu einem herrlichen Häusercomplex heran; er errichtet eine Niederlage in Paris, welche sein Schwiegerjohn Wille Beyer leitet, und sein zweiter Schwiegerjohn Jan Moretus bezieht regelmäßig die Frankfurter Messe mit Produkten der berühmten Officin. Seine Nachfolger vergrößern und verschönern fortwährend die Bauwerke, und der letzte Zubau an dem eigentlichen Druckereigebäude datirt von 1627, so daß dasselbe das vollständigste und am besten erhaltene Muster von Gebäuden aus jener Epoche in Antwerpen

darstellt. Diese außerordentliche Erhaltung der Efficin wird durch den Umstand erklärt, daß Plantin dieselbe als Prälegat seinem Schwiegersohn Moretus allein hinterlassen hatte, welcher letzterer die später in alle Testamente seiner Nachfolger übergegangene Verfügung traf, daß die Efficin stets nur jenem Familienmitglied zuzufallen solle, das zur Leitung derselben am befähigsten und würdigsten wäre. Schon in der dritten Generation war die Familie Moretus sehr reich geworden; der vierte Repräsentant dieser Druckerdynastie, Balthasar III. (1646—1696) wurde geachtet und beschränkte seine Geschäfte seither auf die Ausbeutung des erwähnten spanischen Privilegiums. Als dasselbe im Jahre 1800 aufgehoben wurde, stellte die Druckerei ihre Arbeiten ein, und später wurde sie zeitweilig mit wenigen Arbeitern, mehr der Ehre halber, wieder aufgenommen. Von 1810—1865 war nur ein Arbeiter beschäftigt; von 1865—1867 betrieb der letzte Eigentümer Edward Moretus das Geschäft mit drei bis vier Gehilfen. Im August 1867 gab die Druckerei ihre durch 312 Jahre betriebene Thätigkeit für immer auf, und der genannte Besitzer folgte die patriotische Idee, die Gebäude nebst deren gesamtem Inhalte seiner Vaterstadt als ein Monument ihrer einflussigen Größe um einen geringen Preis zu überlassen. Im August 1875 beschloß der Gemeinderath von Antwerpen, auf Betreiben des Bürgermeisters Leopold de Baet, der sich in dieser Sache überhaupt große Verdienste erworben hat, den Kauf um die Summe von 1,200,000 Francs; eine volle Million bezahlte die Stadt aus ihrem Fiskus, den geringen Rest steuerte die belgische Staatsverwaltung bei. Die vom Stadtarchitekten Herrn Denis besorgten Restaurierungsarbeiten wurden rechtzeitig vollendet, und so konnte das Museum Plantin-Moretus während des Kubensfestes mit ungeheurem Erfolge feierlich eröffnet werden.

Im Erdgeschoß des Museums gelangt man durch ein silbernes gehaltenes Gefäß in einen Saal, das die Bildnisse von acht Mitgliefern der Familie Plantin-Moretus und von vier „Geschäftsfreunden“ aus der Zeit des größten Glanzes dieses Hauses zieren. Ein dem Franz Pourbus d. Ä. zugeschriebenes Porträt Plantin's ist bemerkenswerth, weil es Kubens als Vorbild für sein Bildniß des Gründers der Druckerdynastie rühmt; für Balthasar Moretus, seinen Jugendfreund, hat Kubens überdies 1636 die Bildnisse der damals bereits verstorbenen Peter Plantin, Arias Montanus, Abraham Ortelius, Jakob Moretus, Johannes Moretus, Martin Plantin und Adrienne Oras nach älteren Porträts gemalt. Diese Arbeiten sind von ungleichem Werth, was auch von den Brustbildern des Christoph Plantin, Jan Moretus, Justus Lipsius, Platon, Seneca, Yeo X., Lorenzo Medicis, Pico de la Mirandola,

König Alphons von Portugal, und Mathias Corvinius gemalt hatte. Einige dieser Arbeiten sind offenbar bloß von den Schülern ausgeführt worden. In diesen glänzenden „Abensalen“ sind die Originalzeichnungen der verschiedenen Meister aufgestellt, die für das Haus gearbeitet haben. Schon sechsmal soviel zu Grunde gegangen ist, als außendauert wurde, ist der Schatz an Zeichnungen doch noch immer sehr reich; man findet darunter Namen wie Martin de Vos, Pieter van der Borcht, Lambert und Adam van Noort, Peter Paul Rubens, Erasmus und Jan Erasmus Quellin, Gottfried Raes und van Orley. Martin de Vos, der fruchtbarste Zeichner der flämischen Schule, ist allein durch mehr als fünfzig Blätter vertreten; seine Honorare waren allerdings so unbedeutend, daß er rüthig schaffen mußte, um leben zu können. Im September 1587 bekommt er, nach dem erhaltenen Rechnungsbuche der Efficin, für die Zeichnung von 8 Porträts zu 30 Patars (Sous) 12 Gulden, und für das Stechen von 9 Figuren zu 6 fl. im Ganzen 54 Gulden. Von Adam van Noort, dem Lehrer des Rubens, sind 14 Zeichnungen religiöser Sujets erhalten. Von Rubens finden sich 9 Blätter, darunter zwei Zeichnungen des Signets der Efficin; die erhaltenen Geschäftsbücher zeigen jedoch, daß eine weit größere Anzahl von Zeichnungen des Meisters verloren gegangen ist. Seine Honorare waren ebenfalls nicht so groß, daß man seinen bekannten Tarif eines Verdienstes von hundert Gulden täglich auf sie anwenden könnte. Er bekam für ein Blatt in Folio 20 Gulden, für eine Zeichnung in Quart 12, für eine in Octav 5 und für eine in Sechz 5 Gulden.

Der zweite Saal im Erdgeschoß, welcher durch die bereits erwähnten Bildnisse von Rubens, die nicht zur Familie gehören, geschmückt ist, enthält die werthvollen Manuscripte des Hauses, darunter zwei kostbare Bände einer Bibel mit Miniaturen, und einige Proben der Druckerei, worunter ein Exemplar aus Velinpapier der berühmten polyglotten Bibel von 1572, die den Ruhm des Hauses begründet hatte. Außerdem waren noch 13 solcher Exemplare für den König von Spanien hergestellt worden, um dadurch die Summe von 21,200 Gulden abzutragen, welche er dem Hause für das große Unternehmen dieser Bibelausgabe vergesprecht hatte. In diesem Saale werden auch einige für die Efficin wichtige Originaldokumente aufbewahrt, darunter das Privilegium Philipp's II. von 1565 bezüglich der polyglotten Bibel.

Das folgende Zimmer der Korrektoren ist vollkommen unzerstört geblieben und sieht genau so aus, wie es im Jahre 1637 eingerichtet wurde. Darin haben namhafte Gelehrte als Gehilfen der Druckerei gearbeitet, darunter Pulmann, van Mill und Arias

Rontanus. Auch die ersten Besitzer der Druckerei aus der Familie Moretus, Baltasar I. und Baltasar II., waren hochgelehrt, korrespondirten in allen Hauptsprachen ihrer Zeit und leisteten selbst in umfassendster Weise Korrektorendienste. Daneben ist das Comptoir mit den Rechnungsbüchern, welche den ungeheuren Aufschwung des Hauses ersehen lassen. Schon Plantin hatte ein Vermögen von ungefähr 150,000 Gulden (etwa eine Million Francs heutiger Währung) hinterlassen, eine für jene Zeit ungeheure Summe; 1651 gab Baltasar II. Moretus noch bei Verzeiten seiner reichen Mutter ein persönliches Vermögen von 200,000 Gulden bei der Steuerbehörde an, und schon zu Verzeiten Baltasar's I. belief sich der jährliche Umsatz an Büchern auf 120,000 Gulden. Aus dem Comptoir gelangt man in das schon im 16. Jahrhunderte so genannte Zimmer des Justus Lipsius, welcher berühmte Gelehrte zwar nie als Korrektor der Druckerei fungirt hat, aber als Freund Plantin's, als Lehrer Baltasar's I. und als Autor zahlreicher Werke, die in der Officin hergestellt wurden und einen unglaublichen Absatz fanden, mit der Geschichte des Hauses eng verknüpft ist. Das merkwürdige Faktum ist beglaubigt, daß Lipsius zu einer Zeit, wo die Autoren den Drucker bezahlen mußten, wenn sie ihre Arbeiten publizirt sehen wollten, von Plantin-Moretus Honorare erhielt, die sich für einzelne Manuscripte auf mehrere hundert Gulden beliefen; daraus kann man schließen, welche Summen die Officin durch die Werke dieses Gelehrten gewann, die zu jener Zeit eines Rufes sich erfreuten, für den man heute keine Erklärung mehr findet.

Ein Gang führt in das Schreibzimmer, welches in zahllosen Büchern die alten Zeilen bewahrt. Da findet man jene schönen Renaissance-schriften, die heutzutage erfreulicher Weise wieder in Aufnahme gekommen sind. Schon 1575 hat Plantin nahezu vierzigtausend Fund Lettern in 73 verschiedenen Schriftarten besessen; später richtete er eine eigene Schriftgießerei ein. Daneben ist die eigentliche Druckerei, in welcher die Maschinen von 1579 bis 1867 im Gange gewesen sind. Im Jahre 1565 besaß Plantin 7 Pressen, 1575 aber schon 15, welche Zahl nicht überschritten worden ist. Jetzt sind bloß 7 Pressen vorhanden, von denen zwei aus der Zeit des Stifter's des Hauses datiren und sich seit langer Zeit auf einem erhöhten Ehrenplatze eines otium cum dignitate erfreuen.

Im ersten Stockwerke gelangt man zunächst in ein Zimmer, das eine Ausstellung von interessanten Druckwerken der berühmtesten alten Offelinen enthält. Darunter findet man eine sogenannte Bamberger Bibel, die nach der allgemeinen Annahme etwa ein Jahrzehnt nach Erfindung der Buchdruckerkunst durch Alb. Pfister in Bamberg gedruckt worden ist, ferner einen Cicero

„De officiis“, gedruckt 1466 zu Mainz; von J. Faust und P. de Gornobain, einen Ovid von 1474, gedruckt zu Benebig durch Jakobus Rubens, und andere Incunabeln, sowie höchst wertvolle Ausgaben von Cicero, Livius, Froben, Gryphius und anderen berühmten Druckern. Die eigentliche Bibliothek im folgenden Saale birgt, außer zahlreichen, prächtigen Werken, einen Theil der Bücher, welche aus dem Hause hervorgegangen sind. Die Direktion des Museums ist bestrbt, diese Bibliothek zu vervollständigen und zu einer Sammlung der Erzeugnisse aller Antwerpener Druckereien zu gestalten; bis jetzt sind rund ungefähr 10,000 Bände besaunen. Das Archiv des Hauses enthält eine große Anzahl von Manuscripten und Briefen berühmter Männer, mit denen die Druckerdynastie in Verbindung gestanden hat, da alle solche Dokumente und Briefschaften sowie die Entwürfe der von dem Hause abgesetzten Briefe von 1555 bis 1565 überaus sorgfältig gesammelt und bewahrt worden sind. In Verbindung mit den erhaltenen Journalen, Hauptbüchern, Inventaren, Regbüchern, Katalogen, Druckprivilegien, Kontrakten, Testamenten und Rechtsurkunden aller Art giebt das Archiv ein vollständiges Material zur Geschichte des Hauses.

Zwei Säle des ersten Stockwerkes enthalten mehr als zehntausend Holzstöcke, welche in der Druckerei zur Anwendung gekommen sind; mehrere Holzstöcke tragen bloß die Zeichnung und sind ungeschnitten geblieben. Verschiedene Künstler, darunter Rubens, haben die Zeichnung für diese Stöcke geliefert; im 17. Jahrhundert hat hauptsächlich Erasmus Neelken für das Haus gezeichnet und Christoph Jegher die Stöcke geschnitten. Interessant sind neun prächtig gedruckte, mit gestochenen Kopfscheiben verzierte Blätter, welche die Thesen der graduirten Mitglieder der Familie enthalten. Die aufsehende Galerie birgt die Kupferstichplatten des Hauses, von denen 2737 sich erhalten haben. E. Gallied. J. nimmt unter den Stechern, die für das Haus gearbeitet haben, einen bedeutenden Rang ein; sehr interessant sind auch sechs Titelblätter und Porträts, welche von E. Galle Vater und Sohn nach Rubens gezeichnet worden sind. Die Familien Galle und Moretus waren verschwägert, woraus sich dieser lebhafteste Verkehr erklärt. Die ebenfalls in einer Galerie ausgesetzte Kupferstichsammlung des Hauses, welche erst vor etwa einem Jahrhundert bezouen wurde, enthält zahlreiche bedeutende Blätter aus der Schule der Rubensstecher. Wir heben den höchst seltenen Abdruck vor der Schrift des meisterhaften Stiches von Paul Pontius nach dem Selbstporträt von Rubens zu Windsor-Castle hervor und die reichhaltige Folge von prächtigen Blättern aus der van Dyck'schen Steuographie.

Die vorstehenden kurzen Andeutungen, welche nur



das Wichtigste aus dem reichen Bestande des Museums Plantin-Moretus berühren konnten, werden genügen, um einen Begriff von der Höhe und dem Werthe desselben zu geben. Durch solche Institutionen wird das Andenken an eine vergangene große Epoche des nationalen Lebens nicht bloß dem Volkbewußtsein lebendig erhalten, sondern es wird auch der lebenden Generation Anregung geboten, an den Werken der Vorzeit sich zu begeistern und emporzuschwingen zu neuen Leistungen. Der Gemeinderath der Stadt Antwerpen hat sich daher durch die Errichtung des Museums ein bleibendes und großes Verdienst um das reich begabte belgische Volk erworben, und wir dürfen hoffen, daß seine sorgfältigen Bestrebungen, der nationalen Kunst und Wissenschaft in so gemeinnütziger Weise Denkmale zu errichten, von ungemindertem Erfolge gekrönt sein werden. Unsere besten Wünsche begleiten namentlich die Aufstellung eines vollständigen Inventars der Werke des Kubens, welche gewaltige Arbeit ein Jahrhundert altes Bedürfniß der Kunstforschung zu erfüllen und eine wirkliche Ehrenschild der Stadt Antwerpen gegenüber ihrem großen Sohne zu tilgen bestimmt ist.

Cesar Bergman.

### Kunsliteratur.

**Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte.** Studien von Alfred Woltmann. (Allgem. Verein für deutsche Literatur.) Berlin 1878. 8.

Der „Allgemeine Verein für deutsche Literatur“, welcher während der vier Jahre seines Bestehens durch seine Publikationen behundet hat, daß er eine zweckmäßige Richtung in entsprechender Weise verfolgt, könnte sich kaum ein größeres Verdienst um die allgemeine Bildung in Deutschland erwerben, als durch das Herausgeben der Kunstgeschichte in den gediegenen Uebersetzungen, welchen er seinen Mitgliedern zu bieten beabsichtigt. Wie fassonable auch durch die Kunstvereine das Vekhanden und Besprechen von Bildern geworden ist, welche Verbreitung auch zahlreiche Kunstwerte von wirklichem Werthe durch die Photographie und durch die illustrirten „Prachtwerke“, mit denen der Markt nachgerade überschwemmt wird, gewonnen haben; unbekümmert bleibt es doch noch immer, daß bei uns eigentliche Kenntnisse und ein tiefergehendes Verständnis auf keinem Gebiete der allgemeinen Bildung seltener angetroffen werden, als auf dem der bildenden Kunst. In dieser Hinsicht eine Weisung zum Besseren herbeizuführen, den gebildeten Kreisen des Publikums nach und nach Geschmac an kunstgeschichtlichen Etymen beizubringen und sie auf ein Niveau zu heben, welches sie zur Aufnahme größerer und schwieriger zu erfassen-

der Publikationen befähigt; das erscheint uns als ein Programm, welchem Beifall und Erfolg nicht ausbleiben können, wenn das Unternehmen geschickt angefaßt und durchgeführt wird. Mit Woltmann's Studien hat der Literatur-Verein sicherlich einen guten Anfang gemacht; denn dieser Kunstgelehrte beugt die seltene Gabe, im besten Sinne des Wortes populär zu schreiben, ohne jene wissenschaftliche Höhe zu verlassen, welche der schriftstellerischen Leistung erst den eigentlichen Werth verleiht. Alle Aufsätze, welche Woltmann zum Theil auf Grund früherer Vorlesungen und Arbeiten zu einem innerlich zusammenhängenden Ganzen vereinigt hat, tragen das Gepräge echter Essads im englischen Sinne des Wortes. Der Mann vom Fach findet in denselben mit Vergnügen ein meisterhaft bewerkstelligtes, fast mächtiges und condensirtes Material und geistreiche, oft auch neue Anschauungen; die Eben aus Kreisen, welche der Kunstforschung nicht angehören, müssen durch die klare, scharf pointirte Darstellung, so wie die allgemein verständlich hingeworfenen ästhetischen Gesichtspunkte gefesselt und angezogen werden. In einer derartigen Anregung aber äußert sich zunächst der Werth der kunsthistorischen Darstellung; denn daß die bloße Vektüre auch der besten Schriften über Kunst ohne eigene Kenntniß der Kunstwerke nur geringen Bildungserfolg haben können, braucht nicht erst gesagt zu werden.

Die Reihe der einzelnen Studien eröffnet mit Recht eine geistvolle Zusammenfassung der Kunst- und Kulturelemente, welche in der deutschen Renaissance zum Durchbruch und Ausdruck gelangt sind; das nationale Moment in dieser merkwürdigen Bewegung wird kräftig betont und auf das Fortwirken des germanischen Geistes in der niederländischen Kunst gebührend hingewiesen. Der folgende Aufsatz „Dürer und Rabuse in Prag“ scheint uns in den Rahmen des Buches nicht zu passen; so interessant auch die Details sind, welche Woltmann während seines Aufenthaltes in Prag über diesen Gegenstand gesammelt hat, so kann die in Rede stehende keine Monographie des nur bei einem engen Kreise von Fachmännern Anlans finden. Einen überaus glücklichen Griff dagegen hat Woltmann mit den Aufsätzen über Kubens und über das Leben seines Schülers van Dyck an Hese Karl's I von England gethan. Der erstgenannte Essay giebt in knapper Form ein nahezu erschöpfendes Bild des dem Leben und der künstlerischen Bedeutung des großen flämischen Meisters; der letztere enthält eine wertvolle Charakteristik der Meisterwerke der Bildhauer, welche van Dyck in England hinterlassen hat. Sehr anzuehen, verständlich und anregend sind die Parallelen

„Franz Hals und Rembrandt“, dann „Hogarth und Chodowiecki“. Der seine und gerundete Essay über Carstens ist geeignet, diesen für die Entwicklung der neueren deutschen Kunst so bedeutungsvollen Meister dem Verständnis und der Kenntnis des Publikums näher zu bringen. Zahlreiche interessante Details und treffende Bemerkungen entfällt der Aufsatz „Schinkel als Mäler“. Zwei Abhandlungen über Cornelius in Rom und in Deutschland geben ein wohl angelegtes, farbenreiches Bild von der Bedeutung und dem Schaffen dieses Meisters; daran schließt sich eine scharfe, aber im Wesentlichen gerechte Kritik der Münchener Kunst unter König Ludwig, Wilhelm von Raubach, dem ein großer Essay gewidmet ist, kommt noch schlechter weg; doch läßt sich nicht behaupten, daß die schneidigen fast immer den Kern der Sache treffenden Bemerkungen Woltmann's unzureichend begründet seien. Reich an vor trefflichen Auseinandersetzungen ist endlich der letzte Aufsatz „Einkehr in das Volkstum“, worin der Autor wichtige Prinzipienfragen aus dem Gebiete der bildenden Kunst im Hinblick auf das Kunstbedürfnis des deutschen Volkes bespricht.

Wir können die kurze Anzeige des besprochenen Werkes nicht schließen, ohne dem Wunsch Ausdruck zu geben, daß der Verein für deutsche Literatur bald ähnliche Arbeiten von gleichem Werth und Interesse folgen lassen möge. Bei Festhaltung eines sorgfältig auszuarbeitenden Planes ließe sich dem deutschen Volke im Wege der Vereinspublikationen leicht eine zusammenhängende, wechselseitig sich ergänzende Darstellung der wichtigsten kunsthistorischen Stoffkreise bieten, die einem wirklichen Bedürfnisse Befriedigung zu verschaffen im Stande wäre.

O. B.

### Konkurrenzen.

Univeritätsbau in Straßburg. Auf das vom Reichskammeramt für Elsass-Lothringen erlassene Preisausgeschrieben zu Konkurrenz-Entwürfen für das Kollegiengebäude der Kaiser-Wilhelms-Universität zu Straßburg sind 101 Entwürfe eingegangen, welche im Gebäude der Berliner Akademie der Künste zur Aufstellung gelangten. Die Preisrichter begannen ihre Beratungen am Sonntag den 5. Oktober. Nach Schluß derselben sind die Entwürfe, wie in dem Programm oorgelesen, zwei Wochen hindurch öffentlich ausgestellt. Zur Verteilung der Kaiser-Wilhelms-Universität in dem Preisgericht wurden seitens des Senats derselben die Professoren Baumgarten und Michaelis deputiert; die früher als Preisrichter tätig gewesenem Architekten haben diese Funktionen bereitwillig wieder übernommen.

### Vermischte Nachrichten.

Archäologisches aus Griechenland. Die Sammlung der antiken Altertümer in Athen, mit welchen die gleichartigen Fundstücke aus dem Grabe von Sparta bei Athen vereinigt sind, hat von Neuem einen interessanten Zuwachs erhalten durch die Schändlichen und Thongefäße des ältesten Stils, welche während des verfloßenen Sommers durch die Bemühungen der Archäologischen Gesellschaft in den Gräbern bei Nauplia am Fuße des Peloponnes zum Vorschein gekommen

sind. Diese schon von Strabo erwähnten Hüften, deren Einrichtung der Zeit der Kelten zugeschrieben wurde, sind nun als Feldgräber anerkannt worden, ähnlich dem in Sparta ausgegrabenen, und so nähern sich in erfreulicher Weise die Denkmäler, welche uns ein vollständiges Bild der ältesten Kulturperiode von Griechenland geben, da es noch ganz unter dem Einflusse Vorderasiens stand. Eine solche sehr merkwürdige Entdeckung ist in Nauplia gemacht. Karasthon gehörte einem Verbände von vier Kriegeren an, der sogenannten Tetrapolis, von der wir wußten, daß sie in engen Beziehungen eigentümliche Einrichtungen besaß. Jetzt ist eine Inschrift gefunden (über die Dr. Lampros in der Epheemeris vom 14. 25. September berichtet), in welcher die Einrichtung der Tetrapolis als eine besondere Genossenschaft mit einem eigenen Archanten dem Dionysos einem Gegenstand widmen. In dem Collegium von vier Epheborgeren finden wir die vier Orte der Tetrapolis vertreten. Hoffentlich schließen sich noch weitere Entdeckungen an diesen Fund an. Die topographische Aufnahme von Attika, welche die Centraldirektion des Deutschen archäologischen Instituts mit Hilfe des Großen Generalstabes veranstaltet, wird in diesem Herbst mit oellen Kodexen wieder aufgenommen werden. Die erste Frucht dieser Arbeit (Atlas von Athen in 12 Blättern von Curtius und Kaupter, Berlin, Dietrich Reimer) liegt jetzt vollständig vor. Die zweite Section (die Hüfen von Athen) ist im Stiche begriffen. In Olympia wurden die Ausgrabungen Sonntag den 14. Oktober eröffnet und zunächst die Subseite des Zeustempels in Angriff genommen, wo zur Ergründung der Werbestufen am weitesten Ausschift ist. (Stdt. Ztg.)

Nach Straßburg meldet das U. Z. Journal: Im Münchener hat man vom Gerichte des Justizcollegiums erlassen, welches bis dahin Steinle's Arbeit gemessen, und der Bild fällt nun auf die Hauptseite dieser Darstellungen, nämlich diejenige der Krönung der Jungfrau Maria durch Christus. Die Wirkung dieses Bildes, dessen andere Gruppen bald nach einander entrollt werden, ist eine bedeutungsvolle. Die Figuren sind von unten sehr deutlich sichtbar, obwohl sie noch den Verhältnissen derjenigen, welche die Kralerei in der Höhe gesehen haben, mit großer Zartheit ausgeführt sind. Man kann sogar sagen, daß sie sehr lebhaft hervortreten, welcher Umstand übrigens nach der Vollendung der Arbeit durch die Wiedererrichtung der gemalten Fenster, während jetzt diese Fenster eingesetzt sind, gemindert werden wird. Andererseits arbeitet Steinle sehr eifrig an seinem jüngsten Gerichte, welches das Gemälde der Kralerei zum Chor schmücken soll. Auch der vollständigste Teil dieses Werkes ist von großer Schönheit und bildet mit seinem kräftigen und klaren Vordruck einen entsprechenden Gegensatz zu der feinen Detailmalerei Steinle's.

Die Arbeiten zur Umgestaltung des Berliner Zeughauses werden, wie die Stdt. Ztg. meldet, unter Leitung des Majors Zilina emsig betrieben. Fast 200 Arbeiter sind an dem Bau beschäftigt. Im Erdgeschoss sind bereits mehrere Abteilungen, in denen früher die Kanonen lagen, mit Metallsteinen gepflastert. Die Grundpfeiler und Bögen für den großartigen Ruppelbau nach der Kralerei hin sind fertig, und die Arbeiten werden so beschleunigt, daß der Ruppelbau selbst nach vor Eintritt des Winters unter Dach gebracht werden kann.

Der Kupferstecher Graf Forberg, dem Kaiser n. A. aus mehreren seitlich ausgeführten Blättern nach Gemälden der Wiener akadem. Galerie bekannt, hat unlängst eine große Habitus nach einem Bilde der Kreuzer'schen Sammlung in Dresden vollendet, und ist gegenwärtig im Auftrage der preussischen Regierung mit mehreren größeren Blättern, zunächst nach einem Bilde von Peter de Vooh im I. Museum, dann nach Henneberg's „Höhen Jäger" n. a. beschäftigt. Es ist erfreulich, daß man nun auch in Deutschland die Pflege des Kupferstiches wieder in das Programm der höchsten Kunstverwaltung aufgenommen hat.

Zwei der imposantesten Bauwerke Berlins gehen nach mehrjähriger Bauzeit nunmehr ihrer Vollendung entgegen; die auf den Terrassen der ehemaligen Königl. Gängerei vor dem Neuen Thor in der Invalidenstraße errichteten Monumentalbänke, die geologische Landes-Anstalt verbunden

den mit der Berg-Akademie und das landwirthschaftliche Museum. Beide ein gewaltiges Areal bedeckende Gebäude sind in Quadratform im ersten Rundbogenstil errichtet. Die geologische Landes-Anstalt wie das landwirthschaftliche Museum sind durchaus senkrecht erbaut und haben je 15 Fenster Straßenfront nach der Jussulienstraße und 10 Fenster nach dem zwischen beiden Gebäuden liegenden freien Platz hinaus. Der Bodsteinbau ist mit ca. 30 Centimeter starken Sandsteinplatten verkleidet; jede einzelne dieser Platten ist facettirt. Beide Gebäude werden auf allen vier Ecken an abwechselnden Thürmen flankirt, die mit Balken geschmückt sind.

B. Aus Zeitgarter Bildhauerateliers. Der Bildhauer Dietelbach hat für den Festsaal des Bürger-Kasinos eine sehr gelungene lebensgroße Fülle des berühmten Naturforschers und Arztes Dr. Robert von Hauser modellirt, welche solche Anerkennung fand, daß der Künstler sofort den Auftrag erhielt, für Mayer's Grab in Heilbronn ein großes Denkmal aufzuführen. Dasselbe wird in Form einer Fülle aus schwarzem Ebenis bestanden und das Rehalienporträt des Entschlafenen aus weißem carrollischen Marmor zeigen. — Der Bildhauer Paul Müller hat ein Heilichporträt von David Strauß modellirt, welches in Bronze gegossen werden soll, um dessen Geburtshaus in Ludwigsburg zu schmücken. Der geistvolle Kopf ist charakteristisch aufgefaßt und hebt sich in scharfer Profilierung wirkungsvoll vom Hintergrund ab.

\* r. aus Ulm. Edmund v. Wörndle hat für ein Haus in Rodlau sieben große Wandtafeln entworfen; jede gehören

dem Orient, wo er lange Zeit Studien machte, aus der Alpen an. Es sind keine bloßen Studien, sondern durch Einfassung und Geiß historische Bilder. Auch die Ausstattung und Technik dieser Wandgemälde ist gebiegen, wie man es je von Wörndle gewohnt ist. — Da die Tiroler ein gutes Kartenpiel, welches dem Veteranenverein betrautet wurde. In sinnvoller Weise sind auf die geschickten Leuten und Figuren Szenen und Männer aus der böhmer Geschichte, dem iraischen Volkstheben überführt. Der Betrieb historischer Spielarten ist übrigens nicht neu, wie man bereits Schweizerische und ungarische Nationalarten aus der Zeit der französischen Revolution gab es auch republikanische. — Dem Edgar Reuer, dessen Landwirthschaftsreisen nur in zugehörige Aufnahme fanden, ist im Jännerbruder Museum ein Bild ausgestellt, die Riva dei Schiaroni bei Morgenscheinung gegen den Dogenpalast. Die Stimmung von Licht und Farbe ist vorzüglich; das Detail, namentlich in der Begründung könnte fleißiger behandelt sein.

B. Donner's Schülerbüchle. Professor Donner hat in Stuttgart die alte Originalform der berühmten Schülerbüchle Schüler's von Tanneder, welche sich in der Herzoglichen Bibliothek in Weimar befindet, wieder aufgefunden und läßt daraus neue Auflagen herstellen. Eine solche ist bereits für das pädagogische Museum in Dresden in Aussicht genommen. Auch für andere Sammlungen werden Aufschlüsse, worin die Reiterzeit noch fehlt, durch den Verlag der Göttinger, eine gute Ausstattung behoben werden zu können, die gewiß vielen willkommen sein wird.

## Inserate.

### Hempel's wohlfeile Classiker-Ausgaben

Goethe, Schiller, Lessing, Herder, Wieland etc. etc. Neue, correcte, billige und vollständigste Ausgaben in eleg. Einbänden. Kataloge darüber in allen Buchhandlungen gratis, auch direct fr. Verlagsbuchhandlung Gustav Hempel in Berlin W., Behrenstr. 56.

### Kunst-Auktionen zu Leipzig.

Versteigerung einer kostbaren Kupferstichsammlung.

Erste Abtheilung: Dienstag den 5. November. Steihn nach Bouhoer, Lanoret, Watteau und ihren Zeitgenossen, reiche Werke von Edelinck, Drevnt, Hogarth, Nanteuil, Schmidt, (dabei das eminent seltene Bildnisse Händel's), Strang, Wille und Andren, sowie zahlreiche treffliche Portraits.

Zweite Abtheilung: Montag den 11. November, Meisterrblätter der Schabkunst und ausgezeichnete ältere in Farben gedruckte Steiche.

Die Sammlung enthält fast durchans nur Exemplare von tadelloser Schönheit. Die Cataloge haben durch den interessanten Inhalt, wie durch die ausführliche Bearbeitung desselben, unter Angabe vieler kunsthistorischer Notizen, selbständigen Werth, und sind gratis und franco zu beziehen von der

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.

### Schlesischer Kunstverein.

Die Preis für Auerbietungen des Anfangs Januar 1880 abzuliefernden Vereinsblattes (eines im Kunsthandel noch nicht erschienenen Kupferstiches, welches in Umlaufnahme nach Vorlage eines bedeutenden Gemäldes, Bedarf mindestens 1500 Exemplare) wird bis Mitte November d. J. verlängert. Einreichungen an den Präses des Vereins, Herrn Bourath und Director der königl. Kunstschule Vödeke zu Breslau.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen.

Ainkler, Gottfr. Meisik ur. Zeitgesch. gr. 8°. Preis R. 2,00.

Meisichles von Proter Hilarius 5. Aufl. 12°. Preis R. 1,00; 100 geb. R. 3,00.

Zwei Briefe eines ästhetischen Kunst. 2. Aufl. Preis R. 2,00, sein geb. R. 3,00.

Verlag von Robert Oppenheim in Berlin.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Geschichte der

Architektur,

von dem

Herrn Leiten bis auf die Gegenwart.

Von

Wilh. Lübke.

Fünfte verm. u. verb. Auflage

Mit 782 Illustrationen.

2 Bände. gr. Lex.-8.

br. 20 Mark, geb. 23 Mark 50 Pf.

In seinem Halbfranzbände (Lieshaberband) 32 Mark.

≡ **Einladung zum Abonnement** ≡  
pro November und December 1878.

# Schlesische Presse

grosse politische und Handels-Zeitung

täglich 3 Ausgaben

Verlag von B. Schottländer.

Preis pro November und December bei allen Postanstalten Deutschlands und Oesterreich-Ungarns

zur 3 Mark 84 Pf.

Die „Schlesische Presse“ enthält in der

**Morgen-Ausgabe:**

Tägliche Leitartikel, Original Correspondenzen von hervorragenden Persönlichkeiten, Original-Depeschen und Berichte von allen bedeutenden (trotz der 2- und 4-stündigen, Provinzial- und Local-Nachrichten) fernere interessanten und reichhaltigen Feuilleton, Besprechungen aller wichtigen Erscheinungen in Theater, Kunst und Literatur, Roman- und Novellen der bestechenden und bedeutendsten Schriftsteller der Jetztzeit.

**Mittag-Ausgabe:**

Führende, populär gezeichnete Übersicht, kritische Beleuchtung der neuesten Ereignisse, vollständige Kammerberichte aus dem Abgeordneten- und Herrenhaus, sowie aus dem Reichstage, Provinzialen, Correspondenzen aus allen Gebieten des östlichen Europa, neueste Handels-Nachrichten, Notizen über die politische Lage, politische aus correspondirende Original-Telegramme.

**Absend-Ausgabe:**

Ausführlichen Oeuvr-Bericht und telegraphische Nachrichten von allen bedeutenden Ereignissen des Tages, Mittheilungen über alle Zweige im Gebiete des Handels und der Industrie, Leitartikel aus dem Täglichen National-Ökonomischen über die wichtigsten Punkte und Wirthschaftsklagen, Correspondenzen Nationen über den Stand aller Aktien-Gesellschaften und Vereine.

Der neueste Roman:

## ≡ **Forstmeister** ≡

von  
**Berthold Auerbach**

beginnt im November im Feuilleton der „Schlesischen Presse“, ausser diesem hochbedeutenden Romane bringt das Feuilleton Novellen, Skizzen etc. unserer berühmtesten Schriftsteller zum Abdruck.

### Abonnements auf die „Schlesische Presse“

nehmen täglich alle Post-Anstalten des Deutschen Reiches und in Oesterreich-Ungarn zum Preise von nur 3 Mark 84 Pf. an und werden für diesen geringen Betrag die drei Tages-Ausgaben für November/December 1878 promptest geliefert.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

## DIE GRIECHISCHEN VASEN,

IIHR

### FORMEN- UND DECORATIONSSYSTEM.

XLIV Tafeln in Farbendruck.

Nach Originalen der Münchener Vasensammlung gezeichnet und herausgegeben von **Theodor Lau**, Custos der k. Vasensammlung in München.

Mit einer historischen Einleitung und erläuterndem Texte von Prof. Dr. **Heinrich Brunn**, unter Mitwirkung von Prof. Dr. **P. F. Krell**.

In Mappe vollständig 56 Mark.

Dieses Werk bringt auf 44 Tafeln eine historisch geordnete Reihe der schönsten und am meisten charakteristischen Gefässe aus der reichhaltigen k. Vasensammlung in München zur Darstellung und stellt sich durch die ausnehmend exacte, *folgtreue* Wiedergabe der Gegenstände, welche der Herausgeber durch darauf verwandten jahrelangen Fleiss erreicht hat, den vorzüglichsten Leistungen auf diesem Gebiete an die Seite.

Da dasselbe die Bestimmung hat, in erster Linie kunstgewerblichen Zwecken und insbesondere *kunstgewerblichen Bildungszwecken* als Unterrichtsmittel und Anschauungsmaterial zu dienen, so verfolgen die Abbildungen den Zweck, nicht nur eine Gesamtanschauung der einzelnen Gefässe zu geben, sondern auch dem *constructiven Aufbau* durch *sähehrliche Durchschnitte* und *eingehende Darlegung des decorativen Details* deutlich hervortreten zu lassen.

≡ **Feilgekauft!** ≡

Vorlesung für

## Solzmaleri.

Zeit 1 - 5 von 6. 30 Minuten.  
Preis pro Zeit 6 Mark.

In nächsterem Vorlesung, zweite Vorlesung zur Solzmaleri von Dr. **P. Jakob**, 6 Zeit 1 Mark. Jedes Zeit 6 Mark zu haben.

Geleit & Karte,  
Kunsterwerb in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

## SCHLOSS STERN bei Prag.

Nach Originalaufnahmen herausgegeben von **Ph. Baum**.

Autographirte von demselben und **M. Haas**.

40 Tafeln, gr. Fol., cart 16 Mark.

(Separatdruck aus „Italienische Renaissance“ auf grösserem Format.)

Den

**Kunstvereinen,**

welchen ich im März und April 1878 für ihre Mitglieder auf:

**Rafael-Steinla:****Madonna di S. Sisto,**

Neustich von Ed. Büchel,

ausnahmsweise eine Subscription eröffnend, erlaube ich mir die Mittheilung zu machen, dass diese Vergünstigung mit Ende d. J. abläuft.

Dresden, im September 1878.

**Ernst Arnold's Kunstverlag,**  
Carl Gräf.Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

☛ Jetzt vollständig! ☛

In allen Buch- und Kunsthandlungen sind zu haben die mit dem ungetheilten Beifall aller beteiligten Kreise aufgenommenen

**KUNSTHISTORISCHEN BILDERBOGEN**

für den Gebrauch bei kunstgeschichtlichen Vorträgen sowie beim Unterricht in der Geschichte und Geschmackslehre an höheren Bildungsanstalten und Mittelschulen zusammengestellt.

I. Sammlung. Antike Baukunst. Griechische Plastik bis auf Alexander d. Gr. — II. Antike Plastik von Alexander d. Gr. bis auf Constantin; antike Kleinkunst; Aegypt. u. vorderasiatische Kunst; Altchristl. Baukunst und Bildnerei; Kunst des Islam. — III. Romantischer Baufuß; Gothischer Baufuß (1. Hälfte). — IV. Gothischer Baufuß (2. Hälfte); Mittelalterliche Plastik der Alpen. — V. u. VI. Architektur und Plastik der Renaissance in Italien, Frankreich, Deutschland, England etc. — VII. u. VIII. Decoration und Kunstgewerbe bei den orientalischen Völkern, im Mittelalter und in der neueren Zeit bis Ende des 18. Jahrh. — IX. u. X. Malerei des Alterthums, des Mittelalters und der neueren Zeit bis gegen Ende des 18. Jahrh.

Jede Sammlung von I—VII (je 24 Bogen) kostet 2 M. — Sammlung VIII (18 Bogen) 1 M. 50 Pf. — Sammlung IX u. X (je 30 Bogen) à 2 M. 50 Pf. — Preis des ganzen Werkes (246 Bogen) 20 M. 50 Pf.; in 2 Bände quer Folio geb. 27 M. 50 Pf. — Einlegemappen für Sammlung I—V und VI—X sind à 3 M. zu haben.

Ueber Zweck und Bedeutung dieses Unternehmens (spricht sich der Kunstreferent der Kölnischen Zeitung, wo folgt, aus):

„Es war ein sehr glücklicher Gedanke, die ungenutzte zahllose Heilmittel, welche zur Illustration der verschiedenen kunsthistorischen Werke geübt haben, die in dem auf diesem Gebiete hochverdienten oceanischen Verlag erschienen sind, in geordneter Folge nochmals abdrucken zu lassen und damit einen kunsthistorischen Bilder-Atlas herzustellen. Die einzelnen Blätter lassen sich leicht zu einem solchen zusammenfüllen und sind viel mehr als Bilderbogen, wie der Verleger zu nennen, sie sind ein ganz vorzügliches Hilfsmittel bei dem Studium der Kunstgeschichte, bei welchem die Abbildung des Gegenständlichen, selbst in blühender Klarheit, von großem Werth ist. Es gibt bekanntlich Bilderwerke, die diesem Zwecke gewidmet sind, aber die sind theuer, während diese Bilderbogen nicht sehr kosten, als Bilderbogen zu bezeichnen. Diese Heilmittel geben alles, was man zu einem allgemeinen Studium nöthig hat, und da die Kunstgeschichte neuerdings mit besonderem Eifer gepflegt, namentlich auch popularisiert wird, so werden sie Lehrern und Schülern sehr willkommen sein.“

Es ist noch zu bemerken, daß jeder Bogen auch einzeln abgegeben wird, in diesem Falle aber 20 Pf. kostet, daß ferner je 10 Bogen in beliebiger Wahl mit 1 Mark berechnet und auf 100 beliebige Bogen 10 Bogen gratis geliefert werden.

Hierzu eine Beilage von J. Engelhorn in Stuttgart.

Verlag unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Gundert'sch &amp; Fries in Leipzig.

In Ernst Arnold's Kunstverlag  
(Carl Gräf), Dresden, erschien:**Neustich**

der

**Rafael-Steinla: Madonna di S. Sisto**  
von  
**Eduard Büchel.**Größe des Stiches ohne Plattenrand  
68 auf 50 Centim.;Abdruck mit Schrift auf weißem  
Papier M. 45 —;  
Abdruck mit Schrift auf chinesischem  
Papier M. 60 —.Alle Kunsthandlungen des In- u. Aus-  
landes nehmen Bestellungen darauf  
entgegen. —In der „Kunstchronik No. 36 vom  
20. Juni 1878“ heißt es:

Steinla's Stich der Sixtinischen Madonna erregt sich seit langer Zeit eines weit verbreiteten und wohl begründeten Rufes. Allmählich stellte sich eine umfassende Durcharbeitung der Platte als notwendig heraus, und so entschloß sich der jetzige Besitzer derselben, Kunsthändler C. Gräf (Ernst Arnold's Kunstverlag) in Dresden, ihre gründliche Erneuerung und Wiederherstellung vornehmen zu lassen. Er legte dieselbe in die bewährte Hand Eduard Büchel's, eines der besten Schüler Steinla's, der das überaus schwierige Werk nach siebenjähriger angestrengter Arbeit nunmehr glücklich zu Ende geführt hat.

Mit rühmenswerther Hingabe überraschendem Erfolge ist es dem Künstler nicht nur gelungen, den ursprünglichen Charakter des Stiches festzuhalten, sondern er hat die harmonische Gesamtwirkung, die Klarheit und Schönheit desselben noch wesentlich gesteigert und sich dadurch die verdiente Anerkennung aller Kenner und Kunstfreunde erworben.

Diesem Urtheil stehen noch viele andere massgebende Kritiken zur Seite und alle stimmen in dem Ausspruch:

„Der Künstler hat seine Aufgabe glänzend gelöst.“

Soeben erschien mein

**Kunstlager-Katalog IV,**

Radirungen, Aquarelle und Handzeichnungen neuerer Künstler (zusammen 1360 Nummern) enthaltend, und steht derselbe Kunstliebhabern auf Verlangen gratis und franco zu Diensten.

Dresden, den 1. October 1878.

**Franz Meyer, Kunsthändler,**  
Seminarstrasse 7.

(ist von Prof. Dr. C. von  
Lorenz (Wien, Ober-  
baumgasse 26) oder an  
die Verlagsbuchhandlung in  
Leipzig zu richten.



à 25 Pf. für die best.  
Mal gelieferte Pri-  
zile werden von jeder  
Post- u. Kaufbuchung  
angerechnet.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erkheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (einschl. im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern).

Inhalt: Die akademische Kunstausstellung in Berlin. II. — J. B. Sauerländer 4. — Zur Köhler's and Wollensdorf. — Der österreichische Kunstverein — Das neue Theater in Augsburg: Bühnenverhältnisse aus Stuttgart: Dresden für die Kunst. — Leipzig's Kupferdruckwesen: Malerinnen in Amsterdam, Malerinnen-Kataloge — Zeitschriften. — Jura.

### Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

#### II.

Kein zweites Historienbild der Ausstellung kann sich hinsichtlich des Umfangs mit dem Teszegger'schen Hesperiden messen. Aber mehrere sind koloristisch interessanter und geistig bedeutender. So vor allen Dingen Josef Brandt's Tartarenschlacht, welche der geniale Künstler für die Nationalgalerie gemalt hat. Es ist die größte Komposition, die bisher aus dem Atelier Brandt's hervorgegangen ist. Sie beweist, daß es auch seine Sache nicht ist, große figurenreiche Kompositionen zu bewältigen. Sein Bild ist nach der Seite der Komposition betrachtet kein Bild, sondern ein Nebeneinander von einzelnen Szenen, die sich nur mühsam aus dem ungeheuren Gewirre zahlloser Figuren herauslesen lassen. Trotzdem wird aber durch das Kolorit eine gewisse Harmonie erzielt. Das Bild ist mit einer geradezu erstaunlichen Bravour gemalt, von größter Delikatesse des Tons. Nicht wie gewöhnlich bei Brandt sind alle Farben auf denselben grauen Ton gestimmt, obwohl letzterer dominiert, was aber durch den schmelzigen Gewitterhimmel, der sich über der weiten Scenerie ausspannt, vollkommen motiviert ist. Es kommen vielmehr die Farben ungebrochen zur Geltung, aber sie sind mit fabelhaftem Geschick zu einer vollendeten Harmonie verschmolzen. Was Brandt auf seinem Bilde dargestellt hat, läßt sich nur in großen Umrissen schildern. Es ist eine Scene aus den Kämpfen der Polen gegen die Tartaren am Beginn des 17. Jahrhunderts. Polnische Panzerreiter überfallen eine Tartarenhorde, die

in einer Steppe am Dnjepr Raß gemacht hat. Hohe, kahle Berge schließen den Horizont zur Rechten des Beschauer's ab. Aus einem der Seitenthäler, welche diese Berge durchschneiden, scheint die Reiterschaar wie ein Gewittersturm über die gelben Klüften hereingebrochen zu sein. Zur Linken ist das Terrain von Schlümpfen coupirt, in welche einige Tartaren mit ihren struppigen Pferden hineingefahren sind, um sich vor dem drohenden Verhängniß zu retten. In der Mitte der stäubigen Ebene hat sich ein ungeheures Handgemenge entfesselt. Arme und Säbel fahren durch die Luft — man findet nicht immer die Körper, zu welchen die Arme gehören, — Köpfe blümen sich wild empor, Tartaren werden aus den Sätteln gehoben und von den Hufen der Pferde zertreten — es ist ein Getümmel, das jeder Beschreibung spottet, aber trotz seines Wirrwarrs von großartiger Wirkung. Im Vordergrund lassen sich einige Gruppen deutlicher unterscheiden. Man sieht eine Schaar gefangener Polinnen mit einem Priester, die sich vor einem Wagen angstvoll zusammendrücken und sehnsüchtig ihre Befreier erwarten. Auf einem schwarzen Kleyper jagt ein Mengote mit einem schdüen nackten Weibe davon, die sich mit allen Kräften gegen den Räuber sträubt. Ganz vorn springt ein gelber bößlicher Keel mit plattgedrückter Nase gleichsam aus dem Bilde heraus, ein Wüstenbild in seinem Mantel bergend. Schwarzgrau, kleine Gewitterwolken haben sich am Himmel zusammengeballt und werfen ihren fahlen Schein auf die grauenvolle Scene, die mit immenser dramatischer Kraft dargestellt ist. Ein kleineres Genrebild desselben Meisters, polnisches Fuhrwerk bei der Raß am Prannan, ist wieder härter in den ein-

förmigen grauen Ton getaucht, der für unseren Künstler charakteristisch ist.

Unsere beiden ersten Kriegsmaler, Camphausen und Pleibtreu, haben uns mit glänzender Palette den Sturz des napoleonischen Kaiserreichs, der eine des ersten, der andere des zweiten, in einem markanten Moment veranschaulicht. Pleibtreu hat die Schlacht bei Waterloo gewählt, den Augenblick, wo Napoleon nach eingebrochener Abenddämmerung dem Drängen seiner Generale nachgibt, seine Gardes, in deren Glieder das feindliche Granatfeuer durchbare Lücken reißt, verläßt und seinem Pferde halb widerwillig die Zügel schiefen läßt. Camphausen zeigt uns den dritten Napoleon im Granatfeuer von Sedan. *N'ayant pas pu mourir au milieu de nos troupes*, — heißt es ja in dem berühmten Briefe, den Napoleon an seinen königlichen Besieger schrieb, und es wird auch anderweitig bestätigt, daß der Kaiser sich in dumpfer Verzweiflung dem feindlichen Feuer exponirte. Auf dem Bilde Pleibtreu's sehen wir im Hintergrunde die tapfere Garde, noch energischen Widerstand leistend, unheimlich vom Feuer der platzenden Bomben beleuchtet. Hinter Napoleon III. ziehen Theile seiner demokratisirten Armee vorüber. Ein Soldat ballt gegen den vom Glücke verlassenen Imperator während die Faust. Den schwierigsten Theil ihrer Aufgabe, an dem sich ihre geistige Kraft zu erproben hatte, in den Angesichtern — die Figuren haben beiläufig ein Drittel Lebensgröße — die Empfindungen wiederzuspiegeln, die in dem verhängnißvollen Moment die Brust bei dem Kaiser bewegen, diese Aufgabe haben beide Künstler gleich vorzüglich und erschöpfend gelöst. Keine Färbung ist dem ehernen, bronzefarbenen Antlitze des ersten Napoleon, der sich theilnahmslos gegen seine Umgebung, gegen die Angst des Marschalls Soult, der seinem Kaiser den Weg zur Flucht weist, von seinem schauenden Rasse den dann tragen läßt; aber die zusammengespreizten Lippen und die starr in's Leere blickenden Augen verrathen den Sturm der Gefühle, welche die Brust des vom Strafgerichte Ertritten bewegen. Wie anders sein Rasse! Ein heftiges Frösteln scheint seinen Körper, der schlaff im Sattel hängt, zu übertauchen. Seine Glieder schlottern wie die eines Menschen, der vom Kanonensieber geschüttelt wird. Einen Augenblick scheint man über den hammo de Sedan, der stets ein dankbares Objekt für die Karrikatur war. Wenn man aber die dumpfe Verzweiflung gewahrt wird, die aus seinen glanzlosen Augen spricht, wird der komische erste Eindruck in den Hintergrund gedrängt, und man würdigt auch die ergreifende Tragik dieser Situation.

Ein zweites Historienbild von Camphausen, eine Episode aus der Schlacht bei Bebröbeln, wie der große Kurfürst, der sich zu weit in die Feinde hineingewagt,

von seinen Dragonern heraufgehauen wird, ist wenig mehr als eine gut gemeinte Illustration, mit etwas hölzernen Pferden und ohne hervorragende besondere Eigenschafte. Auf dem Napoleonbild zeigt dagegen das Pferd, das ängstlich vor dem Gepraßel der platzenden Granaten zurücksteht und auf das Gebiß knirscht, den feinsten Beobachtung.

Die übrigen Historienbilder der Ausstellung — es sind ihrer, wie gesagt, herzlich wenige — Langemantel's Verhaftung des französischen Gelehrten Lavoisier während der Revolution, Adamo's Auktion des langen Parlaments durch Cromwell, Kupfer's Ody von Versailles vor den Katscherren von Febréaux — bewegen sich auf conventionellem Pfade in der Linie Pölsty-Lindenbaum. Der deutsch-französische Krieg ist ganz in den Hintergrund getreten. Einige Kleinigkeiten abgerechnet, ist nur ein größeres Bild von Braun in München vorhanden: der Einzug des Herzogs von Wecklenburg in Orleans, ein Kadavriell mit effektvoller Beleuchtung. Geistreicher und lebenswürdiger sind dieselben Künstler's Farbenspielen zu einem langen, figurenreichen Frieße, der für das Rathhaus in Ulm bestimmt ist und die reizvollen Gruppen von Festzugdauer festhalten soll, der im vorigen Jahr zur Feier des Münster-Jubiläum's stattfand und die reiche Vergangenheit der ehemaligen freien Reichsstadt in farbenreichen, stehenden Kostümbildern vom 14. Jahrhundert ab wieder belebte.

Aus der reinen Luft des klassichen Alterthums ist Alma Tadema dießmal in die unheilgeschwängerte Postatmosphäre der merovingischen Könige hinabgestiegen. Er hat mit seinem neuesten Bilde, das er die Morgengabe der Galeswintha nennt, noch weniger Ehre eingelegt als mit dem schwächlichen Bildbaummodell vom vorigen Jahre. Das Gemälde ist nur mit Hilfe des Katalogs verständlich, der uns aus einem Abschnitt aus dem Gregorius von Tours mittheilt. Aus ihm erfahren wir, daß die mißvergaltete Dame mit den langen blonden Zöpfen und den ziegelrothen Wangen, welche auf einem weißerhaft gemalten Hinterpolster sitzt und hinter dem Vorhange des romanischen Bogensieners halb versteckt in's Freie blickt, die jücker Gemahlin des Königs Chilperich, Fredegunde, ist. Bei der Nennung dieses Namens steigt in der Erinnerung des Geschichtskundigen eine lange Reihe von Greuelthaten auf. Dieses Schicksal durfte der Maler nicht allzu angenehm gestalten. Aber es war gerade zu nicht nöthig, sie so ganz und gar aller Reize zu entkleiden. Unter dem dünnen Linnenleide wird ein hagerer Oberkörper mit platter Brust bemerklich, den sich zwei Oberschenkel von ungewöhnlicher Länge anschließen. Man glaubt eine Harpyie vor sich zu sehen, die auf ihr Opfer lauert, und dieser Eindruck wird

turch die haßerfüllten Blicke verstärkt, die wie Blitze aus den großen Augen Fredegundens herboreschießen. Der Kopf ist, das muß anerkannt werden, meisterlich gemalt. Er und die Toilettengeräthe, die auf einer Einreihbank vor der grimmigen Walfäre ausgebreitet sind, die Spongen, Nadeln und die Schale von Marienglas, ferner das kunstlose Mosaik des Fußbodens erinnern an den Maler, der uns so oft durch die charakteristische Wiedergabe des Antiquarischen erfreut hat. Was den Zorn Fredegundens eigentlich erregt, ist aus dem Bilde selbst nicht zu entnehmen. Wenn wir ihren Blicken zum Fenster hinaus folgen, sehen wir die Landströme mächtige Bäume und darunter ein Gewühl von festlich bewegten Menschen, die alle auf demselben Plane zu stehen scheinen, da Alma Taberna auch dem neuesten Dogma der modernen Malerei anzuhängen beginnt, nämlich die Luftperspektive als etwas Veraltetes aufzugeben. Aus dem Gregorius von Tours erfahren wir, daß der gekrönte Kaiser, der eine prächtig geleidete Frau empfangt, der König Chilperich ist und die Frau die reiche Königs-Tochter Galswintha, zu deren Gunsten er Fredegunde verstoßen hat. Noch unterscheidet man ein paar Priester vor einem Altare. Im Uebrigen ist das Gewimmel des Volkes im Hintergrunde und an den Seiten in Folge des Mangels der Luftperspektive unentwirrbar. Alle Figuren sind wild durcheinandergeschoben: man weiß nicht, wer auf den ersten Plan gehört, wer in den mittleren und wer in den Hintergrunde. Die ganze Komposition macht den Eindruck, als sähe Fredegunde aus ihrem Bogenfenster dem Spiel eines Puppentheaters zu.

Taberna hat diesen Stoff nicht zum ersten Male behandelt. Im diesjährigen Pariser „Salon“ sah man dieselbe Komposition als Mittelpunkt eines Cyklus von Aquarellen, der noch die Ermordung der Galswintha, ihre Beerbigung und das sich dabei ereignende Wunder enthält. In dieser ausführlichen Erzählung ist die Geschichte wenigstens etwas verständlicher als in dem abgerissenen Bruchstück, das Alma Taberna den Berlinern zu überreichen für gut befunden hat.

Die religiöse Malerei ist durch ein Werk vertreten, dessen Autor, noch der großen Zeit des neudeutschen Classicismus angehörig, leider nicht mehr die Früchte ernten konnte, die ihm seine fleißige, Respekt einflößende Arbeit erworben: durch eine Pietä von Alexander Teschner. Wenige Wochen vor Eröffnung der Ausstellung, kurz nachdem der Kaiser sein von tiefer Religiosität durchdrungenes Werk angekauft, erlag der Künstler einem langjährigen Leiden, welches die Sorgen und Mühen seiner letzten Lebensjahre oent gemacht hatten. Teschner, ein Schüler Bach's, der sich später dem Kreise des Cornelius angeschlossen, war den größten Theil seines Lebens als Kartenzichner für Glas-

fenster thätig. Seine koloristischen Fähigkeiten waren deshalb nur mäßig, desto größer seine zeichnerischen, die namentlich in dem nackten Körper des von zwei Engeln gehaltenen Heilands vortheilhaft hervortreten. Die schmerzreiche Mutter sitzt mit dem Leichnam des Sohnes auf dem Kreuzeshügel, den die Schatten der Nacht zu umfassen beginnen. Im Hintergrunde dehnt sich eine weite Landschaft, aus welcher die weißen, vom Abendrath beleuchteten Mauern von Jerusalem emporsteigen. Obwohl sich die Komposition wie die Formengebung streng in den Grenzen des idealen Stils halten, ist doch der Körper Christi vollkommen naturalistisch durchgebildet. Umgekehrt mehr koloristische als zeichnerische Vorzüge hat eine heilige Katharina von H. v. Habermann in München, die um ihrer breiten, energischen Malerei, um ihres fatten, an alte Meister erinnernden Tones willen in den wenigen vortheilhaft gemalten Bildern der Ausstellung gehört. Leider führen die schlecht gezeichneten Hände und der schlotterige Körper, der unter dem breiten, majestätischen Faltenwurf ganz verschwindet, das Behagen an der ausgezeichneten Malerei.

Was sonst auf dem Gebiete der religiösen Kunst geschaffen worden, ist mit Ausnahme etwa eines Altarbildes von Heydeck (Königsberg): Christus vorwärts nicht der Rede werth. Ebenso wenig die Bilder aus der klassischen Mythologie. Sie lehren nur, daß die deutschen Maler das Studium des nackten Körpers auf das größte Verächtniß verdienen.

Seit den Erfolgen Richard Wagner's sucht auch die Malerei das Gebiet der nordischen Mythe stärker als zuvor zu kultiviren. Das große Publikum bleibt diesen Versuchen gegenüber jedoch ziemlich kühl. Die nordische Mythe hat in dem Schulsack der modernen Bildung noch keinen Platz gefunden, und darum ist bei einem Gemälde, das einen ihrer Stoffe behandelt, immer ein langer Jettel mit Erläuterungen nöthig. Hagen, der sinnend am Ufer steht und den hübschen Donau-Nixen zusieht, die sich im Wasser wiegen, ein solid gemaltes Bild mit lebensgroßen Figuren von Julius Schmidt in Wien, ist dem Publikum immer noch verständlicher als eine Episode aus Wieland dem Schmid, die Markus Grünwald in München ebenfalls in lebensgroßen Figuren behandelt hat: den Besuch der Königstochter bei dem rascherlebenden Schmid, welcher der nichts Ahnenden den verhängnißvollen Trank reicht. Beide Bilder sind fleißig gemalt und korrekt gezeichnet, im Uebrigen aber ohne hervorragende Eigenschaften.

Biel populärer ist die nordische Ballade, die schon seit einem Jahrhundert in unserm Volke Wurzel gefaßt hat. Eine der bekanntesten, die erst Herder veröffentlicht hat, und die dann in des Knaben Wunderhorn wieder abgedruckt ist, Herr Dief, hat August v. Heyden



zu einem schönen Bilde inspirirt, das auch ohne die Kenntniß der Ballade jedem Beschauer sofort verständlich ist. Es ist dieselbe Ballade, die auch den unmittelsbaren Anlaß zu Goethe's Critik gab. Ritter Dlof, ein schöner unbärtiger Jüngling, jagt auf schwarzem Rosse, dessen Hufe kaum die Spitzen des Schiffs zu berühren scheinen, über das Meer. Noch herrscht die Nacht und ihr Spul Nur ein schmaler, gelbgrüner Streifen am fernem Horizonte, dem die aufgeschwundenen Sumpfvögel entgegenfliegen, verflüchtet den heraufdämmenden Morgen. Eine weiße, nur unterwärts von einem dünnen Schleier umwallte weibliche Gestalt, des Critik's Tochter, schwebt über dem schwarzen Pferde. Ihr Oberkörper bebt sich scharf gegen den breitinslatternden Mantel Dlof's ab, während sich die schlanken Füße im Nebel verlieren. Hals drohend, halb begehrend streckt sie den weißen Arm gegen den Ritter aus, der sein Haupt wendet und angstvoll zu der Ritz emporsieht. Unten im Schiffe, das von einem Gewässer durchschnitten ist, treiben allerhand Clementargeister ihr Wesen: kleine Gefellen mit bläulichen Flammenkränzen im buschigen Haar, gestreckt erfundene Personifikationen der Irrthümer, und eine zweite Ritz, die wie ein Rebellstreif über dem Gewässer schwebt. Einer der kleinen Bursche ist der Dogge, der dem Ritter in langen Sägen vorausweilt, hart auf den Pelz. Schon greift er nach dem Halbrümen, als wollte er sich auf ihren Rücken schwingen und den tollten Ritt um das Leben mitmachen. Das Bild hat nach oben hin durch einen Rundstab einen halbkreisförmigen Abschluß erhalten. Die Jividel, die durch den Rahmen entstanden sind, sind mit Drachen nach nordischen Motiven ausgefüllt. Die geistreichste Stimmung der alten Ballade ist durch das Kolorit, das etwas verschwommen ist, aber die Formen doch klar hervortreten läßt, meisterhaft wiedergegeben. Das Bild ist keine Illustration, sondern eine selbständige, tief empfindende, von echter Poesie erfüllte Nachdichtung.

A. R.

## Nekrolog.

**Johann Baptist Zonderland**, einer der Aeltesten der Düsseldorf'scher Künstler, starb sanft und ohne vorherige Krankheit den 21. Juli 1875. Er war am 2. Februar 1805 in Düsseldorf geboren und wurde bereits 1819 Schüler der dortigen Akademie, die am Ende desselben Jahres durch ihren neu ernannten Direktor Peter Cornelius einen bedeutenden Aufschwung nahm. Der Meister erkannte sofort das reiche Talent des jungen Künstlers, den er in jeder Weise zu fördern suchte. Er erwirkte ihm ein mehrjähriges Stipendium, und befreite ihn dadurch aus einer sorgenvoll bräudenden Lage, die ihn nach dem frühzeitigen Tode des Vaters gezwungen, durch allerlei Nebenbeschäftigungen für Mutter und Geschwister den Lebensunterhalt zu verdienen. So ar-

beitete Zonderland in der freien Zeit, die ihm seine akademischen Studien ließen, für die lithographische Kustall von Winkelman und Zöbner, die, als ihre Besitzer nach Berlin überfietelten, von Arz und Comp. fortgeführt wurde und noch heute unter der Firma V. Baumann u. Comp. in Ansehen steht. Diese Thätigkeit wirkte indessen äußerst günstig auf die Entwicklung jener Eigenschaften, die ihn später zu einem der vielseitigsten und beliebtesten Illustrationszeichner machten, indem sie ihm eine ungemeine Leichtigkeit und Gewandtheit in der Beherrschung der Technik und eine genaue Kenntniß der verschiedenen Vertriebsarten verschaffte. Als Schadow im November 1826 an Cornelius' Stelle trat, hatte sich Zonderland soweit herangebildet, daß er sein erstes Bild unter dessen Leitung beginnen konnte, welches vielen Beifall fand und auf der Berliner Ausstellung bald verkauft wurde. Es entstand nun rasch ein Gemälde nach dem andern, und alle hatten sich gleichen Erfolges zu rühmen. Ihre Gegenstände waren anfänglich der herrschenden Zeitströmung entsprechend romantischen Inhalts. Ritzger und Küber, Wahrsager und Geister, Ritter und Weibchen wurden in mancherlei Gestaltungen vorgeführt. Auch der wilde Jäger nach Bürger's Gedicht (1830), „Hans und Grete“ nach Upland (1839, in der Preussischen Nationalgalerie) und andere Poesien boten ihm willkommenen Stoff. Später aber wandte er sich mehr dem alltäglichen Leben in Dorf und Stadt zu, bei dessen Schilderung er oft einen witzigen Humor entwickelte. Wir nennen „Das geistliche Stelldichein“ (1833) — „Der Nibhwarth“ (1835) — „Verpödete Reisende“ (1837) — „Kohlen bei einem Gelehrten einkehrend“ (1841, Eigenthum der Prinzessin Friedrich v. Preußen) — „Der ungeliebte Freier“ (1847) u. A. Viele derselben mußten wiederholt ausgeführt werden, manche wurden auch durch verschiedene Vertriebsmittlungen ein Gemeingut des Volkes. So erwarb allein der Kunstverein für Rheinland und Westfalen im Laufe der Jahre dreizehn Bilder. Ungedacht dieser Erfolge als Delmar, beschäftigte sich Zonderland seit dem Jahre 1845 fast ausschließlich mit Illustrationen, deren er nebenbei eine große Menge geschaffen hat. Es war dies auch offenbar das geeignetste Feld für seine fruchtbare, bewegliche Phantasie und seine unerschöpfliche Kompositionsgabe, da seine Gemälde doch in der Farbe und der feineren Charakterisirung Manches zu wünschen übrig ließen. Seine „Kanzzeichnungen zu deutschen Dichtern“, die in den vierziger Jahren in großer und kleiner Ausgabe im Verlage von J. Bodeus erschienen, müssen als ein durchweg sehr gelungenes Werk anerkannt werden. Viele der darin enthaltenen vierzig Abdrücke sind geradezu vortrefflich und auch die minder bedeutenden machen durch geschickte und geschmackvolle Anordnung einen günstigen Eindruck. Dies gilt auch von den sechs Abdrücken zu den Hausmärchen, sowie von den meisten seiner fast unzähligen Kompositionen dieser Art. Am glücklichsten aber erwies er sich in der Darstellung komischer Situationen, die er immer launig und wirksam aufzufassen verstand. Mit immer wachsendem Fleiß und einer beispiellosen Leichtigkeit des Schaffens hat Zonderland die verschiedenartigsten Werke mit Titelskizzen, Initialen und größeren und kleineren Illustrationen geschmückt, die seinen Namen weit hinaustrugen über die Grenzen unseres Vaterlandes. Kalender

und Zeitschriften, Gebetbücher, Märchen- und Gedichtsammlungen, Volks- und Jugendschriften geben davon überall Zeugnis. Aber nicht nur in eigenen Schöpfungen hat er sein Talent betätigt, sondern als geschickter Lithograph und Meister in der Aquarell- und Kupferdruck- sowie auch in der Vervielfältigung von Werken anderer Künstler, die in ihm stets einen verständnißvollen Interpreten fanden. Mehrere Jahre hindurch leitete er sogar die verschiedenen Ateliers der oben erwähnten lithographischen Anstalt von Arnz u. Comp. und viele bedeutende Werke, die aus derselben hervorgingen, verdanken hauptsächlich ihm ihr gutes Gelingen. Auch das große Rheinufer von Caspar Schrenck wurde von ihm auf Stein übertragen, wie denn Schrenck überhaupt am liebsten ihm die Vervielfältigung seiner Arbeiten anvertraute. Sonderland war bis zu den letzten Tagen seines Lebens mit fetter Rüstigkeit des Körpers und des Geistes thätig. Immer heiter und guten Humors, erregte er sich allseitiger Beliebtheit. Mit hervorstechenden gesellschaftlichen Talenten begabt, war er in früheren Jahren ein gesuchter und stets willkommener Gast in allen Kreisen und seine Tischspielerkünste, worin er mit Boose wetterte, verschafften ihm noch ein ganz eigenartiges Interesse. Später aber beschränkte er sich auf den Umgang mit wenigen Freunden und war sogar aus dem Künstlerverein „Nalladen“ als Mitglied ausgetreten, nachdem er denselben schon jahrelang nicht mehr besucht hatte. — Sein ganzes Wesen hatte etwas Gewinnendes. Lebhaftige Augen blühten wohlwollend aus dem Antlitz hervor, dessen frische Farbe durch den dicken weißen Schnurrbart und weißes Haupthaar noch blühender erschien. Gang und Haltung waren stattlich und elegant, fast militärisch, was er vielleicht von seinem Vater, der Offizier gewesen, ererbt hatte. Sonderland war vermählt mit einer Tochter eines preussischen Husarenobersten Warschau von Sulzitz, die frühzeitig starb, nachdem sie ihm zwei Kinder geboren, von denen der Sohn Fritz jetzt zu den beliebtesten Tischlerer-Genremalern gehört.

Marie Blandarts.

### Kunstliteratur.

D. Zur **Kostüm- und Waffenkunde**. Das jüngere von uns besprochene Werk von Gustav Freiherrn von Suttner: „Der Helm von seinem Ursprunge bis gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts“, namentlich dessen Hauptformen in Deutschland, Frankreich und England“ (Wien, C. Gerold's Sohn 1878. gr. 4<sup>o</sup>) liegt nun in acht Lieferungen fertig vor. Der Inhalt der ersten drei Hefte wurde bereits angegeben; Heft 4 bringt Helmformen des 14. und 15. Heft 5 und 6 solche des 15. und Heft 7 und 8 des 15., 16 und 17 Jahrhunderts. Das Ganze bietet einen sehr merkwürdigen Beitrag zur Geschichte des Kostüms, speziell der Rüstung im Mittelalter und wird Hochmännern wie Laien in allen einschlägigen Fragen ein erwünschter und verlässiger Führer sein.

### Sammlungen und Ausstellungen.

II Der **österreichische Kunstverein** hat am 12. October eine **Sale** wieder geöffnet und in der ersten Ausstellung der Saison eine Anzahl interessanter Bilder vorgeführt. Das letztere ist zwar zumal Bekanntes, aber immer sind uns Bilder eines Ruppbauer, Zofkas, Baurier und Spitzweg willkommen. Mit dem neuesten Werke von Gabriel Max ist der Verein kein sonderliches Glück gemäht. Das Bild, dessen Vorträge im Einzelnen, im Kolorit, in der Stimmung

nicht bestritten werden sollen, läßt trotzdem im Gonyen fall. Guttschädige und bei der h. Gärte noch die liebevolle Durchführung für den Mangel zeitigen Gehaltes, so ist bei dem neuen Gemälde auch in dieser Hinsicht nichts Aufserordentliches zu rühmen. Abgesehen von der etwas sonderlichen Komposition — wenn würde es einfallen, vielen trüblichen „Liegenden Hölzler“ für Tannhäuser und das letzte Weib für die Frau Venus zu halten, wenn nicht der Katalog sich Wagner's Werke dazu anlehre — hat der Künstler durchaus nicht mit jener Vielheit gearbeitet, welche man bei Max gemohnt ist; und dazu kommen auffallende Bezimmungen an der weiblichen Gestalt. Es ist ein Verhängnis, daß der Künstler mit seinen größeren Gemälden stets die geringeren Erlöse erzieht. — Von Prof. Hans Makart ist eine „Bühnenfamilie“ amherst, ein hinterliges Oelbild, welches den Virtuosen der Kateri trefflich charakterisiert; die Schattenseiten solcher Branour treten freilich gleich daneben in beliebigen Künstler's Bilden „Vappenheim nach der Schlacht bei Wöden“ markant hervor. Inso Kaufmann hat sich mit einer Suite von Federzeichnungen unter dem Titel „Spießbürger und Vagabunden“ einmischt. Die reissenden Blätter sind wohl des folklichen Humors und dürfen an charakteristischer Auffassung ihres Wesens stehen. Unter den ausgeführten Handzeichnungen gehört zunächst Eshoff's Rosenbildchen die Palme; doch dürfen auch Baffin, Baurier, F. A. Kautschak und Deutscher nicht ungenannt bleiben. „Das Mädchen von der Kollerei Hölzer“ hat in 3 Bode einen Illustrator gefunden, der mit viel Glück den Namen Schwimdt's folgt. Die Komposition ist ebenso positiv wie stilvoll, die Ausführung feiner und bei ganz schlichtem Vortrage von ausnehmender Wirkung. Auch Fiegen Kauer hat in seinen Cartons zu „Tornböden und Kollspäßen“ dem Märchen ein paar wertvolle Blätter gewidmet. — Schließlich noch die erfreuliche Nachricht, daß die Räume des österreichischen Kunstvereins in Folge einer durchsichtigen Reorganisation in bedeutendem Maße an Freundlichkeit und Licht gewonnen haben und daß jetzt wenigstens für die besseren Bilder entsprechende Plätze vorhanden sind. In den räumlichen Sälen waltet freilich noch immer, besonders an trüben Herbsttagen, ein unerforschbares Dunkel.

### Vermischte Nachrichten.

E. v. H. Das neue Theater in **Wugsburg** hat durch die am 21. October vollendete Aufführung der **Reinholdgruppen** auf den Gipfeln der Hausfacade den Abschluß seiner künstlerischen Aus schmückung erhalten. Der Wiener Bildhauer J. Jexl hat mit diesem Werke eine schwierige Aufgabe glänzend gelöst. Die **große Bewegung** beider Mienen, der der **Dichtkunst**, welche mit auswärts gerichtetem Auge die **Stufen** in glühender **Begriffung** schwimmt, und der der **Musik**, welche die **Form** vorhält, das **Haupt** in dem sie erfüllenden **Rhythmus** auszuweisen über die **rechte Schärfe** neigt, gibt den **ganzen Einbruch** der **Helikonischen Jungfrauen**, die mit dem bei einer jeden sich erhebenden **Vogels** den **schönen Beruf** des **Baus** verbinden, den sie **krönen**. Die **höhere kreis** formenbehandlung läßt die **Gruppen** auf der **nicht geringen Höhe** in den **schönsten Linien** erscheinen; das **Größenverhältnis** ist **glücklich berechnet**. Ein **schöner Maß** von **antiken Idealismus**, mit **heutigen Realismus** gepaart, der **besonders** dem **Vogels** zu **Statten** kommt, **erweckt** den **besten Eindruck** der **Skulpturen** mit **dem Titel** des **Gebäudes**. **Schade**, daß nur die **weltliche Erde** des **Theaterplatzes** die **unbeschränkte Betrachtung** gewährt; denn gegen **Elben** beinträchtigen die **zu nahen Häuserreihen** den **Reicht** der **Ruhe** der **Musik**. **Nicht** noch **ein freier** **Abend** abend, so **trist** er die **zu dunkle Fache**, welche den **aus der Künstler** **Erzählerei** **herausragenden** **Insatz** **deckt**. Ein **höherer Tag** würde die **plastischen Formen** durch die **Statten** mehr **hervortreten** lassen und das **Sichtbarwerden** **wändern**. Wenn die **Abendsonne** mit **wärmender** **Lichte** den **dunklen** **Tag** **abwendet**, **steht** man **momentan** die **Wirkung**, die **für** den **ganzen** **Tag** **erreicht** **sein** **sollte**. **Das** **wie** **der** **leichter** **abzuweisen**, **als** **bei** **unseren** **berühmten** **Personen** **auf** **der** **auptstraße**, **welche** **die** **fruchtbarste** **Palma** **ihrer** **Bluren** **durch** **die** **Gesamtheit** **der** **Steinblende** **aus** **allmählig** **einbrachten** **und** **so** **schwarz** **wie** **die** **späteren** **Bezugs**

aussehen werden. — Kurz vor Eintreffen der Gruppen von Friedl wurde der Loggia eine geschmackvolle polychrome Dekoration verliehen. Die Kuppeln sind reich mit Gold, die Zwischel blau, die Seitenfelder mit Roth ausgefüllt und mit sinnvoller Ornamentik verziert. Nur die Bögen und Charnambles blieben im Steinan erhalten. Diese fordenprächtige Halle bildet den Uebergang in das reich ausgestattete Innere.

B. Kunstgewerbliches aus Stuttgart. Der erfindliche Kuffschmied, der sich auf dem Gebiete des deutschen Kunstgewerbes liberal wahrnehmend fühlte, macht sich auch in Stuttgart mehr und mehr geltend. So hat unlängst die Bronzefabrik von H. Stolz einen prächtigen Kronleuchter im Stile Ludwig XIV. für den Innenaal des süßlichen Schlosses in Sigmaringen vollendet, der lobende Anerkennung verdient. In reicher und wirkungsvoller Komposition ist derselbe mit geflügelten Karpatiden, kleinen Oribelien, Schalen, Glöckchen und anderem Schmuck mannigfaltig geziert. Ganz damit übereinstimmend sind auch zwei Wandleuchter für denselben Saal, jeder für zehn Kerzen, während der Lustre deren acht und achtzig trägt. Aus Bronze in scharfer Vergoldung gefertigt, sind diese Werke nach den Entwürfen von Paul Stolz unter dessen eigener Leitung sorgfältig ausgeführt. Auch die Glasarbeiten sind deutscher Fabrikat, so daß wir es hier ausschließlich mit einem schönen Erzeugnis der vaterländischen Kunstindustrie zu thun haben, welches doch wohl doppelte Beachtung beanspruchen darf. Ebenje hat der Juwelier Ed. Jöhr in Stuttgart ein sehr lobenswerthes Werk als Ehrenpreis für das Armer-Jaargeden in Baden-Baden geschaffen. Nach dem Entwurf des Professors Herbig in Wien, eines geborenen Stuttgarters, im ersten Renaissancestil ausgeführt, besteht dasselbe aus einer Kanne, die von sechs Beckern umgeben, aus einem geschmackvollen Unterfaß von schwarzem Ebenholz mit Eisenblech-Einlagen steht. Kanne und Becher sind von veredeltem Silber mit reicher Ornamentik. Das Werk ist im Kulturgesetz des deutschen Reiches entstanden, der so zufrieden damit war, daß er Herrn Jöhr zu gleichem Jöhr für das nächste Jahr ein ähnliches bestellte.

A. W. Denkmäler für Giorgione. Am 5. Oktober enthielt man zu Castellfranco im Trevisanischen, dem Geburtsorte des Malers, dem Giorgione ein Standbild von corinthischem Marmor bei Gelegenheit der Feier des vierhundertjährigen Geburtstages des großen Koloristen. Die lebensgroße Statue, an ungemein hoher Stelle, außerhalb der mit uraltem Eichen umwundenen glühenden Kauer des alten Costello errichtet, spiegelt sich in dem noch mit Wasser gefüllten Wallgraben der Feste, überragt von schlanen Säulen, und von Säulen umgeben. Der Urheber des Standbildes ist der bisher wenig bekannte Venezianer Augusto Benvenuti, dessen in Rede stehendes Werk allgemal geteilt wird, so die Bevölkerung der Provinz in wahrer Begeisterung hinzieht. Nach unserem früheren Urtheile ist die Statue nicht schlechter und nicht besser als hundert andere Statuen, welche unsere Zeit errichtet sieht. Giorgione ist, ziemlich unfähig stehend, mit Tafel und Roble bürgerlich, den Blick in's Weite gerichtet, als ob er den dort darzustellenden Gegenstand mit dem Auge suchte. Ihm zur Seite Paletto und Pinsel. Bei der „Schinkenkurieren“ war ein herrlicher Entwurf von Verro aus Venedig verworfen worden, welchen dann Benvenuti, sein ursprünglich angemessenes Modell völlig bei Seite lassend, in der Ausführung zwar nicht kopirte, aber „frei benutzte“. Die Entwürfe des Standbildes gefasht mit dem üblichen effizienten Apparat, vielen Aeden, Pfeifen und Tauben. Die Arme des Ortes, welche über die „Wederberührung“ in solchen Zeiten merkten, wurden durch Verküpfung einer unmaßigen Summe zurückgehalten. Dem nationalen Gefühl wurde durch gleichzeitige Enthüllung einer Obelisk mit dem Namen der für die Unabhängigkeit Italiens Gefallenen Ehre gethan. Man Abend sollte es nicht an Illumination und dem in Italien unermesslichen Feuerwerke. Die schönste Seite des Festes war eine offiziell eingetheilte und dann den ganzen Festtag hindurch fortwährende Prozession nach dem Dom, welche die wunderbare Jugendbild Giorgione's hoch oben im Chor prangt. Man hatte ein Gerücht erzählt, welches den Besuchern erlaubte, bequem und in

nächster Nähe die Schöpfung des seltenen, damals noch in jungen Jahren, die Madonna mit S. Franziskus und S. Liberale, bewundern zu können.

### Vom Kunstmarkt.

Leipziger Kupferstichausstellung. Soeben ist auch bereits zweiter Katalog erschienen, dessen Inhalt im Anblich an die Kuktion vom 2. Nov., die wir bereits besprochen haben, am 11. vertheilt werden soll. Es dürfte wenig Zusammenstellungen geben, in welchen Kupferstich und Holzdruck so glänzend vertreten wären. Die Geschichte beider Kunstgattungen wird hier ausgiebig verbielt, da einzelne aus mehrere Blätter der besten Künstler dieses Jahrhunderts aus den Schulen und Zeiten vorliegen. So sind aus der alten Zeit der Kupferstich Kupferstich von der Platz und Platz vertreten, an die sich durch die ersten Kupferstich-Händler: Holand, van Somer, Bloetstein, Dufart, Gode, Kestel, onstlichen. Diese Künstler kam früh nach England, so sie sich nach ausbreiteten und durch J. Smith, der im Katalog sehr reich vertreten ist, zur letzten Durchbildung emporführte. Von anderen geschickten englischen Künstlern bezeugen wir die Sammlung des Mac Arthur, W. Walker, Sedet, Corbin, Davidson, A. Carlson (dem Hauptmeister dieses Jahrhunderts), J. Fox, dessen Blätter sehr hoch geschätzt werden, J. Fox, A. Houston, W. Felber, J. und J. Watson und viele Andern. Die meiste Abtheilung des Kataloges enthält in der den gedruckte Kupferstich. So kann aus der vorliegenden Sammlung ganz leicht die Geschichte dieses Vertriebes hergestellt werden. Im 17. Jahrhundert bereits kam man an die Idee, die Kupferstich durch Farben, nicht vermehrt Uebermalung, sondern mit der Farbe darzustellen. Es ist verschiedene Methoden angewandt worden; die Eine, von P. Schen, legte die verschiedenen Farben auf die Druckschärfe auf die Platte nebeneinander, andere erzielte die Farbenwirkung, indem sie, wie Schabmalenplatten benutzte, entweder mit derselben Platte je einen Ton und durch Wiederholung verschiedener Farben erzielte. Mehr werden nur Vorkämpfer gegeben, da sie zu Grunde liegende Schabmal die Ruamierung der Idee jenseits brachte. Dann kamen auch mehrere Platten angewandt, deren jede zur Verküpfung eines Farbentones benutzt wurde. Es ist zum Staunen, welche Wirkung durch alle diese mühsamen Tradieren hervorabgebracht wurde. Man ließ aber die Methode schließlich fallen, da sie keinen der Höhe entsprechenden Gewinn bringen mochte. Daraus erklärt sich auch die Kostbarkeit und Seltenheit der auf diese Art erzeugten Blätter. In Börner's Katalog sind alle drei Arten vertreten, nur J. Jöhr's fehlt. Aber Le Blond, der Erfinder, P. Schen, die beiden Gauer d'Agout, L'Abbat, Alir, Demartieu, Bonnet, Bortolus, Duboucourt, Jamel sind, haben ihre besten Blätter kopiert. Auf diese im Einzelnen einzugehen, erlaubt die Reichhaltigkeit der Sammlung nicht; wir empfehlen daher im Katalog zu recht eingehendem Studium. J. E. W.

Kupferstichpreise. Bei der zu Köln am 4. September d. J. durch J. H. Heberle ausgeführten Versteigerung von Kunstgegenständen und Antiquitäten der Sammlung J. J. von Viehl auf Gerault wurde unter Anderem beigegeben: ein Tafel-Service, Berliner Fabrikat; Scepterzenden, ein Stück Kl. 1800; ein Zephe-Service, Berliner Fabrikat, Scepterzenden. 150 Stück, Kl. 1000; ein Service in Silber-Porcellan aus den Jahren 1804-8. (Seidentaler Kaiser Napoleon I. an Warschau Karat, König von Rom Kl. 700; ein gebrochener Trümpfen, eisenerbüchse mit Eisenbeschlägen Kl. 410; ein silbernes Goldstück in Form eines Kruges, Krebil des 16. Jahrhunderts Kl. 1100.

W. Kunstausstellung in Amsterdam. Kunsthändler Müller in Amsterdam verleiht am 18. Nov. ein und an den folgenden Tagen, nach dem schon erschienenen Katalog, eine Kupferstich-Sammlung, die ihrem weiterrigen Werthe (den Einzahlungen), nach die Ruamäl der Kunstblätter beitrifft, eine Ehre macht. Besonders sind es Naturgenie der holländischen Maler-Rabier, und die zahlreichen Freunde dieses Kunstgenies werden in dem Katalog so viel Neues und Seltenes vereint finden, daß sie sich bei etwaiger So-

thelligung an der Auction auf eine lebhaftere Konkurrenz ge-  
setzt werden müssen. So ist z. B. das Werk Rembrandt's  
sehr reich vertreten; fast alle Hauptblätter sind vorhanden;  
wir notiren nur Hier die ersten Abdrucksmalerei, so nament-  
lich vom Gylsus, Faust, Knecht, letzteres Blatt von größter  
Schönheit. Auch von Rembrandt's Schülern Teyens, J. Bol  
und Hirt ist daselbe zu sehen, und nicht minder von Ver-  
den, J. Bosh, G. Tuijot, A. S. C. Kade, Everdingen, J. von  
Sogen, J. Teniers und Koberen. Auch die Kunstströmung,  
die von Rubens ausgegangen ist, zeigt eine reiche Auswahl  
an Blättern, so von Bolswert, Borcherman, Gauderher,  
J. Visscher. Wir müssen auch die Schule des Velhuis, das  
reiche Werk der Wierig, des Blooteling, J. van de Velde,  
Delft erwähnen. Bei von Dufz machen wir auf den so-  
fortbaren ersten Abdruck des Womper und bei Lucas v. Leiden auf  
einen gleichen Zustand des Hauptblattes „Der Calvarien-  
berg“ aufmerksam. Von anderen Schulen machen sich be-  
sonders A. Tüzer und die beiden Beham in der deutigen,  
Claude Gellée in der französischen Schule bemerklich. — Im  
Anschluß an diese Sammlung wird auch eine Sammlung von  
Zwischenzeichnungen aus denselben Besitze versteigert werden. Der  
gedruckte Katalog zählt 26 Nummern, und es finden sich  
auch hier berühmte Künstlernamen vor. Als einer Curio-  
sität sei einer Composition von Erdmann von Rotterdam  
Erwähnung gethan. Das Originalbild ist verlohren, aber  
eine Zeichnung von J. Stecker gibt uns eine Vorstellung  
von der Kunst des berühmten Humanisten.

#### Auktions-Kataloge.

Fr. Müller & Co. und C. M. van Gogh in Amsterdam.  
Am 18. November Versteigerung von Kupferstichen  
und Radirungen aus der Sammlung Ellinck-

haysen in Rotterdam. (1129 Nummern.) — Am  
19. u. 20. November Versteigerung von Handzeich-  
nungen alter Meister aus derselben Sammlung.  
(276 Nummern.)

#### Zeitchriften.

- The Academy. No. 337.  
J. F. Micheli, Die Museen von Ravenna, von J. A. Crowe.  
— The fourteenth volume of L'ART, von M. M. Hecker. —  
L'Art. No. 199.  
Anzeiger für Kando der deutschen Verzett. No. 9.  
Die Doppelkapelle der Kaiserburg zu Nürnberg und ihre Be-  
deutung als Museum der Berggrafen, von A. Essenwala.  
L'Art. No. 199.  
La semaine contemporaine à l'exposition universelle de  
1875, von A. Dubouché. (Mit Abbild.)  
Deutsche Banzelung. No. 81.  
Der Kunstverein für Esthethik zum Kollegiengebäude der  
Universtät Straßburg.  
Im neuen Reich. No. 43.  
Die Rhythorik der Romantische, von A. Springer.  
Journal des Beaux-Arts. No. 19.  
Les frères Le pot, sculpteurs, von A. Everaert. — Les  
tableaux des colleges supprimés en Belgique, von Ch. Piot.  
— Kurbelstimmungen du quartier de Paris à Bruxelles, von  
Schoy. — Livres d'art populaires publiés par Soreman.  
Kunst und Gewerbe. No. 42. 43.  
Von der Pariser Weltausstellung. Technisches, — Mün-  
chen: Mallinger's Buchhandlung; Berlin: Die Gewerbeaus-  
stellung 1873. — Die moderne Kunstindustrie und die Be-  
weissung, von J. von Falke. — Nürnberg: Germanisches  
Museum; Regensburg: Römisches Museum; Frankfurt: Ent-  
sendungen nach Paris; Dresden: Prämierung.

#### Inserate.

### Kunst-Auktionen zu Leipzig.

Versteigerung einer kostbaren Kupferstichsammlung.

Erste Abtheilung: Dienstag den 5. November,  
Stiche nach Boucher, Lanore, Watteau und deren Zeitgenos-  
sen, reiche Werke von Edelinek, Drevet, Hogarth, Nanteuil,  
Schmidt, (dabei das eminent seltene Bildnis Händel's), Strangé,  
Wille und Anderen,  
sowie zahlreiche treffliche Portraits.

Zweite Abtheilung: Montag den 11. November,  
Meisterblätter der Schabkunst und ausgezeichnete ältere in  
Farben gedruckte Stiche.

Die Sammlung enthält fast durchaus nur Exemplare von tadel-  
loser Schönheit. Die Cataloge haben durch den interessanten Inhalt,  
wie durch die ausführliche Bearbeitung desselben, unter Angabe vieler  
kunsthistorischer Notizen, selbständigen Werth, und sind gratis  
und franco zu beziehen von der

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.

Sehr schön!

### Vorlagen für Holzmalerei.

Zeit 1 - 5 von G. Jäger.

Preis pro Zeit 6 Mark.

In praktischen Holzdruck, sowie Kolori-  
rung per Holzmalerei von Dr. J. Jäger.  
Preis 1 Mark. Jeder Zeit ist einzeln zu haben  
gleicher à 6 Mark.  
Reservirt in Leipzig.

Mein soeben ausgegebener Lager-  
Katalog 74 D enthält die

Culturgeschichte und Curiositäten der  
Medizin und Naturgeschichte

in Druckschriften, liegenden Blättern,  
Bildern, Autographen und Monumen-  
ten (Geschichte der Medizin, Biograp-  
hien, alte Medizin, Anatomie, Chir-  
urgie, Geburtshilfe, Homöopathie,  
Pest, Seuchen, Volkskrankheiten, Sy-  
philis, Bäder, Heilmittel, Gifte, Kräu-  
terbücher etc.).

Exemplare des Kataloges (2950 No.)  
sind zu beziehen.

J. M. Heberle (H. Lempertz's Söhne)  
in Köln.

### Der Nassauische Kunstverein in Wiesbaden

sucht ein **Wochenblatt** in Kupferstich für Juni 1879. 600 Exemplare.  
Wöchentlich 3 Mark. Gefällige Anerbietungen unter obiger Adresse.

### Schlesischer Kunstverein.

Die Zeit für Anerbietungen des Anfangs Januar 1880 abzuliefern  
**Verinsblattes** eines im Kunsthandel noch nicht erschienenen Kupferstiches, mög-  
lichst in Kleinformat nach Vorlage eines bedeutenden Gemäldes, Bedarf min-  
destens 1500 Exemplare wird bis Mitte November d. J. verdingert. Ein-  
reichungen an den Präses des Vereins, Herrn Baurath und Director der Königl.  
Kunstschule Klotz in Breslau.

Den

**Kunstvereinen,**

welchen ich im März und April 1878 für ihre Mitglieder auf:

**Rafael-Steinla:****Madonna di S. Sisto,**

Neustich von Ed. Büchel.

ausnahmsweise eine Subscription eröffnete, erlaube ich mir die Mittheilung zu machen, dass diese Vergünstigung mit Ende d. J. abläuft.

Dresden, im September 1878.

**Ernst Arnold's Kunstverlag,**  
Carl Gräf.**Verlag von H. Würtzburg, Berlin.****Huss vor dem Scheiterhaufen** (Hauptbild der National-Gallerie) gemalt von Lessing, gest. von Andorff  
Stichgröße 81:55 Cm.**Landschaft aus dem Rhonethal bei Sion** (Sitten), Schweiz, gemalt v. Steffan, gest. v. Linke  
Stichgröße 76:55 Cm.**Theatrum von Taormina auf Sicilien**, gem. v. Freyer, gest. von Luncke und Riegel  
Stichgröße 76:55 Cm.**Siegesdenkmal vom Kriegshauptplatz**, gemalt von Sonderland, gest. von Schwind  
Stichgröße 69:55 Cm.**Friedensfeier auf dem Orgelchor**, gemalt von Piltz, gestochen von P. Dröhmer  
Stichgröße 69:55 Cm.**Des Reconvalescenten erster Kirchgang**, gem. von Uehmichen, gest. v. P. Dröhmer  
Stichgröße 69:55 Cm.In Photographie (Cabinet-Format) vordiehende 6 Blatt  
à 75 Pf.Wein. China.  
Hoch. Weis.  
60 75Gegen-  
stücke

30 36

30 36

30 36

30 36

Verlag von Wilh. Engelmann in Leipzig.

Soeben erschien:

**Handbuch**

der

**Archäologie der Kunst**

von

**Dr. Carl Bernhard Stark,**

Professor an Heidelberg.

Drei Bände in gr. 8.

**Erster Band.**

Einleitender und grundlegender Theil.

Erste Abtheilung.

Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst.

1. Hälfte: Bogen 1-16. M. 6. 75 Pf.

Die 2. Abtheilung des 1. Bandes erscheint binnen Jahresfrist. — Ausführliche Prospekte sind durch alle Buchhandlungen zu beziehen.

Hierzu eine Zeilage von W. Spemann in Stuttgart.

Verlag unter Verantwortlichkeit des Verlegers C. A. Hermann. — Druck von Hantelshaus &amp; Trieb in Leipzig.

In Ernst Arnold's Kunstverlag  
(Carl Gräf), Dresden, erschien:**Neustich**

der

**Rafael-Steinla: Madonna di S. Sisto**  
von  
**Eduard Büchel.**Grösse des Stiches ohne Plattenrand  
68 auf 50 Centim.;Abdruck mit Schrift auf weissem  
Papier M. 45 —;Abdruck mit Schrift auf chinesischem  
Papier M. 60 —.Alle Kunsthandlungen des In- u. Aus-  
landes nehmen Bestellungen darauf  
auf.In der „Kunstchronik“ No. 36 vom  
20. Juni 1878\* heisst es:**Steinla's Stich der Sixtinischen  
Madonna** erfreut sich seit langer Zeit  
eines weit verbreiteten und wohl be-  
gründeten Rufes. Allmählich stellte  
sich eine umfassende Durcharbeitung  
der Platte als notwendig heraus, und  
so entschloss sich der jetzige Besitzer  
derselben, Kunsthändler C. Gräf (Ernst  
Arnold's Kunstverlag) in Dresden, ihre  
gründliche Erneuerung und Wieder-  
herstellung vornehmen zu lassen. Er  
legte dieselbe in die bewährte Hand  
Ednard Büchel's, eines der besten  
Schüler Steinla's, der das überaus  
schwierige Werk nach siebenjähriger  
angestrengter Arbeit annähernd glück-  
lich zu Ende geführt hat.Mit rühmtenwerther Hingabe  
überraschendem Erfolge ist es dem  
Künstler nicht nur gelungen,  
den ursprünglichen Charakter des  
Stiches festzuhalten, sondern er  
hat die harmonische Gesamt-  
wirkung, die Klarheit und Schön-  
heit desselben noch wesentlich ge-  
steigert und sich dadurch die ver-  
diente Anerkennung aller Kenner  
und Kunstfreunde erworben.Dessen Urtheil stehen noch viele  
andere massgebende Kritiken zur Seite  
und alle gipfeln in dem Ausdruck:  
„Der Künstler hat seine Auf-  
gabe glänzend gelöst.“**Verkäuflich.**Die Foffian mit der Unterschrift Mar-  
tin de Vos inventor, und Joan Busse-  
mecher senj. et. excedit.10 Blätter, in der Größe von 27:21 1/2  
Ctm. Die Ornamente ist in kostbarer  
Seide und Gousset ausgeführt. Käufers  
durch die Expedition d. Bl.

Herausg. von Prof. Dr. C. von  
Lippert (Wien). Corre-  
spondenzstelle 23, oder an  
die Verlagsbuchhandlung in  
Krieglitz zu richten.

14. November



à 25 Pf. für die drei  
Mal erscheinende Fests-  
sätze werden von jeder  
Buch- u. Kunsthandlung  
angenommen.

1878.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Ersteinst vom September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage. Für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den besondern und überörtlichen Postämtern.

Inhalt: Die antike Kunst auf dem Trocadero. — St. Peter, Neos und Neostichos auf der Pariser Weltausstellung 1878. — Die Konfessionsmärkte für die Kaiser-Wälder-Kunststadt in Strassburg. — Professor von Hagen. — Das der Oceanum Gallery in London; Olympia-Ausstellung in Berlin. — Das Maria-Theresia-Denkmal in Wien. Chorleiter in der Zeitschrift in Stuttgart; Nürnb. Hoftheater-Opern-Opern in Köln, Verbindungen der archäolog. Section der Philologengesellschaft, Prof. Jakob Gossensath. — Januar.

### Die antike Kunst auf dem Trocadero.

Unstreitig bietet die antike Abtheilung der Ausstellung auf dem Trocadero dem Beschauer für den Genuss die ungetrübtesten Eindrücke, für das Studium die mannigfachsten Anregungen dar, mögen auch die übrigen Partien dieser unvergleichlichen Ausstellung in glänzender und interessanter Weise inscenirt sein. Wir beginnen unseren Rundgang durch dieselbe mit der griechischen Kunst, und in dieser mit den Werken der Keramik.

Die erste Stelle in der chronologischen Reihenfolge gebührt einem Krug, gefunden auf Santorin (Sammlung de Witte), etwa aus dem 9. Jahrhundert v. Chr., noch ohne Töpferscheibe geformt und mit wellenförmigem Kienornament bedeckt. Es folgen einige Gefäße der Vellon'schen Sammlung, aus Athen, etwa dem 8. Jahrhundert entstammend, die schon Anwendung der Töpferscheibe und geometrisches Kienornament zeigen: eine große einhenlige Amphora, abwechselnd in Streifen mit Mäander, Rosetten und schachbrettartig geordneten Punkten gezieret, eine runde Büchse (Pyxis) und eine halbtiefe zweihenlige Schüssel, ähnlich decorirt. Die Keramik des 7. Jahrhunderts, die schon die Thier- und vereinzelt auch die Menschengestalt als ornamentales Motiv kennt, ist vertreten durch eines der ältesten Produkte der korinthischen Industrie, die für diese Epoche bekanntlich von hoher Bedeutung ist, nämlich eine runde Büchse (Sammlung de Witte), die zwischen linearen Ornament auf dem Bauche des Gefäßes herumlaufend schon einen dem troischen Zageutriebe

entnommenen Figurenries enthält, sodann durch mehrere Gefäße der D. Rapet'schen Sammlung, darunter ein Skyphos aus Sitjos, dessen Produkte sehr selten sind, und eine Chytza aus Beotien mit braunrothen und dunkelgrünen Figuren auf mattgelbem Grunde. Aehnlich decorirt ist eine größere Chytza gleicher Probenanzahl der Baron Hirsch'schen Sammlung, während eine Büchse (Rapet) mit Tiergestalten phönizischen Charakters noch etwas früheren Datums zu sein scheint. Auch die Graf Dyakowski'sche Sammlung enthält einige Gefäße dieser Epoche. Es folgt nun die Keramik des 6. Jahrhunderts, die schwarze Figuren auf rothem Grunde hat; doch ist dieselbe nur in einzelnen, wenig hervorragenden Exemplaren vertreten. Auch die Keramik der Blüthezeit (vom 5. Jahrhundert abwärts), die rothe Figuren auf schwarzem Grunde zeigt, löst sich in eigentlichen Hauptwerken hier nicht finden. Anzu-führen wären dabei etwa eine Klyx (flache, zweihenlige Schale auf halbhohen Füße) von E. Charylion (Rapet), die in der Zeichnung der Innenfläche ein interessantes Pentimento zeigt, eine zweite von Duris (Paravey) mit Gös und Memnon, und eine dritte von Brygos (de Bammerville) mit dem Tode des Priamos und seines Geschlechts, endlich eine kleine Schindbüchse von Megakles (Dr. Hirsch), die sich durch besonders fein und fest konturirte Zeichnung auszeichnet (Toilettszenen, auf dem Deckel köstliche Hasegruppen). Von den Vasen des 4. und 3. Jahrhunderts endlich, die auch wenig hervorragend vertreten sind, wären ein einhenlicher Weinkrug (Demoskoie) der Paravey'schen und zwei wohlerhaltene Lekythi der Rapet'schen Sammlung, sowie eine ganze Reihe mitunter recht origineller Trink-

hörner (Korymbos) aus dem Besitz von Dutuit und dem Grafen Djalovski anzuführen.

Die Werke der eigentlichen Bildnerei in Thon und Marmor beginnen mit drei Terracottastatuetten der Kapet'schen Sammlung; zwei davon, aus Votien, die dritte aus Lokris stammend, sind Bilder weiblicher Gottheiten, alle drei noch völlig roh, Nachahmungen etwa der frühesten Holzgötterbilder. Eine davon zeigt deutliche, primitivste Bemalung von Gesicht und Gewand. Einer etwas späteren Epoche entstammend sodann die beiden Terracottastatuen einer sitzenden Demeter (?) und eines dreifüßtragenden Apollon derselben Sammlung, aus Lokris, sowie eine kleine Artemisfigur, einen Hosen tragend, aus Phokis. Ein weiter Zeitraum trennt diese ersten Versuche der Bildnerei von den zunächst folgenden, die etwa schon dem 6. Jahrhundert angehören. Es sind dies der Marmorkopf einer männlichen Statue, halblebensgroß (Athen, Besitzer Hr. Kampin) mit einem Perseuskränze in langgelockten, geschickelten, auf der Stirn in symmetrische Locken geordneten Haare, etwa eines Siegers im Wettlaufe, dessen Typus noch vor dem der äginetischen Statuen liegt, sodann der Marmorkopf einer Athletenstatue (Athen, Sammlung Kapet), überlebensgroß, der sich vor dem früheren durch bessere Kenntniß und freiere Behandlung der Formen schon wesentlich auszeichnet, der älteren attischen Schule angehörig; endlich ein etwa viertellebensgroßer Marmorkopf des bärtigen Hermeos (Athen, Besitzer Hr. E. Armand) von fast tadelloser Formgebung, etwa mit den äginetischen Bildwerken auf gleicher Entwickelungsstufe stehend. Hier wäre dann auch noch ein kleiner Herakleskopf der Sammlung Oréau, in Cyprien gefunden, aus Kalkstein, einzutreten, dessen rückwärtiger Theil von dem kapuzenartig darübergezogenen Rachen des Löwenjähls bedeckt wird. An der Schwelle des Ueberganges von der archaischen zur Kunst des großen Stiles stehen sodann einige Terracottareliefs: das eine (Kapet) einen Leinwand, das zweite (de Bammerville) Elektra und Drexi am Orakel Agamemnon's, das dritte (in zwei Exemplaren von Bammerville und Oréau ausgestellt) den Kampf von Theseus und Peleus darstellend, das erste interessant im Gegenstande, das letzte durch außerordentliches Leben der Komposition, das zweite und dritte deutliche Farbenspuren zeigend; sodann ein Marmorrelief (Sammlung Carapanos) aus Korinth, (?) den Herakles darstellend, der Keule und Löwenhaut zur Erde niedergelegt hat und den Bogen spannt, um etwa nach den strophäischen Vögeln zu schießen, ein Werk, dessen künstlerische Vollendung leider der allzu scharf betonte Naturalismus beeinträchtigt. — Ein einziges der aufgestellten Werke läßt sich mit Sicherheit der Epoche der hohen Kunst zuweisen: es ist der Kopf der

Rike (?) dem Besigibel des Parthenon, bekannt unter dem Namen des Weber'schen Parthenonkopfes, für 1840 im Besitze des Grafen de Laborde. Leider kam uns dieses Werk, das nicht nur durch die jahrbundertlangen Unkisten der Bitterung, sondern mehr noch durch ungeschickt rohe Restaurirung von Nase, Lippen, Kinn und Hinterhaupt sehr gelitten hat, gar kein Begriff mehr geben von der Höhe des Stils jener Zeit. Derselben Epoche, doch schon in ihren jüngeren Ausläufern, möchte ich auch einen Kollapsokopf der Sammlung Oréau, etwa drittellebensgroß, erwähnen, mit langem bediadentem Haupthaar und Bart, die Flügel von vollendeter Schönheit und Majestät. Nur die gleichförmig gekrümmten Locken des Haars und die tief und scharf eingeschnittene Oberlippe verrathen noch einen Rest von Gebundenheit. Trotzdem ist dieser Kopf das harmonisch vollendetste Marmorwerk der Ausstellung. Derselbe Sammlung enthält noch zwei andere bemerkenswerthe Marmorstatuetten: einen behelmten Frauenkopf (Athen) aus dem 4. Jahrhundert, und einen bediadentem, etwas harten Frauenkopf aus Smyrna, spät, etwa schon neuattisch, sowie einen bekränzten Ephebenkopf aus Antiochia, der im Typus zwar auf das Lykippische Ideal hinweist, aber doch wohl erst der kleinasiatischen Kunst der römischen Kaiserzeit seine Entstehung verdankt.

Bei weitem reicher als an Werken der Marmorplastik ist unsere Ausstellung an Bronzen. Eine außerordentliche Bedeutung verleiht ihr vor allen die Sammlung Carapanos, der die sämtlichen Reliefs seiner bodonäischen Ausgrabungen hier zum erstenmal vereint vorführt. Wir müssen uns mit Uebergang der gravirten Bleisplättchen, der mannigfachen Gefäße, Waffen und Schmuckstücken hier auf die Ausführung einiger der bemerkenswertheften Bronzestatuetten beschränken. Eine der ältesten, dem 7. Jahrhundert angehörig, ist ein tanzender, pierdehufiger Satyr mit archaisch gelocktem Haupt- und Bartthaar, von lebendiger Bewegung, ferner ein junger Reiter, der im Laufe der Jahrtausende sein Pferd verloren, aber keine Pose behalten hat, ein zweiter, dessen unverhältnißmäßig großes Pferd sich schon durch naturwahre Bildung des Kopfes auszeichnet und eine männliche Ephebe. — diese alle derselben Zeit angehörig. Auch die der nächsten Jahrhunderte: eine Doppelsöldnerbläserin, eine sitzende Herrschergestalt mit spitzer phrygischer Mütze, eine in vollem Wettlaufe begriffene, muskeltlose, langlockige Atalanta, endlich eine helm- und Ägidebedeckte Athena zeigen erst unmerklichen Fortschritt in der Formbehandlung, während einige Werke des 5. Jahrhunderts, besonders der die Keule schwingende Schöner Mandyas (eine Gestalt der Lokalsage) tadelloser Formen, aber noch immer völlig ausdruckslose Gesichtsaus-

bung haben, andere wieder, wie zwei Apollonfiguren, die als Spiegelgriffe dienen, barbarisch ihre Bildung zeigen. Alle diese Bronzen zeichnen sich durch eine besonders schöne, lichte Patina von smaragdgrünen Tönen aus, außerdem auch durch vortreffliche Erhaltung ihrer Oberflächlichkeit. An rein künstlerischer Bedeutung aber werden sie weitaus übertroffen von der Sammlung 3. Oréon's aus Trojes, die in diesem Genre auch der Zahl nach die reichste der ganzen Anstellung, nicht weniger als 120 Bronzen zählt. Freilich ist die überwiegende Mehrzahl davon der römischen Kunstperiode angehörig, aber einige Hauptstücke sind griechischen Ursprunges. So gleich eines der ältesten Bronzeerze, das wir überhaupt kennen, eine kleine Aphrodite (oder Helena-) Statuette aus Sparta, in Vollguss, dem Anfang des 7. Jahrhunderts angehörig, mit langem, am Körper liegenden Gewande, langen, einzeln auf die Brust fallenden Locken, die Kotesblumen in der Hand, — in allem, sowie im Physiognomischen, sich noch durchaus an phönizische Typen anlehnend. Dann eine zweite Aphrodite, den Griff eines fast noch vollständig mit all' den thürlichen Ornamenten rund um den Discus erhaltenen Spiegels bildend, beidseitig, in langem, dorischen Peplos, etwa dem Ende des 6. Jahrhunderts angehörig und aus Megara stammend. Einen ganz ähnlichen Spiegel hat auch die Sammeville, einen etwas späteren Datum ausgestellt. — Die Hauptstücke der Oréon'schen Sammlung gehören jedoch der Miltiadeszeit der Kleinkünste, dem 4. und 3. Jahrhundert an. So vor allem das früheste, vom Beginn des 4. Jahrhunderts, eine Aphroditestatuette, noch ganz vom strengen, jonischen Typus mit Diadem und langem dorischen Peplos (oder vielmehr ihn archaisch bewußt wieder aufnehmend), aber schon mit vollständig freier Beherrschung der Formen und der Technik, eine der herrlichsten Kleinbronzen, die wir überhaupt kennen, von vortrefflicher Erhaltung (bis auf die fehlende Krone) und weicher, gleichförmig schöner Patina; dann ein Dionis oder Apollon, erst neulich in Patras gefunden, mit fehlendem rechtem Arm und Bein, und linkem Bein vom Knie an, trotz seiner Verhüllung und der dicken Drypsschicht, die seine schlanken und doch auch jugendlich vollen Formen deckt und den Ausdruck seines leuchten umrahmten Gesichtes kaum erkennen läßt, im freien Schwingen der Linien und in ungehörter Klarheit des Motivs eines der anziehendsten Stücke der Sammlung. Der Epoche der Entfaltung — Ende des 4. oder Beginn des 3. Jahrhunderts — und dem Motive nach schließt sich diesem ein jugendlicher Bacchus an, mit fehlenden Füßen und rechter Hand, in der Linken den Thyrsus (?) haltend, ebenso leicht und schwingend bewegt, elegant und reich modellirt. Jünger scheint eine bei Tarent gefundene, etwa 25

Centimeter hohe Kriegerstatuette, Pentapost, den Helten von Metapont darstellend, ohne Krone, linkes Bein vom Knie an und rechten Fuß, in reichem Panzer, dessen Ornamente an Leib, Achselbändern und Schenkelschienen Spuren von Goldniello zeigen. Der Aet der Stellung, die breite und einfache Formengebung und die vollendet feine, dabei aber doch keineswegs kleinliche Detaillirung des vom Helme bedeckten Kopfes geben dieser Statuette in den Augen vieler Kenner den Vorrang vor allen übrigen der Oréon'schen Sammlung. Kecklich-meisterhaft ist Kopf und Büste eines zweiten Kriegers, bei noch kleinerem Maßstabe gleich detaillirt, und eine größere Satyrmaske. Ein Athenakopf mit sonderbaren stülperartigen Ansetzen am Helme, und das Hochrelief eines Satyrs, der mit einer Urne auf der Achsel im Begriffe steht, sich von den Knien zu erheben, — in der Ausführung etwas weniger vollendet, aber im Kompositionsmotive auf ein schönes Vorbild weisend, sind die jüngsten Stücke dieser unvergleichlichen Reihe; sie gehören etwa schon dem Ausgang des 3. Jahrhunderts an.

Als dieser jüngeren Epoche angehörig haben wir hier sodann noch einige Bronzen der Sammlung Corapanos nachzutragen, vor Allem die künstlerisch überhaupt schönste derselben: eine Mänade, die, in heftigem Laufe plötzlich innehaltend, das eine Knie auf einen (fehlenden) Gegenstand (Thier, Opfer ?) setzt, kaum 10 Centimeter hoch, aber von gewaltigstem Leben und unwiderstehlicher Bewegung, auch in technischer Durchbildung eine der vollendetsten Bronzen der Ausstellung. Nur die theilweise wirren Gewandmotive lassen auf den späteren Ursprung (etwa 3. Jahrhundert) schließen. Sodann das Relief des Kampfes zwischen Polydeutes und Lynceus vom Badeschilde eines Helmes, ebenso schön in der Raumfüllung wie sicher in der Technik, und endlich noch ein zweites Stück gleichen Gebrauches mit dem Relief einer Stylo, deren Leib in zwei Hünde und zwei mächtige Fischschwänze aufläuft, wobei mehr das Geschick der Composition als die etwas trockene Ausführung bemerkenswerth erscheint.

Keben diesen massenhaft vorgeführten Stücken der beiden besprochenen Sammlungen, kennen die einzelnen Bronzen Anderer, die in den Schaufenstern zwischen anderen Gegenständen halbverdeckt dastehen, kaum zur Geltung kommen. Doch ist in dem Dutillet'schen Schaufenster ein geflügelter nackter, weiblicher Genius, einen kleinen Reif emporhaltend, hübsch im Motive, aber etwas allgemein in den Formen, — sowie in dem von Parades eine geflügelte, den Kranz emporhaltend vorschwebende Nike anzuführen, ein ganz kleines Figürchen (etwa 8 Centimeter hoch) mit reichen Gewandmotiven, von später, aber trefflicher Ausführung. Eine Ueberraschung ist dem Beschauer jedoch aufgespart, wenn er in dem



Renaissanceaale der Ausstellung zwischen Cimousiner Emaille und italienischen Marmorwerken plötzlich auf die Bronzetafelte eines nackten Hermes, im Besitze von E. André sitzt und dieselbe sofort als Antike recognoscirt. Der Gott ist mit gestreckten Beinen, denen die Flügel fehlen, den einen Arm auf dem Knie ruhend, auf den anderen leicht gestützt, wunderbar elastisch hingelagert; die Körpermodellirung ist bis in's Detail vollendet, die Formen sind mehr elegant als streng, die Erhaltung ist vorzüglich, die Patina schön und mild. Die Bronze ist in Nordfrankreich gefunden, und so sehr auch der allgemeine Charakter für den griechischen Ursprung derselben spricht, so scheinen doch Einzelheiten (wie das überaus starke Vortreten des Strinnochens über den Augenhöhlen, die Ausbuchtung der Brustwarzen) auf römische Probenienz zu deuten, was dann auch mit dem Fundorte eher in Einklang stünde. Wie dem auch immer sei, sie bleibt eines der Juwelen der Ausstellung.

G. v. Fabricy.

(Fortsetzung folgt.)

### Kunsliteratur.

**Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung 1878.** Von Friedrich Pecht. Stuttgart, Verlag der V. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1878.

In noch höherem Grade als die Wiener Weltausstellung hat die Pariser sehr viel geschäftige Federn in Bewegung gesetzt, welche eine wahre Fluth von Feuilletons in die deutschen Zeitungen ergossen. Die Kunst und die Kunstindustrie kamen in diesen Berichten am schlechtesten weg. So ganz ohne Sachkenntniß lassen sich Kunsturtheile nun einmal nicht in die Welt setzen. Von den *Entrepreneurs*, die zwanzig Zeitungen zu gleicher Zeit mit ihren Weltausstellungsberichten versorgten, läßt sich am Ende auch eine solche Sachkenntniß nicht verlangen. Mit gleicher Seelenruhe referirten sie über Gemälde wie über die neuesten Erfindungen auf dem Gebiete des Glasblases und der Stiefelweiche. Aber selbst Journale, die sich den Luxus eines Spezialberichterstatters erlauben durften, waren in der Wahl der geeigneten Kräfte meist sehr unglücklich. So passirte einer großen deutschen Zeitung das Mißgeschick, sich einen Spezialberichterstatter zu erwählen, der 3. B. das russische Bauernhaus an der Straße der internationalen Fassade mit einem Schweizerhaus verwechselte. Neben einigen Wiener und Berliner Journalen machte, wie immer, eine rühmliche Ausnahme die Augsburger Allgemeine Zeitung, welche Friedrich Pecht mit sachkundigen und lebendig geschriebenen Berichten versorgte. Wie sie in der Zeitung standen, hat er sie zu dem eben bezeichneten Buche vereinigt

und ist durch diese schnelle Manipulation allen Konkurrenten zuvor gekommen, die ihre Feuilletons für werth hielten, dem großen Publikum zum zweiten Male aufgesetzt zu werden. Auf der anderen Seite entschlug sich Pecht freilich dadurch der Möglichkeit, seine Aufsätze einer nochmaligen Revision zu unterziehen und die in der Hitze der schnellen Berichterstattung verzeihlichen Flüchtigkeiten anzumerzen. Aber nenngleich die einzelnen Aufsätze ihre Entstehungsart unter dem Drange des Augenblicks nicht verleugnen können, hat der bewährte Kritiker doch mit sicherem Takt fast immer das Richtige getroffen. Man mag mit ihm in der enthusiastischen Werthschätzung des Malat'schen Riesenbildes nicht einverstanden sein, man wird seine Geringschätzung der englischen Malerei nicht theilen, aber man wird ihm freudig zustimmen, wenn er immer und immer wieder auf den augensässigen Rückgang der französischen Kunst und Kunstindustrie mit Entschiedenheit hinweist. „Darüber — sagt er einmal — kann bei Vergleichung der deutschen Ausstellung mit der aller anderen Nationen kein Zweifel mehr bestehen, daß nur hier eine der französischen ebenbürtige und durchaus selbständige Kunststrichtung vorhanden sei, die ebenso frisch und kräftig emporstrebe, als jene ihre Ueberlegenheit, wo sie existirt, nur besserer Schulung und reicheren Mitteln verdankt, daß sie dieselbe trotzdem nur mühsam behauptete und in offenkundigem langsamen Rückschreiten begriffen sei.“ Dem warmen Patriotismus, der gegen den solchen Idealismus in der deutschen Politik, vornehmlich gegen unsere falsche Wirtschaftspolitik, welche unsere Kunstindustrie ruinirt, scharf zu Felde zieht, verzeiht man gern manche thörichtlichen Irrthümer, die sich zum Theil durch das späte Erscheinen des offiziellen Kataloges entschuldigen. So hängen 3. B. an dem großen Galgen, den Georges Beder auf seinem berühmtesten Schanzergemälde errichtet hat, nicht die Körper der Maccabäer — wo sieht denn geschrieben, daß diese aufgehängt worden sind? — sondern sieben Söhne des Saul, welche die Gibeoniten an's Kreuz geschlagen haben. Auch wird auf dem nicht minder schmerzigen Bilde Remalte's nicht ein Gattenmörder von den Tameniden mit dem Leichnam der Gemordeten aus dem Schlafe geweckt, sondern der Matternörder Orestes durch die Erinnerungen mit dem Schatten der Klytämnestra. Auch würde die Behandlung der deutschen Kunst nicht gelitten haben, wenn sich Pecht eines ebenso großen Wohlwollens gegen die „Berlinerische Kunst“ beßien hätte, wie gegen die Münchener.

Doch das sind Einzelheiten, die den Werth des Ganzen nicht wesentlich beeinträchtigen. Die Letztere des Buches wird gewiß jedem Besucher der Pariser Weltausstellung die gewonnenen Eindrücke klären und

befähigen und jedem, der von dem großen Schauspiel fern geblieben ist, besser orientiren als alle übrigen bisher über die Ausstellung in deutscher Sprache erschienenen Bücher.

A. R.

### Konkurrenzen.

A. R. Die Konkurrenzentwürfe für die Kaiser-Wilhelms-Universität in Straßburg. Nachdem die vom Reichsministeramt für Hochschulangelegenheiten eingesetzten Preisrichter ihre mühselige Arbeit vollendet und den ersten Preis von 6000 M. dem Architekten Warth in Karlsruhe, die vier zweiten Preise von je 3000 M. den Architekten Eggert in Straßburg, Hagfeld und Hinkeldey in Berlin, Reinius und Bluntz in Frankfurt a. M. und C. Sommer ebenfalls in Straßburg hatten, gelangten sämtliche eingeladenen Entwürfe in der Berliner Akademie zur Ausbeurteilung. Es giebt in Deutschland kaum einen Architekten von Ruf, der sich nicht an der Konkurrenz beteiligt hätte. Wir nennen nur Köhler, Raschdorf, Ende und Böhm, Kaiser und a. Großhain, Kaufmann und Henden. Unter solchen Umständen erregte die Entscheidung der Jury in der Berliner Architektenkreise eine große Regung, die noch verstärkt wurde, als die Entwürfe Jedermann zugänglich gemacht wurden und man vergeblich nach den Vorzügen suchte, welche das Urtheil der Jury motiviren könnten. Und in der That verzicht nur der mit einem zweiten Preise gekrönte Entwurf von Reinius und Bluntz auf einen wirklich künstlerischen Gedanken, während die Projekte der Uebrigen nicht über den für offizielle Gebäude einmal sanctionirten Akademiestil hinausgehen. Der mit dem ersten Preise gekrönte Entwurf ist im Stile einer Schwabacher, schablonenhaften Renaissance gehalten. Der Grundriß, der allerdings vortheilhaft, aber auch nicht besser als der Sommer'sche ist, soll den Ausschlag zu dem betrüblichen Resultat gegeben haben, daß zu einer lebhaften Debatte im Architektenvereine und zu einer Interpellation an den Vorsitzenden der Jury, Geheimrath Kinel, Veranlassung gab. Herr Kinel, um eine Klärung zu erlangen, erklärte von seinem Standpunkte aus ganz richtig, daß die Konkurrenz nicht zur Befreiung für die Nachgeborenen da sei, sondern nur den Zweck verfolge, der Hochschule eine gute, zur Ausführung brauchbare Projekt zu verschaffen. Jedenfalls liefert auch diese Konkurrenz, an welcher so viele unserer ausgezeichneten Architekten wiederum Kühe und Heide vergebens erkundend haben, einen neuen Beitrag zu der jüngst so vielfach ventilirten Frage des Konkurrenzumwens.

### Personalnachrichten.

\* Professor von Angeli hat Wien für einige Zeit verlassen, in Folge von Aufträgen, die er im Auslande übernommen. Er war deshalb gewöhnt, seine Lehrthätigkeit an der Wiener Akademie einzuwickeln zu können, behält aber sein Atelier im Akademie-Gebäude nach wie vor vortheilhaft, nach seiner bleibenden Rückkehr seine Lehrthätigkeit wieder aufzunehmen.

### Sammlungen und Ausstellungen.

J. B. A. Aus der Grossen Gallerie in London. Der große Erfolg dieser außerordentlichen Sammlung rief außer Zusammenhang mit den Vorzügen und Mängeln der ausgezeichneten Gemälde: sie ist Nowe geworden, — und noch höher in London umherdort gewesen — auch Sonntag geöffnet. Zudem ist sie mit einer trefflichen Restauration verbunden, welche der Prinz von Wales so wenig gespart hat, und schließlich erregt sie ein besonderes Interesse noch dadurch, daß sie einer Klasse von präcedenzreichen, im Stil des Mittelalters komponirten, pseudo-byzantinischen und sonstige abnormen Malereien Thor und Thür öffnet, denen die L. Akademie den Eintritt verweigert. Der Gedanke ging von Sir Coutts Einblag, dem Eigenthümer und Director der Gallerie aus, der allein die Befugniß hat, Künstler zu Beiträgen auszu-

fordern. Dargestellt fremdartig ist der Eindruck, den die Sammlung bietet, daß man im ersten Augenblicke wähnt, eine ausländische Gallerie vor Augen zu haben. Fast wäre man versucht zu glauben, daß Burne Jones, der hier strahlend wie ein Stern erster Größe erscheint, von einem fernem Weltkörper zur Erde nieder gesunken sei, so vortheilhaft stellen sich seine elf Planchetkompositionen vor den übrigen Bildern aus, und sicherlich würde ohne ihn die Ausstellung als verfehlt erscheinen. Indes hätte er sich seit langem der Öffentlichkeit entzogen, und sein Atelier war überfüllt mit unausgestellten Schöpfungen seiner Staffelei; eins der vorgeführten Gemälde datirt schon von 1875. Wir nennen: „Le chant d'amour“, „Van und Blyss“ und „L'aus Venerie“. Unvergleichbar Erklaunen hat der Künstler erragt durch die Gluth seiner Phantasie und durch die leuchtende Tiefe seiner Farben. Die Bioisankräfte seiner Kunst liegt in einer gewissen Vermischung des Klassischen mit dem Mittelalterlichen bis zur gänzligen Ausschließung des Modernen. Man kann behaupten, daß Mr. Stanhope Bewusstheit und Natur auf gleiche Weise betrachtet; offenbar jedoch ist sein Bild mehr dem Klassischen zugewandt. Hr. Watts schwingt sich in Visionen wie „Zeit und Tod“ zu den übermenschlichen Höhen der Phantasie empor. Alle diese verschiedenen Künstler vereinigen mit der Liebe zur Kunst eine hohe Beethischaltung ihrer eigenen Person; sie danken Gott, daß sie nicht sind wie andere Kunstgenossen. Alma Tadema ist ertrudlicher Weise durch sechs Gemälde vertreten. In einem seiner neuen Bilder bietet er den englischen Vorurtheilen Tod durch die Darstellung einer lebensgroßen östlich nackten Venus. Er hat wohl daran, gegen die falsche Sittemtheit zu Felde zu ziehen, die zu lange schon der britischen Kunst zum Schaden gereichte. Eggar's Heiligkeit und Kuboff's Lehmann gehören ebenfalls zu den glücklichen Ausstellern. Es ist einsamerweise sonderbar, daß alle die hier genannten Künstler Ausländer entweder ihrer Geburt oder ihrer Sympathien nach sind, aus weitem Umfange die auffällige Anwesenheit national-englischer Kunst in der Grossen Gallerie sich erklären dürfte.

A. R. Olympia-Ausstellung in Berlin. In der überdachten Ruine des in seinem Weiterbau letztendlich seit langer Zeit unterbrochenen neuen Tempels sind die Gypsabgüsse der wichtigsten Figuren aus den drei Ausstellungsperioden von 1875—1876 zu einer Gesamtausstellung vereinigt worden. Das Hauptinteresse derselben bilden natürlich die beiden Giebelgruppen und der herrliche Hermet des Praxiteles. Sowohl der letztere als auch die früheren Olympiafunde haben in der „Zeitschrift“ und in der „Kunstchronik“ bereits eine ausgiebige Beachtung erfahren. Es ist hier zum ersten Male der Versuch gemacht worden, die Giebelgruppen nach den vorhandenen Resten in den Giebelstücken an ihren präsumirten Stellen unterzubringen. Obwohl noch immer einige Schwierigkeiten der Lösung hängen, läßt sich doch im Ganzen ein sicheres Bild von der Komposition der beiden Gruppen gewinnen. Das Urtheil über den Werth der Statuetten wird natürlich nicht weiter modifizirt. Die Thakothie, welche es in der klassischen Zeit des alten Griechenland keine vollwichtige Kunst gab außer der attischen, wird durch den unergleichlichen Hermet des Praxiteles, der in seiner Zusammenstellung mit den Giebelfiguren zugleich die schärfste Kritik derselben bildet. Er allein rechtfertigt die jetzt die schmerzlich-satirische Bemerkung, die Sie. Reich für sich machte, wie die Griechen doch zu beneiden wären, denen die deutsche Reichsregierung für Wilhelms ein Museum gestiftet!

### Vermischte Nachrichten.

\* Das Maria-Theresia-Denkmal für Wien schreibt im Atelier Prof. C. Zumbusch's ruhig vorwärts. Die im Sizen etwa 20 Fuß hohe Figur der Kaiserin, welche den in drei Stufen stufen sich erhebenden Kolossalstein krönen wird, ist im Modell nahezu vollendet; ebenso drei der allegorischen Gestalten, welche oben auf den Ecken des Sockels zu sitzen kommen. Von den vier Ritterstatuen, welche auf den vier Ecken des Sockels zu stehen, ist diejenige des Kaiserthums schon in der Ausführung, diejenige des Reichthums ist schon in der Ausführung, diejenige des Friedens ist schon in der Ausführung, diejenige des Rechts ist schon in der Ausführung. Jede dieser Ritterstatuen

mißt etwa 15 Fuß. Auch die Statue des Fürsten Kammig, welche den mittleren Theil der Böse an der Frontseite schmückt, steht im Modell bereits vollendet da. An der Statue des Fürsten Henzel Kriemhildin, des Regenerals der österreichischen Artillerie unter Maria Theresia, wird gearbeitet. Die Modelle zu diesen kleineren (übrigens immer noch 10 Fuß hohen) Figuren werden, wie üblich, in Thon ausgeführt, die der Heiterstatuen und der Hauptfigur dagegen gleich in Gips ausgearbeitet. Baron Dalsenauer entwerft jedoch die größten Plattendarstellungen für den architektonischen Theil des Denkmals.

B. In der Stiftskirche zu Stuttgart ist nunmehr das eine der beiden Chorfenster, welche nach des mairischen Schmußs entworfen, mit einem von J. Scherer in München ausgeführten Glasgemälde versehen. Die Komposition desselben rührt von dem Direktor der Stuttgarter Kunstschule, Bernhard von Heber her, dessen großer sorgfältig ausgeführter Karton zu dem Vollenden sehr, was er je geschaffen. Die Arbeit sollenden Fenster sind bekanntlich ebenfalls nach Heber's Entwürfen von Scherer gemalt worden. Sie zeigen über der Tegel Thadäus mit weintraubenden Engeln und im Chor die Geburt Christi, die Kreuzigung und die Grablegung, die Auferstehung und die Bekehrung Saul, denen sich auf dem fünften Fenster eine ergreifende Darstellung des jüngsten Gerichts anreihet. Im oberen Theil derselben thronet Christus als Weltenrichter auf einer Wolke, von Johannes dem Täufer und den Aposteln umgeben. Ueber ihm erscheinen drei Engel, aus hoher Schönheit, mit den Fortwärtswesen, während unter ihm zwei Engel in die Wolken des Gerichts sinken. Einmal tiefer sieht die erhabene Gestalt eines Engels mit dem aufgeschlagenen Buch des Lebens, und nun beginnen die Szenen der Auferstehung. Die edle gräßliche Figur des Engels des Todes schreiet die niederstürzenden Verurtheilten aus dem aufwärtsstehenden Begräbnis. Beide Gruppen sind fein und gefühlig charakterisirt. Unter den Unseligen sehen wir die Betreter der hausfälligen Koster: Ekel, Leppigkeit, Neid, Geiz und Trägheit, und bei den Seligen ist die Samthaus als Quelle vieler anderen Tugenden in den Vordergrund gerückt. Eine Gestalt, die sich müht unter der schweren Last des Todes hervorzumittel, und andere Überlebende bilden den Abschluß des Bildes, in dessen Vorderstrecke dann noch das Gleichniß von den Sägen und thörichten Jungfrauen zur Darstellung gelangt. Je schwieriger es war, eine so gemaltige und umfangreiche Schilderung in die ungenügende Länge und schmale Form eines Kirchenfensters zu zwingen, je höher erscheint auch das Verdienst Heber's. Welche das Werk, das von einem ungenannten Kunstfreunde geschenkt worden, doch dazu Veranlassung geben, den großen Künstler nun auch noch zu beauftragen, das letzte Chorfenster ebenfalls zu schmücken! Als Geschenk hindurch war es von vornherein das neue Jerusalem und die Anbetung des triumphirenden Lammes in Aussicht genommen, die als verhängendes Ende den ganzen Cyclicus zum Abschluß bringen würde.

Kirchliche Restaurationsarbeiten in Wien. Die Rolle, welche bei der durch die Verhältnisse bedingten geringen Bauhöflichkeit für die Wahrung der Verdienste ist es für die Baubehörde recht sichtbar, daß auch öffentliche Neubauten nur in verschwindender Zahl in Angriff genommen werden. Um so erfreulicher ist es, daß die Bestrebungen, unsere in architektonischer Beziehung hervorragenden Kirchen stückweise wieder herzustellen und auszumitteln, mit Eifer fortgesetzt werden, wodurch wenigstens ein Theil der Bauhandwerker Arbeit und Unterhalt findet. Es verdient alle Anerkennung, daß die betreffenden Vorstände keine Mühe und keine Opfer scheuen, die alten Bauwerke so herzustellen zu lassen, wie sie ursprünglich gewesen sind oder geplant werden. Freilich mühen dazu häufig nicht nur Zuschüsse Seitens der Stadt, sondern auch im Wege einer Kirchensteuer die Beiträge der Pfarren auch in Anspruch genommen werden. In der Kirche St. Martin, deren äußere Restauration unter Leitung des Herrn Baumwiesers Angelschmidt glücklich zu Ende geführt worden ist, sind die Arbeiten zur inneren Aufschonung bis auf die beiden Seitenchiffe ausgedehnt. Es wird dann noch die Befestigung eines neuen Hauptaltars, einer Tegel und der gemalten Fenster im Lang-

schiff und den Seitenchiffen zur gänzlichen Fertigstellung erübrigen, was indessen die nicht unerheblichen Mittel noch zu beschaffen sind — Das große Kofel-Reliquien vor dem Chor der Kirche St. Maria im Capitol geht seiner Vollendung entgegen, so daß zur gänzlichen Fertigstellung des Hauptaltars — ein solcher ist in reicher Ausstattung in keiner anderen der böhmischen Kirchen zu finden — nur noch die Ausführung der Fassade im Chor erübrigt. Die Befestigung eines südlichen Hauptaltars dürfte die ganze Arbeit zum Abschluß bringen. — Die Kirche St. Severin bedarf einer durchgreifenden baulichen Herstellung. Schon seit Jahren hat sich das Bedürfnis dazu fühlbar gemacht; denn die Höhe der Kollen und der Kuppel der eriorberlichen Fonds haben davon abgehalten. Nunmehr ist, wie wir annehmen, von dem Herrn Architekten Franz Zamy ein vollständiges Restaurationsprojekt ausgearbeitet worden, welches sich der Anerkennung am nächsten erfreut. Es ist beabsichtigt, die Arbeiten bald beginnen zu lassen; zu diesem Zwecke sind die beiden Chorräume bereits angeschlossen. Wie die restaurirte Kirche St. Kunibert am nordlichen Ende des Bauwerks herzu auf der Westseite würdig abschließen. In der Kirche St. Mauritius, welche seit ihrer Erbauung des inneren Schmußs entbehrt, sind die Malereien bis auf die Seitenchiffe vollendet. Teller in einsteher und gefälliger Weise gehaltene Schmuß wirkt in Verbindung mit den feinsten ausgeführten farbigen Fenstern in dem hohen Raume recht wohlthuend. — Die Restaurationsarbeiten an der Kirche St. Apollonia machen, namentlich wenn man die Schwierigkeiten der Ausführung berücksichtigt, erfreuliche Fortschritte; die Chäfte mit dem Thürmchen wird in wenigen Wochen ausgebaut sein. Hoffentlich werden die im nächsten Jahre wieder aufzunehmenden Arbeiten nicht durch Schwierigkeiten in der Beschaffung der allerdings sehr bedeutenden Geldbeträge unterbrochen werden. — Die Erneuerung des herrlichen Kapellbaues der Kirche St. Severin wird rühlig betreiben, so daß, wenn die Witterung noch eine Zeit lang günstig bleibt, das Baumerkgen die Einfälle des Winters gelindert sein wird. — Wir hatten noch eines Kirchenbaus zu denken, welches zwar weder in architektonischer noch in künstlerischer Beziehung von Bedeutung ist, das aber in seinem jetzigen verfallenen Zustande keineswegs der Stadt zur Ehre gereicht — wir meinen die Allerheiligen Kapelle am Sigstein. Nach Wiederlegung des alten Conventgebäudes gleicht dieselbe mehr einer Ruine als einem Gottesbaue. Auf die nächsten Fremden, welche auf der dicht vorbeifahrenden Eisenbahn in unsere Stadt hineinstiegen, muß die Kapelle in ihrem jetzigen Zustande einen traurigen Eindruck machen.

M. Die Verhandlungen der archäologischen Section der diesjährigen Philologen-Versammlung in Jena boten einige auch für die Leser dieses Blattes interessante Momente dar. Die Section hielt drei Sitzungen, am denen die erste der Konstitution gewidmet war; zum Präsidenten wurde Herr Professor Dr. Gueden aus Jena gewählt. — In der zweiten Verhandlung lasse derselbe zunächst eine durch Steinbrunn vermittelte Zeichnung des Deckels einer Urne aus dem besondern Privatmuseum des Herrn Pöhlmann in Athen vor und besprach dieselbe. Sodann machte Herr Prof. Burjion außerordentlich interessante Mittheilungen über die Funde in Dodona. Es ist das Verdienst des Herrn Corapponis, daß die Stelle dieses uralten Oracles nunmehr, nachdem Heinrich Dorn und Kasper schon das Richtige vermuthet hatten, endgültig festgestellt ist. Sie liegt am östlichen Fuße des bis zu einer Höhe von 2000 Meter über die Meeresshöhe sich erhebenden Cithäus-Gebirges. Es finden sich dort die Spuren einer Atropolis, eines noch gut erhaltenen Theaters und ein großer aierediger Beurt, die Stätte des Heiligthums. Innerhalb dieses ist zunächst der eigentliche Tempel zu bemerken, der in die drei Theile pronao, cella und opisthodomos zerfällt und in drei Schiffe getheilt ist, durch Säulengänge, am denen sich nicht mehr bestimmen läßt, welcher Ordnung sie angehört. Außen vor der Tempel nicht mit Säulen geschmückt. Außerdem sind zu erkennen die Reste eines Gymnasiums, einem Prytanäum und zwei Stridoren, welche wahrscheinlich zur Aufbringung derselben Weidgerechte dienten, die dem Dichter nicht aus-

geleitet werden dürfen. Das andere im Freien aufgestellt waren, beweisen zahlreiche Bauen. Die Jungengestirbe sind, abgesehen von einer kleinen Marmarkarte, Bronze- und aus Bronze und Eisenarbeiten. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß an den dort einst vorhandenen Kunstwerken manche schon früher in den Handel gekommen sind, aber unter Berücksichtigung des wahren Jahresortes. — Die Inschriften zerfallen in drei Klassen: Kleininschriften, welche Anfragen an das Crezol enthalten, Bronzeinschriften, theils eingegraben, theils punktirt, welche Freilassungsurkunden sind, und Inschriften, welche zu Weihgeschenken gehörten. Die ersten sind die interessantesten, weil sie uns über das Crezolerische Aufschluß geben. Wir erfahren daraus, daß jeder Katholische eigenhändig seine Frage auf eine gerade vorhandene Steinplatte schrieb. Dies beweist der Umstand, daß manche Platte noch nach Art der Palmblätter mehrfach übereinander beschrieben ist und daß die Inschriften in den verschiedenen Dialecten verfaßt sind. Die Formeln sind ziemlich feststehend. Der Inhalt der Anfragen hat unsere Erwartungen enttäuscht. Die Inschriften stammen aus Zeiten, da das Crezol seinen großen politischen Einfluß mehr hatte. Eine Freilassungsurkunde weist auf den Anfang des dritten Jahrhunderts v. Chr. hin. Zwar fragen Germanen nach, aber meist in sehr abgemessener Weise; größtentheils sind es Beirathfragen, die in ihrem Inhalt ähnlich sind denen, die man heute an Kanzlei-Schreibern stellt; über verlorene Sachen, Handelsgeschäfte, Nachkommenrecht, Biederkeit und Schmiedes. Die Freilassungsurkunden geben uns einigen Aufschluß über die Verhältnisse der Sklaverei — In der dritten Sitzung sprach auch Herr Dr. Herrlich aus Berlin über die Entstehung der Freilassen, deren Geschichte er von ihrer Gründung, wahrnehmlich 10 vor Chr. bis in den Anfang des dritten Jahrhunderts vor Chr. verfolgte, wo sie von dem Kommen aufgegeben wurde. Darauf zeigte und besprach Herr Prof. Goedeke eine Leinwand aus Athen, jetzt im Besitz des archäologischen Museums in Jena und letzte schließlich eine Anzahl nach unedirter Zeichnungen nach Stuerreliefs aus Pompeji an.

B. Professor Jakob Grünwald in Stuttgart hat im Auftrage eines Münchener Kunstfreundes für dessen neues Wohnhaus ein großes Bild malend, welches einen in Renaissancestil gehaltenen Speisesaal schildern soll. Dasselbe zeigt eine hierfür ebenfalls passende, innerlich erhabene Raumgestaltung, die sich durch rhythmische Schwingung und Schönheit der Linien auszeichnet. Im Mittelgrunde sitzt der künftige Hausherr mit seiner Gemahlin und zwei eigenen Kindern. Den Hiesel in der Hand, blickt er sinnend auf den Grundriß seines neuen Hauses, dessen Modell neben ihm steht, während man im Hintergrunde schon Arbeiter fleißig mit der Ausführung des Baues beschäftigt sieht. Von rechts und links schweben die vier Jahreszeiten heran, gefolgt von Kindern, welche die schönsten Gaben der verschiedenen Erdtheile der glücklichen Familie darbringen. Jede dieser Gestalten ist trefflich charakterisirt und von lebendigem individuellen Ausdruck. Der Frühling, eine halbe, blaugelochte Jungfrau, trägt blühende Blumen in den seinen weichen Händen; neben ihr steht der Sommer einder, eine dunkellockige Schöne, mit perlglänzenden Haaren ausgefächelt. Sie schwingt in der rechten Hand die Sichel und hält in der linken reife Gerden. Auf der anderen Seite freudig der Herbst, ebenfalls eine üppige Frauengestalt, den rebenumrankten Faß, und daneben erhebt sich der graubärtige Winter mit den Tropfen der Jagd. Die folgenden keinen Vertreter der Besondere beider Hemisphären mit ihren reichen Spenden, die nicht minder anziehend und verhältnißmäßig individualisirt. Zeichnung und Auffassung zeigen durchaus von einem eben Schönheitsfinn und unterwerfen sich auf's rühmlichste von der äußerlich beschreibend und innerlich hohen Darstellungsweise in so vielen modernen Bildern. Das Relief ist leicht und gefällig; es beweist ein sorgfältiges Studium der großen Vorbilder aller Zeit. Das Bild war vor der Abendung nach München mehrere Tage im Atelier des Künstlers ausgestellt und erregte allgemeine Bewunderung.

## Inserate.

### Werke mit Illustrationen von Ludwig Richter

aus dem Verlag von Georg Wigand in Leipzig.

- Türkisches Volkendbuch.** Mit Holzschn. nach Zeichn. v. Erhardt, Richter, der u. a. 6. Aufl. In 2 Bänden 10 R.
- Waldstein, Märchenbuch.** Zehntenausg. mit 90 Holzschnitten nach Originalzeichnungen von L. Richter. — 11. Aufl. — Cart. 1 R. 20 Pf.
- Tafelbe.** 4. Aufl. Prachtausgabe mit 187 Holzschnitten. Eleg. geb. 8 R.
- Der Familienschatz.** 50 Holzschnitte u. Zeichn. v. L. Richter. (Kleines Richter-Album.) In Originalcarton 2 R. 50 Pf.
- Goethe, Hermann und Dorothea.** Mit 12 Holzschnitten nach Zeichnungen von L. Richter. Eleg. gebunden 3 R. 50 Pf.
- Groth, Claus, Der de Hoern (Blattdeutsch),** mit Uebers. ins Hochdeutsche. Niederreime mit 52 Holzschnitten nach Zeichnungen von L. Richter. Eleg. cart. 8 R.
- Sebel, Nymphenische Festspiele in Originalform.** Mit Bildern nach Zeichnungen von L. Richter. Eleg. geb. m. Goldschnitt 4 R.
- Tafelbe in's Hochdeutsche überf.** von K. Keimig. 6. Aufl. Eleg. geb. 4 R.
- Richter-Album.** Eine Auswahl von Holzschnitten nach Zeichnungen von L. Richter. 6. Ausgabe in 2 Bänden. In Leinen geb. 20 R. In rath. Parac. ein mit Goldschnitt 27 R.
- Richter-Bilder.** 12 große Holzschnitte nach älteren Zeichnungen von Ludw. Richter. Herausg. von Georg Häcker. Eleg. cart. 6 R.
- Richter, Ludw., Besondere und Erkundtes.** 4. Aufl. Ein Familienbilderbuch. Geb. 9 R.
- Richter, Ludw., Goethe-Album (Illustrationen zu Goethe's Werken).** 40 Blatt, geb. 8 R.
- Richter, L., Illustrationen zu Goethe's Hermann und Dorothea.** Cart. mit Goldschn. 2 R.
- Tagbuch.** Ein Bedent- und Gedächtnißlein für alle Tage des Jahres mit Sprüchen und Signetten von L. Richter. 4. Aufl. Eleg. geb. 4 R.

Verlag von Paul Bette in Berlin.

**Jean Baptiste Grenze:** Kinderkopf. Nach dem Gemälde im Berliner Museum gezeichnet von H. Roemer, Lichtdruck Roemmler & Jona.

Grossfol. 3 Mk., Cabinetformat 1 Mk.

Dieser lieblichste Biondopf aus der Berliner Gallerie, dessen stets bei einer Aufführung der Werke J. B. Grenze's mit besonderer Vorliebe gedacht wird (vergl. Kugler, Lübke, Meyer u. A.) gelangt hier nach einer auf's Gewissenhafteste durchgeführten Zeichnung H. Roemer's zur Veröffentlichung; ich halte mich versichert, daß dieser Lichtdruck bei dem so billig gestellten Preise in Tausende als Wandzierde, in Grössen lt. für's Album gern gewählt werden wird.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

### SCHLOSS STERN bei Prag.

Nach Originalaufnahmen herausgegeben von Ph. Baum.

Autographirt von demselben und M. Haas.

40 Tafeln. gr. Fol. cart. 16 Mk.

(Separatabdruck aus „Italienische Renaissance“ auf grösserem Format.)

# STATUE DIE GASTFREUNDSCHAFT von Professor Bläser.

Original in der National-Galerie in Berlin.

In drei Größen:

## Originalgröße 154 cm. hoch.

Preis von Elfenbeinmasse . . .	290	Mark
Preis von Gips . . . . .	115	Mark
Preis von Gips mit Wachsfarben- Anstrich für's Zimmer oder für's Freie . . . . .	130	Mark
Kiste und Emballage . . . . .	18	Mark

## Copie 75 cm. hoch.

Preis von Elfenbeinmasse . . .	48	Mark
Preis von Gips . . . . .	30	Mark
Kiste und Emballage . . . . .	4	Mark

## Copie 46 cm. hoch.

Preis von Elfenbeinmasse . . .	18	Mark
Preis von Gips . . . . .	12	Mark
Kiste und Emballage . . . . .	1.50	Mark

Consolen (an der Wand zu befestigen) sind zu allen drei Größen vorräthig.  
Säulen (auf den Fußboden zu stellen)  
Sockel (auf Möbel zu stellen)



## Gebrüder Micheli.

BERLIN, Unter den Linden No. 12.

Vollst. illustr. neuestes Preisverzeichnis (1879) der Glaserei gratis.

Verlag von S. Hirzel in Leipzig.

## Tizian's Leben und Werke

VON

J. A. Crowe und G. B. Cavalasella.

Deutsche Ausgabe

VON

Max Jordan.

Mit dem Bildnisse Tizian's und 9 Tafeln in Lichtdruck.

Zwei Bände. gr. 8.

Preis geb. M. 20. — Eleg. geb. M. 23.

### Geschichte

der

## ITALIENISCHEN MALEREI

VON

J. A. Crowe und G. B. Cavalasella.

Deutsche Original-Ausgabe

bearbeitet von

Max Jordan.

Vollständig in sechs Bänden.

Mit 58 Holzschnitt-Tafeln.

gr. 8. Preis geb. 80 M.; eleg. geb. 90 M.

### Geschichte

der

## Alt-niederländischen Malerei

VON

J. A. Crowe und G. B. Cavalasella.

Deutsche Original-Ausgabe

bearbeitet von

Anton Springer.

Mit 7 photolithogr. Tafeln.

gr. 8. Preis: 15 M., eleg. geb. 17 M.

In Ernst Arnold's Kunstverlag  
(Carl Gräf), Dresden, erschienen:

### Neustich

der

Raffael-Steinla: Madonna di S. Sisto  
von

Eduard Büchel.

Größe des Stiches ohne Plattensrand  
65 auf 50 Centim.;

Abdruck mit Schriftaufweisem

Papier M. 45 —;

Abdruck mit Schrift auf chinesis.

Papier M. 60 —.

Alle Kunsthandlungen des In- u. Aus-  
landes nehmen Bestellungen darauf  
entgegen. —

In der „Kunstchronik No. 36 vom  
20. Juni 1878“ heisst es:

Steinla's Stich der Sixtinischen  
Madonna erfreut sich seit langer Zeit  
eines weit verbreiteten und wohl be-  
gründeten Rufes. Allmählich stellte  
sich eine umfassende Durcharbeitung  
der Platte als notwendig heraus, und  
so entschloss sich der jetzige Besitzer  
derselben, Kunsthändler C. Gräf (Ernst  
Arnold's Kunstverlag) in Dresden, ihre  
gründliche Erneuerung und Wieder-  
herstellung vornehmen zu lassen. Er  
legte dieselbe in die bewährte Hand  
Eduard Büchel's, eines der besten  
Schüler Steinla's, der das überaus  
schwierige Werk nach siebenjähriger  
angestrengter Arbeit nunmehr glück-  
lich zu Ende geführt hat.

Mit rühmensewerther Hingabe  
überraschendem Erfolge ist es dem  
Künstler nicht nur gelungen,  
den ursprünglichen Charakter des  
Stiches festzuhalten, sondern er  
hat die harmonische Gesamtwir-  
kung desselben noch wesentlich ge-  
steigert und sich dadurch die ver-  
diente Anerkennung aller Kenner  
und Kunstfreunde erworben.

Diesem Urtheil stehen noch viele  
andere unsagende Kritiken zur Seite  
und alle stimmen in dem Anspruchs:

„Der Künstler hat seine Auf-  
gabe glänzend gelöst.“

— Holzdruck! —

Vorlagen für

## Solzmalerei.

Heft 1 — 8 von G. Bismarck.

Preis pro Heft 6 Mark.

In verschiedenen Lieferungen, je nach Anzahl

des Heftes, zu beziehen von Dr. P. Schenk.

Preis 1 Mark. Jedes Heft ist einzeln zu haben.

Schick 4 Mark.

Zusammen in 10 Heften.

Rechtlich unter Verantwortlichkeit des Verlegers C. N. Germann. — Druck von Hunderthaus & Friede in Leipzig

von Prof. Dr. C. von  
Cappes (Wien), Chrono-  
sammung Nr. 25) über an  
die Verlagsabteilung in  
Kielig zu richten.

21. November



à 28 Pf. für die drei  
Mal geliebte Preis-  
zelle werden von jeder  
Bau- u. Kunsthandlung  
angenommen.

1878.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Ercheint von September bis Juli jeder Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Mark sowohl in Buchhandel als auch bei den Druckern und Vertheilern nachstehend.

Inhalt Die antike Kunst auf dem Trocadero. (Fortsetzung). — Römische Monumente aus Brannaga. — A. Pocha, Mont Saint-Renan. — Systeme, p. 1. — Der Katalog der Berliner Gemäldegalerie. — H. H. Schönbach. — Münzliche Abtheilung. — Nachforschungen für die plastische Deformation der deutschen Reichsart. — Kaiserliche Hofkammerkatalogen im Jahre 1877. — H. v. Simeon. — Der Fall der St. Louis. Dr. D. Otte, Oberbaumeister Fr. Schmidt, Weinbau, Marburg. — Aufhänger. — G. H. Simeon. — J. H. Simeon.

### Die antike Kunst auf dem Trocadero.

(Fortsetzung.)

Für das große Publikum, welches den Kunstwerth der Bronzen im Allgemeinen nicht erweisen kann, bilden die tanagraischen und die ähnlichen Terracottafiguren kleinasiatischen Hundortes den Hauptausgangspunkt der antiken Abtheilung. Dies ist auch nicht anders möglich, wenn man, ganz abgesehen von dem für die weitesten Kreise bestehenden Reize der darin behandelten Motive, nur die numerische Reichhaltigkeit dieser Abtheilung in's Auge faßt. Um von derselben einen Begriff zu geben, führen wir an, daß der Schausteller Camille Lecuyer's, allerdings der reichste von allen, 124 Statuetten und kaum weniger Köpfe enthält, daß aber das in diesem Genre außerdem Angestellte diese Zahlen um das Drei- und Vierfache übertrifft. Die Lecuyer'sche Sammlung ist nicht nur der Zahl, sondern auch der Auswahl nach die hervorragendste. Ihr Reichthum an Darstellungen scheint ebenso unerschöpflich, wie die Vorzüglichkeit der einzelnen Exemplare bewundernsworth. Ich greife nur einzelnes Prägnante aus der Masse heraus: eine sitzende bekränzte Frau, dem Liebesgott, den sie mit einem Arm umfängt, eine Eichel zeigend; eine andere Frau, auf einem Felsstück ruhend und eine auf ihrem Knie sitzende Taube fütternd; eine auf das eine Knie niedergebuckte Knöchelspielerin, mit herrlichen Gewandmetiven; eine majestätische Frauengestalt (aus Vagae), die das Himantion mit der erhobenen Linken über die Schulter hervorzieht, während ihr der Pappos bei dieser Bewegung vom Busen

gleitet, wobei sich eine Reihe der edelsten Gewandmetive wie von selbst entwickeln; mehrere Ball werfende und aufstehende weibliche Gestalten, in wechselförmigen Pagen dastehend; ein Mädchen, das eiligen Schrittes, ein zweites auf dem Rücken tragend, vorschreitet (aus Korinth) von größter Natürlichkeit; eine Folge von Amoretten, ballwerfend, Vögel fangend und fliegen lassend u. s. w., der schönste darunter ein ganz kleines Figürchen, ein lauterschlagender Erös in einem Kapuzenmantel gehüllt, aus dem beide Flügel köstlich nach hervortragen, von ganz besonderer Schärfe im Gesichtsausdruck; ein anderer (aus Thibé) im vollen Pauf mit langhinwallendem Mantel; eine Doppelsöldnerin (Athen); eine Aphrodite Anadyomene, reizend in eine Muschel hineincomponirt, deren Schalen oben ein Fiedelgott auseinanderhäuft; ein Apollon Musagetes (aus Thibé), eine der wenigen Figürchen, die bei dem Verbrennen auf dem Scheiterhaufen einen ruhigen Auszug bekommen haben; eine ganze Reihe von Eilernen, einer davon eine meisterhafte Grotteskfigur, den Keinen Dioupos, der sich ungezogen auf seinem Schooße hin- und herwirft, herabgehend, ein zweiter auf dem geliebten noch vollen Weinschlauch ruhend, fest im Vorgefühle kommenden Genusses; ein halbakter Hängling, den Kranz im Haar, das Salzgefäß in der einen, ein entrolltes Pergament in der anderen Hand, mit herrlichster Gewandung; ein alter Sklave, köstlich charakterisirt, seinem Herrn Salzgefäß, Striegel und Fausthandschube in das Gymnasion nachtragend. Ein wahres Juwel der Sammlung ist ein kleiner (etwa 3 Centimeter hoher) weiblicher Kopf mit Verlenobergehänge, vollständig unberührt, die Bemalung sehr schön erhal-

ten. Endlich noch zwei Stücke, doppelt bemerkenswerth wegen der Seltenheit der Fundorte und der Vorzüglichkeit der Motive und der Ausführung: eine ganz nackte Tänzerin, die durch einen Keil volltugig, durch den sie das eine Bein eben hindurchstreckt (aus Athen), eines der vollkommensten Figürchen dieser außerordentlichen Sammlung, und die Grotoske eines Faustkämpfers (aus Hermione in Argolis), der mit vorgestreckten Fäusten auf seinen Gegner losfährt.

Der Zahl nach die zweite, dem künstlerischen Werthe der ausgestellten Figuren nach fast ebenbürtig ist die Sammlung von Jules Gréau, den wir schon als Besitzer der schönsten Bronzen kennen gelernt haben. Besonders bemerkenswerth sind darin: ein halbbetrunkenes Elen, neben einem geleerten Weinschlauch sitzend; eine stehende, völlig verschleierte Frau, die starke Farbenspuren zeigt, vorgoldenes Übergewand, weißes Untergewand, beide mit blauen Verzierungen; eine Korä (Athen), dem älteren strengeren Stil angedröhig, im dorischen Peplos; eine sitzende, üppige Frauengestalt, mit Amor spielend, sehr detaillirt in Gewand- und Haarbehandlung, auch die Formen des Nackten mehr vollendet als sonst gewöhnlich; endlich eine verschleierte Tänzerin mit fast vorgestrecktem Fuß und schnippischer Miene.

Die Sammlung Bellon (aus Rouen) enthält eine Knöchelspielerin mit entblößtem Oberkörper, in Folge Verrennung auf dem Scheiterhaufen geschwärtzt, aber an Ringen im Haar und am Finger noch Spuren von Vergoldung tragend, eine Figur von außerordentlich schön bewegtem Motive; ferner eine vollständig bemalte Spaziergängerin mit auffallend ausgearbeiteter Gesichtsausdrück; eine liegende halbnaakte Frauengestalt mit Muschelschorn in der einen Hand, den andern Arm hoch erhoben (Aphrodite?); endlich die Maske eines Strohens von ergreifender Wahrheit der Darstellung.

Hüchtl gewählt, wie alles was E. Viet ausstellte, ist auch seine kleine Sammlung von Tanagrafiguren; darunter eine graziöse stehende Frauengestalt, die die ursprüngliche Glasur noch fast unverfehrt bewahrt hat; eine in heftigem Verschreiten begriffene Frau (Korinth) in braunem Übergewand mit rosa Verdüre, und einer der ersten nach Frankreich gebrachten tanagraischen Figuren: eine ganz in das Himation gehüllte Gestalt, den Arm in die Hüfte gestemmt, mit hochgepirtem Haar, geschwärtzt durch das Feuer des Scheiterhaufens.

An Auswähl steht der Piet'schen Sammlung die von D. Ravet nicht nach. Ihre Hauptzierde ist eine Bacchantin von charakteristischem Ausdruck in Bewegung und Gesichtszügen, außerdem von fast vollständig erhaltener Bemalung. Noch werthvoller, überhaupt eine der schönsten Tanagrafiguren der ganzen Ausstellung ist eine fast ganz nackte Knöchelspielerin,

bei der die Behandlung der Motive und die Fülle der Formen den Stoff, aus dem sie geschaffen, völlig vergessen und sie und als ein Werk der besten Namorsulptur erscheinen lassen. Zwei interessante früh Koragelalten, die eine davon bloß Büste, (aus Athen und Thibbe), ein schwebendes Eros (Thibbe) und eine ganz verschleierte, leichtbeugte Tänzerin (Theophrast) seien nur flüchtig erwähnt, ebenso ein etwas größeres Männerkopf (etwa 5 Centimeter hoch) mit üppigen Locken und schmerzvoll emporgezogenen Brauen, sowie eine Sotrasmaske von meisterhafter in wenigen Zügen treffender Charakterisierung.

M. de Cammerville stellte unter vielen andern eine köstliche alte Amme aus, in einem Stuhl sitzend, den Säugling im Arme, eine der besten Strohens sämtlicher Tanagrafiguren, sodann eine Gruppe: ein Satyr mit Thyrsos und eine Mänade mit Füllhorn dahinschreitend, vollendet besonders im Gesichtsausdrück des Satyrs, den wildflatternden Gewändern nach hinten spät. Bemerkenswerth ist sodann ein etwa 5 Centimeter im Durchmesser haltendes Medaillon, zwei sich küßende Köpfe (bis an die Schultern) darstellend, die eine fast ganz im Profil, der andere heranzugewandt. — ein wunderliches Motiv.

Wir müssen die von Gaston le Breton, G. Dreufuß und Hartmann ausgestellten Figuren übergehen, um nur noch von den zahlreichen Stücken der Pariser'schen Sammlung einige anzuführen: eine auf einem Stuhl sitzende, ihr Haar mit beiden erhobenen Händen knüpfende vorgebeugte Mädchen-gestalt, mit einfachem Peplos bekleidet, von großer Natürlichkeit des Motivs; sodann eine an einem Felsen mehr hingelehnte sitzende Mädchen-gestalt, eine Schale in der Rechten über dem nackten Schooß haltend, von herrlichem Fluß der Linien und naturarischer Behandlung der Formen; die reichgeordnete Frisur zeigt rothe Färbung und einen goldenen Keil; endlich eine Gruppe im Amor und Psyche, sie in seinem Schooß gelebt zu sitzend, von keuscher Raibetät.

Von den Tanagrafiguren in Art der Färbung und Verwendung verwandten, jedoch dem Alter, dem Stile und selbst dem Materiale nach verschiedenen kleinasiatischen Terracotten, deren hauptsächlichste Fundorte Smyrna, Milet, Ephesos, Tarsos sind, findet sich auch eine reiche, obwohl nicht so vollständige Sammlung ausgestellt, wie von den ersteren. Auch hier ragt die Peruser'sche Sammlung durch eine Zahl von mehr als hundert Köpfchen hervor, (König sammelte man nämlich an Ort und Stelle bloß die Köpfchen der Figuren) Götter, Menschen, Strohens. Masken darstellend, aus denen der Charakter dieser Kleinkunst so recht herausstrahlt. Mit der schonen Detaillirung der Formen und des Ausdrucks ist auch

ihnen allen die löstlich-naive Unmittelbarkeit mehr oder weniger verschwunden, welche die tanagraischen Köpfschen so sehr auszeichnet. Außerdem besitzt die Sammlung Vecover nur ein ganz erhaltenes Exemplar: die Hautreliefgruppe von Herakles und Omphale, in einiger Umarmung nebeneinanderstehend, vergoldet, wie denn fast alle kleinasiatischen Terracotten Spuren einseitiger Vergoldung zeigen. Dagegen bietet die J. Orban'sche Ausstellung gerade in dieser Genre einen unglaublichen Reichtum dar: 230 ganze Figuren und Köpfschen, außerdem noch eine Anzahl von Formen für die Herstellung der ersteren. Unter den ganzen Figuren ragt zunächst eine Folge von Erosgruppen hervor, in welchen der Gott mit Thieren in Verbindung gebracht ist, z. B. Amor einen stehenden Hund beim Schwanz fassend, Amor mit dem Pfau, dem Perlhuhn, Amor mit einem Tiger, den ein Hund, auf seinem Rücken stehend, in den Nacken beißt, auch ein Amor neben einer Venusstatuette stehend, dem ein nacktes Mädchen die Sandalen löst, — alles Motive von reizender Erfindung. Auch zwei Einzelgestalten von Amoren, an Lippen gelehnt, von Prapitelischer Weichheit der Formen. Sodann eine Reihe von Venus-geralten, zumeist mit dem Delphin gebildet, ihr Haar ordnend oder lösend, eine, die schönste von allen, einen Dorn oder ein Sandkorn von der Herse des erhobenen Fußes streifend; ein Perseus in voller Rüstung mit Organgenschilde, aufwärts blickend, sehr lebendig; zwei Frauen einander im Schooße sitzend (Bemalung fast ganz erhalten) außerordentlich zart im Motiv, süßig in den Linien; zwei charakteristisch gefasste Pendants eines Bettlers und einer Bettlerin (Tarsoe); ein grosser Schaupfeiler (Cyprien): die Seele eines Kindes als geflügelter Genius der Erde entschwebend (Tarsoe) von sehr feinen Formen. Noch vollendeter im Ausdruck sind die zumeist etwas größeren Köpfschen, darunter mehrere vortreffliche Heraklesköpfe, und eine Folge von etwa 50 Erotesköpfschen des mannigfaltig löstlichsten Ausdrucks. Diefer gehört auch die originelle Form zu einer Polichinellemaske (deren Abdruck beiliegt) sowie andere Formen für ganze Gestalten und Torfen (aus Cyprien und Tarsoe), woraus zu entnehmen, daß die Köpfschen besonders hergestellt und ausgefeilt wurden.

Bei den übrigen Sammlern kommen kleinasiatische Terracotten nur in einzelnen Exemplaren vor, so bei Pellan eine höchst elegante, jungfräulich schlank gebildete Aphrodite Anapnomene, ihr Haar ordnend und in einen Spiegel blickend; bei Hirsch ein ganz ähnliches Motiv, nur in's Bewußtere und in weiblich vollere Formen überseht; ebendort ein dardischer Genius eine Traube emporhaltend, von leichtbewegter, etwas selbstbewußter Haltung aber tabetterer Modellierung.

Nur D. Rayet ist wieder in der glücklichen Lage, deren eine Anzahl ausstellen zu können; vor allem vier Grotesken: einen Verkäufer, einen Taschenspieler, einen Marktshreier und einen Ballspieler, alle vier Beispiele vollendetster Häßlichkeit. Der Gegensatz zwischen den zum Neuesten zusammengeschrampten Leibern, den ausgedörrten Gliedmaßen, und zwischen der Krastanstrengung, die sie doch machen müssen, um sich durch's Leben zu schreien, zu spielen u. wirkt höchst komisch; dabei ist die Meisterschaft, mit der in diesen karrikirten Leibern die Anatomie des menschlichen Körpers gegeben ist, höchst bewundernswert. Doch ist auch bei diesen, wie überhaupt bei den kleinasiatischen Grotesken, der Unterschied von ähnlichen tanagraischen sofort bemerkbar: die überstarke Betonung der Motive, die an der Grenze, manchmal auch schon jenseit des künstlerischen Maßes sich bewegt. Sehr häßlich ist auch die kleine Gruppe eines nackten Kindes, das eine Henne umfaßt und vor Liebe so fest an sich drückt, daß es gar nicht merkt, wie jene dabei erstickt.

Eine ähnliche Ueberraschung, wie mit dem Androschen Hermes, ist und auch hier bereitet, wenn wir in den Sälen der ägyptischen Ausstellung der ethnographischen Abtheilung des Trocadero eine der schönsten kleinasiatischen Terracotten finden, die aus einem Grobe zu Rosette stammt und, dem Materiale nach zu urtheilen, cyprischen Ursprungs ist. Es ist ein nackter, mit dem Oberkörper auf einem Schlauche, mit dem Unterkörper auf der Erde daneben hingelagerter Satyr, der von dem Gotte der Winde für einen Moment zum Hüter des Elementes eingesetzt ward, das in jenem verschlossen ist. Allein seine Kraft reicht lange nicht aus, es zu fesseln. Vergebens müht er sich mit beiden Armen, deren Muskeln von der Anstrengung geschwellt sind, die Mündung des Schlauches zu schließen. Die Winde sind stärker als er, und so bleibt ihm nichts anderes übrig, als halb ängstlich, halb befriedigt von der Götterrolle, die er schlecht genug spielt, dem widerspenstigen Elemente, das dem Schlauche entströmt, in die Lüste nachzublicken. Dabei ist ihm die Pantherhaut schon in weitem Bogen von Schulter und Rücken weggezogen. Keine Beschreibung kann von dem Leben und der vollendeten Ausführung dieses kleinen Kunstwerkes auch nur die entfernteste Vorstellung geben, nicht weniger von der künstlerischen Weisheit, mit der hier alles Wesentliche in feinsten Rahmen zusammengefaßt und motivirt erscheint.

Zum Schluß sei mit Uebergehung einer Anzahl unbedeutender Köpfschen der Dorigu'schen Sammlung noch eine Reihe von Büsten angeführt (kleinasiatischer und cyprischer Fundorte), die E. Piet ausstellte, und die alle, selbst in so gewählter Umgebung, auffallend seltene Vollendung der Detaillierung zeigen. Die vor-



zöglichste ist ein ganz kleiner (etwa 3 Centimeter hoher) Herakleskopf, von energischer Modellirung, nächst ihm ein prächtiger Hermeskopf, der größte der Reihe (etwa 8 Centimeter) und der formvollendetste detaillirteste, als wäre er in Marmor gemeißelt; dann ein Pendant eines Athena- und eines Athleten-Kopfes, ein Aphroditenbüßchen, graziös zur Seite geneigt, und eine lachende Satyrmaske, chagirt oder meisterhaft, endlich drei fast völlig verschleierte Demeter- (?) Köpfe von einfachem, gehaltenem Ausdruck.

Weiter muß ich darauf verzichten, die Münzsammlungen von Bar. Hirsch (Südtalien, Ithrien, Aeolien, Mysien), Paraben (Sicilien und Macedonien), die Gansen und Inauglien der de Montigny'schen Ausstellung (davon etwa 150 antike), die Lemné'schen Gotschnuckarbeiten aus dem kimmerischen Vespers, sowie die mehr oder weniger reichhaltigen Sammlungen antiker Gläser, Glasgefäße, Glasornate und Glasarmeen, vor allem J. Orcau's (Cyren), dann Vellou's der Fürstin Czartorzyki und der Grafen Tjalkinski näher zu besprechen, muß es auch mit der bloßen Erwähnung der Andre'schen griechen Glasstücke in Dasypodimita, eines Unicum an Schönheit des Fabrilats und der Erhaltung, genügen lassen, um noch für einen künftigen Ueberblick der römischen Kunst Raum zu gewinnen.

G. v. Fabricy.

(Schluß folgt.)

### Römische Monumente aus Neumagen.

Unter diesem Titel bringt die Rdn. Zeitg. aus der Feder Dr. Felix Hettner's über die neuesten Funde in Neumagen einen interessanten Bericht, welchen wir im Nachfolgenden reproduciren:

„In Neumagen an der Mosel ist im Verlaufe des vergangenen Jahres ein Fund römischer Steinplasturen von hervorragender Bedeutung gemacht worden, welcher jetzt für das Provinzialmuseum in Trier erworben ist und in demselben zwei große Säle anfüllt. Nicht nur die Anzahl und Größe der zu Tage geförderten Monumente, deren Gesamtgewicht etwa 2000 Centner beträgt, lassen alle anderen bis jetzt in Deutschland gemachten Funde dieser Art weit hinter sich, sondern auch die Kunstfertigkeit, mit welcher die meisten dieser Sculpturen behandelt sind, setzt die Neumagener Monumente über die Masse der Produkte der rheinischen Steinmetzen, welche als Votiv- und Militärgrabsteine die rheinischen Museen anfüllen. Der Hauptwerth dieses Fundes besteht jedoch in der großen Anzahl aus dem täglichen Leben gegriffener Darstellungen, welche sowohl im Allgemeinen unsere Kenntniß antiken Lebens erweitern und im Besonderen

uns einen Einblick gestatten in den Handel und Wandel der Bewohner Neumagens zu römischer Zeit.

Selten wohl ist ein so werthvoller Schatz mühseliger gebohen worden. Als man eine Schiefermauer, den letzten sichtbaren Rest einer mittelalterlichen Burg, abbrach, stieß man in den Fundamenten auf ein römisches Relief. Bald zeigte es sich, daß die ganze Burg mit römischen Monumenten fundamentirt war.

Es ist ein für uns unbegreiflicher Sandalismus, mit dem das Mittelalter die großen Römerbauten zerstörte, um sie als Baumaterial in die Erde zu versenken. Und dennoch verdanken wir der Zerstörung dieser Monumente ihre Erhaltung. An der Igelers-Säule, welche für ein Heiligenbild gehalten, der Zerstümmung durch Menschenhand entging, hat der Regen und Frost der Jahrhunderte fast alle Darstellungen bis zur Unkenntlichkeit verläßt. Die Neumagener Sculpturen dagegen sind so erhalten, als können sie eben aus der Werkstätte des Steinmetzen und des Malers. Fast alle prangten bei ihrer Auffindung noch im vollen Farbenschmucke.

Ueber das römische Noviomagus ist uns von den alten Schriftstellern wenig überliefert. Am bekanntesten sind die Worte Aulon's:

Et tandem primis Belgarum conspicio oris  
Novomagum. divi castra inelyta Constantini.

Und so behauptete man denn natürlich anfänglich, daß die aufgefundenen Alterthümer Reste des Constantinischen Baues seien. Aber es lehren die Darstellungen der Sculpturen, es leben auf das unzweideutige die Inschriften, daß, wenn nicht alle, so doch sicherlich die meisten Steine zu Grabmonumenten gehört haben. Diese Grabdenkmäler waren von sehr verschiedener Größe. Theils sind es nur einfache Inschriftsteine, theils in der in der hiesigen Gegend üblichen Tonnenform, theils sind es etwa zwei Meter lange und einen Meter breite Monumente, auf deren Vorderseite der Verstorbene in einer Nische sitzend in überlebensgroßer Gestalt dargestellt ist. Ein Monument nahe kommt der Igelers-Säule in Form und Gestalt nahe, wenn es derselben auch an Größe nachstehen mag. Seine Zusammensetzung ist bis heute noch nicht gelungen. Es heben sich nur aus der Masse der Neumagener Sculpturen eine Reihe heraus, die sicherlich zu einem Monumente gehört haben müssen. Eine Zusammensetzung erschwert den Umstand, daß nicht alle Stücke mehr vorhanden sind. Manche mögen noch in Neumagen vergraben liegen, welche weitere Nachforschungen — hoffentlich — zu Tage fördern werden. Aber da wir wissen, daß schon im Auszuge des 16. Jahrhunderts der Graf von Mansfeld, Statthalter von Luxemburg unter Philipp II., um seine Gärten nach Weise der römischen Großen zu zieren,

eine große Anzahl Monumente von Neumagen fortgeführt hat, von denen nur noch wenige Stücke heute in Luxemburg im Mansfelder Thor eingemauert sind, so mag auch vieles auf ewig verloren sein.

Künstlerisch nehmen unter sämmtlichen Skulpturen die Friese mit Darstellungen von Meerögöttern und Zethieren den ersten Rang ein. Wir sehen die Tritonen im heißen Kampfe gegen die geschwänzten Löwen, Leoparden und Stiere oder die Götter sich beschlaglich auf ihren Thieren wiegen; in den klünnen, stark verkürzten Figuren der Tritonen und in den schön-geschwungenen Linien der Thiere ist der Einfluss hervorragender Werke der griechischen und römischen Kunst unverkennbar. Von diesen Friese mit Kämpfen und Jügen der Meereswesen sind uns acht Stück erhalten.

Weit zahlreicher ist die Klasse derjenigen Skulpturen, deren Darstellungen dem täglichen Leben entnommen sind. Hier sehen wir einen Jüngling hoch zu Ross, die Hunde an der Leine führend, zur Jagd ausziehen; einen Knaben, wie er einen Hund nach einem hoch gehaltenen Hofen springen läßt, und in freistehender Kolossalgruppe einen Vären, im Begriff, einen unter ihm liegenden Widder zu vertilgen. Drei große Reliefs stellen gefangene Barbaren dar, welche mit auf den Rücken zusammengebundenen Händen zwischen erbeuteten Waffen sitzen; ein anderes Relief besetzt Arbeit und prächtiger Erhaltung einen alten Mann, der auf einer Tafel schreibt, während ein Jüngling ihn eifrig zusieht. Zwei sich ähnelnde Skulpturen zeigen uns Damen, die mit ihrer Toilette beschäftigt sind, eine Giebelgruppe vier Frauen hinter einem Tisch mit Schalen voller Früchte. Besonderes Interesse bietet ein Hochrelief, in dessen Vordergrund ein Tisch dargestellt ist, auf welchem ein Haufe Geldes ausgebreitet liegt. Um den Tisch stehen drei Jünglinge: der eine legt seine Hände auf das Geld, der zweite prüft aufmerksam eine Münze, der dritte macht Notizen in ein Buch. Hinter dieser Gruppe stehen vier Männer, von denen nicht klar ist, ob sie kommen oder gehen, was sie sollen. Sie sind mit der Pämla, an welcher der Cucullus hängt, bekleidet. Der Cucullus aber ist von einer ungewöhnlich spitzen Form, so daß er mit der Kapuze, welche heutzutage die Mönche tragen, auffallende Ähnlichkeit hat.

Kulturhistorisch indeß sind von größerer Wichtigkeit eine Reihe Monumente, welche sich auf Weinbau beziehen. Diese Skulpturen sind der mannigfaltigsten Art. Um nicht der vielen Monumente, an denen Weinranken und Weintrauben ornamental verwebt sind, zu gedenken, erwähne ich zunächst eine eigenthümliche Gruppe, die aus vier großen, mit Stroh umwundenen Dolien besteht. Diese selben Dolien, zwar kleiner, aber ebenfalls mit Stroh umwunden, finden

wir auch auf einem Tisch stehend auf einem Relief. Auf die Weinlese scheint mir ein schön erhaltenes Hochrelief hinzudeuten, auf dem ein Mädchen im Tanze dargestellt ist, mit wallendem Schleier und mit einer mächtigen Weintraube, in der hoch erhobenen Linken. Ein auf einem Wagen liegendes Weinsäß zeigt uns, wie die Neumagener Regociatores (diese werden mehrfach in den Inschriften erwähnt) den Wein zu Lande transportirt haben. Den Wassertransport führen uns zwei Skulpturen vor die Augen, die wohl zu dem Originellsten gehören, was überhaupt die provinzielle Kunst geschaffen hat. Man denke sich zwei als vollkommen freistehende Gruppen gearbeitete Schiffe, von denen jedes etwa eine Länge von 3m und eine Höhe von 1,50m hat. Der Kiel der Schiffe läuft in einen Delphin aus. Die Schiffe sind Zweiraderer. Von der unteren Reihe der Schiffer sind nur die Ruder sichtbar, von den oben Sitzenden ragt der Oberkörper über die Brüstung des Schiffes hervor. In der Mitte liegen die Weinsässer. Die Köpfe der Schiffsteue — meist derbe, bärtige Gesellen — sind alle einzeln charakterisirt, namentlich ist der Kopf des einen Steuerannes, der, in unmittelbarer Nähe eines Weinsässes sitzend, den süßen Weindunst in sich aufnimmt, mit köstlichem Humor geblendet.

Diese Darstellungen sind wichtig. Sie zeigen nicht nur, daß wie jetzt, so auch in den ältesten Zeiten in Neumagen der Weinbau die Hauptquelle des Erwerbes bildete, sondern sie legen auch für das Vorkommen der Weinkultur in Neumagen und an der Mosel überhaupt schon für den Ausgang des zweiten Jahrhunderts nach Christi Geburt unüberleglich Zeugnis ab. Denn einer späteren Ansehung der Neumagener Monumente widerspricht der Stil der Skulpturen und noch mehr die Buchstabenformen der Inschriften, welche noch durchaus einen monumentalen Charakter haben.

Jedenfalls lehrt der Fund, daß Neumagen zur Römerzeit ein blühender Ort gewesen ist, der Sitz einer reichen Kaufmannschaft, welche Trier und die großen Niederlassungen am Rhein mit den Erzeugnissen des Weinbaues am Moselstrome versah.\*

#### Kunstliteratur.

**Mant Saint-Siméon Stylite près d'Alep.** Monuments du VI<sup>e</sup> siècle, photographiés par Albert Poche. Avec une note explicative par le M<sup>e</sup> de Vogüé (de l'Institut). Paris, J. Baudry. 1878. Fal.

Unter den altchristlichen Monumenten Central-Syriens, deren genaue Kenntniß wir in erster Linie dem im vorigen Jahre vollendeten Kupferwerte

M. de Vogüé's verdanken\*), nimmt die Denkmälergruppe auf dem Djebel Sem'an zwischen Antiochien und Aleppo das Interesse der Kunstforscher und Archäologen in ganz besonderem Grade in Anspruch. Es ist vornehmlich die zu Ehren des h. Simeon Stylites errichtete Kirchenanlage, nebst dem dazu gehörigen Kloster (von den Arabern Kolat Sem'an d. i. die Burg des Simeon genannt), welche sowohl ihrer Größe als namentlich ihrer ganz eigentümlichen Gestalt wegen zu den wichtigsten Ueberresten altchristlicher Architektur gerechnet werden muß. Die Kirchenanlage besteht aus vier Basiliken, welche in Kreuzform angeordnet und um einen achtförmigen Centralhof gruppiert sind, in dessen Mitte sich die 45 Fuß hohe Säule erhebt, auf welcher der h. Simeon 37 Jahre seines wertwürdigen Lebens zugebracht haben soll. Die ganze Anlage, welche außerdem noch ein achtförmiges, als Taufkirche benutztes Gebäude umfaßt und von einer mit Thürmen flankirten Mauer eingeschlossen wird, gehört dem 5. und 6. Jahrhundert unserer Zeitrechnung an; sie ist — wie fast sämtliche Denkmäler der Gegend — ganz aus Stein konstruirt und vortrefflich erhalten. Am Fuße des Berges liegen die Ruinenstätten von Deir Sem'an, Abatour, Kefabi, Barade u. a., ebenfalls mit stattlichen Ueberresten von Kirchen, Klöstern, Gräbern, Häusern, Villen u. s. w., aus denen sich die Phantasie ohne Mühe die Städte der griechisch-syrischen Christen, der Zeitgenossen eines Johannes Chrysostomus und Simeon Stylites, wieder bezustellen vermag.

Alle diese Denkmäler hat der Photograph Alb. Poche zum ersten Mal in vorzüglicher Weise photographisch aufgenommen und auf den 23 Tafeln des vorliegenden Werkes vereinigt. Seine Arbeit bietet eine willkommene Ergänzung zu der Publication de Vogüé's, welcher der allen Andern voraus war, sie beim Publikum einzuführen. Er that dies in kurzen erläuternden Texten, in welchen er die durch Poche neu hinzugebrachten Denkmäler (z. B. die Ruinen von Barade) besonders hervorhebt und auf andere, noch nicht publicirte Ruinen hinweist (z. B. die von Djebel Ala und Djebel Kifa), durch deren Erforschung die Wäden, die der erste Forscher lassen mußte, nach anderen Zeiten hin zu ergänzen wären. Indem wir das schon ausgeschaltete Werk Poche's bestens empfehlen, können wir uns nur dem Wunsche de Vogüé's anschließen, daß es bald gelingen möge, die ganze großartige Denkmälerwelt Central-Syriens, die ein glückliches Geschick der den Händen der Zerlöser Jahrhunderte lang benahrt hat, für die Wissenschaft dauernd dem Untergange zu retten.

L.

\*) Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du I<sup>er</sup> au VII<sup>e</sup> siècle. Paris, Baudry. 4 vols. 1843—77. 4.

Der neue Katalog der Berliner Gemäldegalerie ist soeben ausgegeben. Er führt den Titel: „Königliche Museen, Gemäldegalerie. Beschreibendes Verzeichniß der während des Umbaus ausgeführten Gemälde, von Dr. Julius Meyer, Director der k. Gemäldegalerie und Dr. Wilhelm Sobe, Directorialassistenten. Neue Ausgabe. Berlin, Verlag von C. Berg & C. Holten. 1878. 8<sup>o</sup>. VII und 563 S. Wir werden auf die lange erwartete, umfangreiche Publication später in ausführlicher Weise zurückkommen.

### Nekrolog.

Karl August Scherzgebuch, geb. den 5. Aug. 1785 zu Trebbin, ist am 25. Oct. d. J. in Weimar erkrankt. Als Stolz- und Kupferstecher überaus tätig und durch den persönlichen Einfluß Goethe's, der ihn während erkrankt, in seinen Schreibrufen geleitete, hat er in erster Linie durch den nach eigener Erfindung geschwundenen Cettus von Lutherbildern, dann durch zahlreiche Illustrationen zu literarischen Werken und eine Reihe vorzüglicher Porträts, unter welchen Goethe's und Karl August's Silber hervorragen, in weiteren Kreisen sich lebhaft Anerkennung erworben. In technischer Hinsicht ist Scherzgebuch's vorzügliches Kunsttalent zu nennen, gemessen an der Ausführung der 20 Bl. etch. in der Zeichnung treffend und sauber im Stich. Die frühesten Blätter sind in der Kunst- und Grammatiker, die späteren und anscheinlicher im Kleinliche ausgeführt. Seine künstlerische Anschauungsweise und Empfindung beharrte namentlich innerhalb jener Ehrlichkeit und Bescheidenheit, wie sie ungefähr den Redaktionen Chodowicki's eigen ist. Eine vollständige Sammlung seiner Stiche und die bedeutendsten Originalzeichnungen befinden sich im Museum zu Weimar, wo gegenwärtig zur Feier seines Gedächtnisses eine vorzügliche Ausstellung eröffnet ist. L. v. D.

### Kunstunterricht und Kunstpflege.

R. Münchener Akademie. Das I. Bayer. Kultus-Ministerium hat mit Rücksicht auf die Einrichtungen an den Akademien zu Berlin, Wien, Düsseldorf und Dresden bezüglich der Münchener Akademie Nachforschungen verfügt: 1) Die bisherige Einschreibgebühr mit 15 Mk. bleibt unverständlich. 2) Das Honorar wird von 10 auf 20 Mk. erhöht. 3) Die Ausstellung von Zeugnissen erfolgt unentgeltlich. 4) Es bleibt der Akademie unbenommen, aus den sich ergebenden Rechenannahmen unentgeltliche Bekanntheitsanzeigen für Werke zu befreien und 5) bleibt der theilweise obet gänzliche Erlaß des Honorars für besonders bedürftige und würdige Schüler dem Lehrerrathe überlassen.

### Konkurrenzen.

Ueber die Konkurrenzentscheide für die städtische Detonation der deutschen Reichshand in Berlin ist nunmehr die Entscheidung getroffen worden. Zur Ausführung bestimmt sind die Stützen des „Reichthums“ von Heinrich Weges, der „Arbeit“ von Rilofis Weiger, des „Heimkehrten Kriegers“ von Siemering und des „Friedens“ von Albert Wolff.

### Sammlungen und Ausstellungen.

1. Kunstgewerbliche Vorkausstellungen im Jahre 1879. Berlin und Leipzig werden im nächsten Jahre mit kunstgewerblichen Ausstellungen theilnehmen. Der Berliner Kunstgewerbverein wird von seinen Leistungen Zeugnis ablegen in einem in der Nähe des kaiserlichen Hofparks zu errichtendem Industrieplatz, in Leipzig ist der Börsenplatz dem auswärtigen, Vorkausstellungen sächsischer Kunstindustrie unter einem Glasdach zu errichten. Zur Beichtigung der Leipziger Ausstellung sind auch die Kunstindustriellen der Provinz Sachsen und der Thüringischen Staaten eingeladen. Im engen Anschluß an das Leipziger Unternehmen ist eine Vorkausstellung von kunstgewerblichen Gegenständen älterer Zeit in Aussicht genommen, für welche bereits eine Reihe interessanter Beiträge zugesichert ist.

Vermischte Nachrichten.

H. Meyerand von Humboldt-Denkmal für St. Louis. In der Eigenschaft zu München war das von Ferdinand von Ritter jun. modellierte und große Denkmäl Humboldt's ausgeführt. Der Künstler sagte, ganz abweichend von der gewöhnlichen höherer Lieberlieferung, den berühmten Gelehrten nicht in seinen späteren Tagen, sondern im Alter gezeigt, sondern in der vollen Kraft und Stärke der Jugend auf. So mag Humboldt's Erscheinung gewesen sein, als er von Paris aus seine große Fortfährerrei nach Südamerika unternahm. In tiefen Gedanken versunken, hält er in der Rechten eine Karte und lehnt sich, den linken Fuß ein wenig vorgezogen, rüchlich an einen Baumstamm, der seinen Mantel trägt. Der Kopf wird eine Höhe von etwa 2 Meter erhalten und an der Vorderseite die Höhe des Gehirns in einem eburnen Metallton gezei. Es ist Herr Senor Schom, Bürger von St. Louis. Zwei andere Denkmäler zeigen den Chimborasso, den Humboldt bekanntlich mehr der Wissenschaft erschloß, und eine Landschaft am Cuzco.

Dr. Heinrich Ott, der um die Archäologie des Mittelalters hochverdiente Gelehrte, hat kürzlich bei einem Besuche seines Hauses in Trieben leider seine ganze Bibliothek und alle seine Sammlungen verloren, so daß er seine wertvollsten Handschriften aufgeben muß. Er hat auch Rücksicht von seinem Patrone genommen und sich nach Wetzburg zur Hilfe zurückgezogen.

Cberaurath Dr. Schmidt in Wien erhielt von Baron Wrangel, einem in Südrußland begüterten Edelmann, den Auftrag, ihm für sein in der Nähe von Kiew gelegenes Schloß einen Plan im mittelalterlichen Stile zu entwerfen. Der Meister war unglücklich an Ort und Stelle, um den Entwurf zu überreichen. Das Schloß soll vornehmlich in Holzgebäude und Holz ausgeführt werden, unter charakteristischer Anwendung der trefflichen, im Lande befindlichen Materialien.

B. B. Gehrhausen. Die in jeder Beziehung als musterhaft durchgeführte Restauration der heiligen Pfarrkirche ist jetzt unter der umsichtigen und energischen Leitung des Architekten H. Schmidt, Sohnes und Schwagers von Friedrich Schmidt in Wien, nach zweijähriger Arbeit mit einem Kostenaufwande von nur 62,000 Rfl. im Wesentlichen vollendet. Das schöne Gebäude kann erst jetzt seinem hohen Zweck entsprechend genützt werden. — Architekt Schmidt hat jetzt die Leitung des Restaurations-Bauwes der Katharinen-Kirche zu Oppenheim übernommen, wofür vorerst 450,000 Rfl. disponibel sind.

R. B. Warburg. Die Restauration des heiligen Schloßes ist nahezu vollendet. Die Räume desselben werden heftig für das heilige Provinzial-Archiv, heftig für ein in der Wohnung begründetes heiliges Provinzial-Museum benutzt. — Das neue heilige Urmuseum-Gebäude, welches Bau-Inspektor Guno nach den Plänen des Baumeisters Schärer in streng gotischen Formen ausführt, geht seiner Vollendung entgegen. Es ist ein gemalter Bau, reuend in seiner Gesamtkonzeption, auf einem unregelmäßigen Bauplatz, welcher dem Architekten Gelegenheit zu materiellen Anordnungen gegeben hat, und selbst in seinen Einzelheiten.

Vom Kunstmarkt.

x. Auktionspreise. Auf der Versteigerung der Tafel von Dirichsen Gemäldesammlung, die am 23. Sept. im Leipziger Auktionslokal in Köln stattfand, wurde die Tafel der Sammlung, eine Madonna von Gio. Bellini, mit 6000 Rfl. bezahlt, im höchsten Maße aber nur mögliche Preise erzielt; so kam ein Bildnis von Joh. S. Ross auf 1200 Rfl., ein nicht bezeichnetes, eines mitgenommenen Jaf. Kupferbild auf 140 Rfl., ein angelegter Terburg auf 600 Rfl., ein Bb. Brouwerman auf 1000 Rfl., ferner von mehreren Bildern: „Die Schiffbrücker“ von P. Puel auf 1200 Rfl., „Bildnis von Heideberg“ von K. Rothmann auf 1450 Rfl., „Eine andere Landschaft desselben Meisters auf 1250 Rfl.“ — Von den Ergebnissen der Mor. Oppenheim'schen, ebenfalls im Leipziger Schloß geleiteten Versteigerung am 15. Okt. merkten wir an:

Jen von Gouen „Strand von Scheerlingen“ 1970 R., De Dem „Totbild Geijl“ 2100 Rfl., B. de Boord „Familienkonzert“ 6300 Rfl., Kiermeit „Heiliges Bildnis“ 1410 Rfl., Eglon von der Meer „Heiliges Bildnis“ 1510 Rfl., Rubens „Heilige Familie“ (Schulbild) 1750 Rfl., Sal. Ruyssch „Landschaft mit Fink“ 1850 Rfl., Terburg „Bildnis einer alten Frau“ 2050 Rfl., Ziepols „Antonia und Alcega“ 1550 Rfl., Verugino „Madonna“ (Schulbild) 3100 Rfl., Ringelban „Joseph“ 2000 Rfl. Von den modernen Bildern blieben die meisten unter 1000 Rfl., Delaroch „Porträt Guisot“ errang den Preis von 1250 Rfl. und die 7 Karbons von Steink zu den Gemälden des Treppenhauses im Kölner Museum gingen mit 5000 Rfl. fort.

x. Heliochromographie. Mit diesem terminus technicus bezeichnet der Kunstliebhaber Osm. Gaillard in Berlin ein neues Farbenverföhrern, welches er in Gemeinschaft mit dem Begründer desselben, O. Troitzki, erprobt hat und dessen erste Resultate uns in zwei hübschen Gemälden „Mutterbild“ von Albert Schwarz und „Obacht!“ von Aug. Henn, sowie in zwei farbigen Landschaften von H. Rumpf, „Auf dem See“ und „Auf dem Ufer“ vorliegen. Soweit sich ohne Vergleichung der Kopie mit dem Originale urteilen läßt, ist das Ergebnis der neuen Technik, die den Farbenreindruck mit dem Lithdruck combinirt, ein überaus günstiges. Die Treue der Zeichnung, die, photographisch übertragen, dem Farbenreindruck zu Grunde liegt, kann nicht angezweifelt werden, die Farbenreue ist vortrefflich vermittelt und gut zusammengesetzt, und dazu ist der Preis ein so möglicher, daß die ihren Nutzen nach sehr ansprechenden Bilder weitestens ein sehr dankbares Publikum finden werden. Auf gleiche Weise sind auch die Bildnisse des Kaisers und des Kronprinzen von Deutschland nach Naturaufnahmen in Kupferstein von Gaillard hergestellt, beide so vortrefflich, daß dagegen andere Farbenredrucke gleichen Gegenstandes nicht mehr bestehen können.

Zeitschriften.

The Academy. No. 338, 339. The golden gallery of St. Louis, von J. W. Bradley. — Exhibition of the photographic society, von M. M. Harlan. — Art looks. — Winter Exhibitions, von Comys Carr. — Record Plakban deconcertes.

L'Art. No. 200, 201. La chronique contemporaine à l'exposition universelle, von A. De la Roche. (Mit Abbild.) — Louis Navet, der Visele, von E. Verrin. — Collections de MM. les barons de Rothschild; Palmen, von E. Selat-Raymond. (Mit Abbild.) — Un directeur des musées, von E. Perrin. (Mit Abbild.)

Chronique des Arts. No. 32. Sir Francis Grant jr. — Le musée des arts decoratifs. — Vingt-cinquieme exposition municipale de Rouen, von A. Darcel. — La collection Maitrely à la bibliothèque du Louvre, von H. Vasson. — L'art et la littérature.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 10. Materie Entwurfs-Handbuch-Bordure; Literatur in Schmiedelehre; Karykatur, Holz-Bauwerk; Gartenbau; Kacheln; Antiquitäten-Schwarz von Eisenbahn.

Gewerbeblatt. Lief. 11. Letzte von Meiningen im Stille Louis XVI.; Eckstück eines Buchbinderes aus dem Jahre 1516; Holzschnitt aus dem 16. Jahrhundert; gewisse Lederarbeiten, Ende des 18. Jahrh.; Moderne Entwürfe; Wandlinsen in Majolika; Knochengeräte; kleines Bild.

Journal des Beaux-Arts. No. 20. Ypirian. — Note sur Crépyn van den Broeck. — Exposition universelle; Substitution de stier au plâtre dans les peintures antiques, von W. Bazys. — L'art pratique; Publications nouvelles dirigée par G. Hirth.

Kunst und Gewerbe. No. 44, 45. Augsburg; Lokale Anstellung der Gewerbehallen; Dresden; Sammlungen des Kunstgewerbe-Museums; München; Anstellung von kunstgewerblichen Erzeugnissen; Ulm; Resultat eines Probeversuchs.

Die Graphischen Künste. Heft 1. Publicationen Hermann Kaubach's „Kündenbecker“, gest. von W. Schmidt, von Fr. Pschl. — Bildet aus dem kaiserlichen Theatergarten bei Wien, von A. Schaffer. — Moris von Schwid, (Mit Abbild.) — Rezensionen.

The Partfalls. No. 107. E. J. Gregory „St. George“, etched by Rajan. — The schools of modern art in Germany; Vienna and the Austria Empire, von J. Beaulieu Atkinson. (Mit Abbild.)

Seitenstück zu „Berlin und seine Bauten“.

Als Festschrift zur III. General-Versammlung des Verbandes Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine erschien und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

## Die Bauten, technischen und industriellen Anlagen von DRESDEN.

Herausgegeben von Sächs. Ingenieur- u. Architekten-Verein und dem Dresdener Architekten-Verein. Mit 338 Text-Illustrationen und 10 lithographirten Beilagen.

X und 504 Seiten gr. 8. Carl. 30 M., elegant gebunden 35 M.  
I. Abschnitt: Die Baugeschichte Dresdens bis Ende des 18. Jahrhunderts. II. Abschnitt: Die Hochbauten des 19. Jahrhunderts. III. Die Wasser-, Strassen- und Eisenbahnbauten. IV. Abschnitt: Die technisch-industriellen Anlagen.

Das Entgegenkommen hoher und höchster Behörden ermöglichte es, dass in diesem Werke zum ersten Male eine zusammenhängende Baugeschichte Dresdens auf Grund der Archive und der vorhandenen Originalläne gegeben werden konnte; der Verfasser des I. Abschnittes, Architect Dr. R. Steche, hat mit rühmender Sorgfalt das vorhandene Material durchforscht und das Ergebnis seiner Studien in einer abgerundeten Darstellung der baulichen Entwicklung Dresdens bis Ende des 18. Jahrh. gestaltet. Da neben der Architektur auch der Skulpturenschmuck Dresdens eingehende Berücksichtigung gefunden hat, ist die Anschaffung und das Studium dieses Werkes jedem Kunstfreunde zu empfehlen.

Verlag von C. C. Meinhold & Söhne  
in Dresden.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Ende November erscheint bei **Amsler & Ruthardt** (Gebrüder Meder), Berlin W., Charlottenstr. 48:

## Landschaftsbilder aus Italien.

25 Zeichnungen

von **Julius Schnorr von Carolsfeld**

mit einleitendem Text herausgegeben

von **Dr. Max Jordan,**

Direktor der Kgl. National-Galerie in Berlin.

Reich gebunden M. 48.— Zu Schutzwecken in einfacher Carton-Mappe M. 42.—

Die Vervielfältigungen sind aus der Lichtdruck-Anstalt von **Albert Frisch** in Berlin hervorgegangen, tren die Originale wiedergebend in Ton und Zeichnung; die Einbände — weiß Calico mit Gold- und Schwarzdruck — fertigte die Buchbinderei von **Gustav Fritsche** in Leipzig; mit der typographischen Ausstattung war die bewährte Offizin von **W. Drapkin** ebenda betraut.

## Münchener Kunst-Auktion.

**Montag den 9. December 1878** wird zu **München** die ausgesetzte Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Holzschritten, Originalzeichnungen und Bäumen des

**Herrn Georg Arnold in Nürnberg**

öffentlich versteigert werden. Der Katalog dieser vielfach interessanten Nürnberg-er-Sammlung ist durch alle Buch- und Kunsthandlungen, sowie direct von der Unterzeichneten gratis zu beziehen.

Die **Montmorillon'sche**  
Kunsthandlung und Auktions-Anstalt.

## Der Nassanische Kunstverein in Wiesbaden

sucht ein **Rietenblatt** in Kupferstich für Juni 1879. 600 Exemplare. Maximalpreis 3 Mark. Gefällige Anerbietungen unter obiger Adresse.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Bremann**. — Druck von **Sanderttund & Pries** in Leipzig

Verlag von **Julius Baudouin** in **Stuttgart** und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

**Schnaase, Dr. Carl**, Geschichte der bildenden Künste. I—VIII. Band 1. Abtheilung. gr. 8<sup>o</sup>. Mit vielen Abbildungen. Preis Mk. 93.— (Die 2. Abthg. des VIII. Bandes [Schluss des Werkes] erscheint im Frühjahr 1879.)

**Friedrichs, C.**, Berlin's antike Bildwerke I. Band; die Gypsabgüsse im neuen Museum in historischer Folge erklärt 9<sup>e</sup>. Preis Mk. 5.— II. Band; Geräthe und Bronzen im Alten Museum dargestellt. 8<sup>e</sup>

Preis Mk. 5.—  
— Kunst und Loben. Reisebriefe aus Griechenland, dem Orient und Italien. gr. 8<sup>o</sup>. Preis Mk. 4.—

**Wiegmann, R.**, Grundzüge der Lehre von der Perspective. Zum Gebrauch für Maler und Zeichenlehrer. gr. 8<sup>o</sup> Mit einem Atlas von 19 Tafeln 2. Auflage. Preis Mk. 3 60.

**Burckhardt, Jacob**, die Kunstwerke der belgischen Städte. kl. 8. Preis Mk 2—

Ein passendes Weihnachtsgeschenk für jeden Künstler und Alterthumsfreund.

Kunst- und kulturgeschichtliche Denkmale

des

**Germanischen Nationalmuseums.**

Eine Sammlung

von

Abbildungen hervorragender Werke aus sämtlichen Gebieten der Kultur, zusammengestellt und allen Freunden der deutschen Vorzeit gewidmet von

**A. Esenwein.**

120 Tafeln in Holzschritt. Foto. Eleg. cartonnirt mit Leinwandrand. Preis M. 24.—.

Frankfurt a. M.

**Joseph Baer & Co.**

## Der Nachlass

des Kupferstechers **G. H. Scherzger** befindet sich im Besitz der Frau **Professors Scherzger** in Weimar. An bedeutenden Stichen sind einzeln per Blatt nun herbeizunehmen zu beziehen: **Die Vertikale von Goethe** (1832), **Karl August und Goethe, Schiller**, **Karl Friedrich von Schiller**, ferner das **Pentagramm Vimarische**, der **Autographus** (7 Bl.) und **Kücher** auf dem **Kriegsplatze zu Weimar**.

Verlag von **E. M. Seemann** in Leipzig.  
**Krieger, E. C.**  
Reise eines Kunstfreundes durch **Italien.**

1877. n. br. 4 M., geb. 5 M. 50 Pf.

haben Prof. Dr. C. von Kögler (Wien, Correspondenzblatt 25) aber an die Verlagsabteilung in Leipzig zu richten.

28. November



à 25 P. für die drei Mal grösstere Petitjele worden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheinung vom September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die Entwürfe zu dem Lessing-Denkmal für Hamburg. — Die akademische Kunstausstellung in Berlin. III. — Der neue Salon in München. — Das Viol. Quart. — Hannover, Ankäufe für die Malerschulungsanstalt in Paris. — Berichte vom Kunstmarkt. — Wien; Münchener Kunstbauktion. — Jenera.

### Die Entwürfe zu dem Lessing-Denkmal für Hamburg.

Am 6. November wurde in Hamburg die Ausstellung der Modellskizzen für das projectirte Lessing-Denkmal eröffnet. An der Konkurrenz haben sich die Bildhauer Prof. Siemering, F. Schaper und E. Ende aus Berlin, Prof. J. Donnerhof aus Stuttgart, H. Holz aus Karlsruhe und E. Peiffer aus Hamburg betheiligt.

Als Standort des Denkmals ist die Mitte des Gänsemarktes in Aussicht genommen, eines annähernd dreieckigen, freien Platzes mit rings einmündenden Straßen. Das Material soll Granit und Bronze sein und der Preis der Ausführung 75,000 Mark nicht übersteigen.

Die Namen der konkurrierenden Künstler liegen Großes erwarten, doch leider bleibt das Resultat der Ausstellung bedeutend hinter den gehegten Erwartungen zurück. Freilich müssen die Anforderungen gerade bei diesem Denkmal wohl besonders hohe sein, weil wir bei der Beurtheilung den Maßstab von Nietzsche's Lessing anlegen.

Siemering's Entwurf wäre als ein Werk der Kleinkunst etwa für eine Pendule reizend, ist monumental aber undenkbar. Das Postament, vorn rund, hinten glatt, nimmt keine Rücksicht auf den freien Platz. Lessing steht darauf vor einem Baumstamme, mit der Hand an einem Ast sich haltend; der Kopf ist unbefriedigend und ohne Geist, die ganze Figur erinnert an einen Unterwiesiger alter Zeit. Zu Seiten des Postaments sitzen zwei sehr schlaffe Jünglingsgestalten, Kritik und Poesie, mit Schriftrollen und Kränzen.

Vorn am Postamente befindet sich ein Symbol der Zeit, die bekannte sich in den Schwanz beißende Schlange, der aber — zwei große Flügel angeheftet sind; die Schlange umschlingt die verschlungenen drei Ringe aus Nathan dem Weisen. Leider wirkt dieses sonst ganz sinnig erdachte Signum komisch; es sieht aus wie das geflügelte Rad der Eisenbahn. Das Modell ist übrigens beschend schon in Wachs ausgeführt, gefärbt und bronziert.

Holz brachte eine reizende, zopfige Arbeit, läßt im Sinne der Zeit, in der Idee aber doch verfehlt. Ein hohes, rundes Postament trägt eine sehr unklare symbolische Gruppe und macht damit die vorn vor einer Nische auf einer Konsole stehende Büste des Dichters zur Neben Sache. Wenn man mit der Büste wechselt, so könnte das Denkmal für so viel verschiedene Dichter und Denker dienen, wie man Büsten hätte.

Donnerhof's Entwurf zeigt ein viereckiges Postament mit einer trockenen Statue, die für Lessing wenig charakteristisch ist.

Ende wählte gleichfalls ohne Rücksicht auf den Platz ein viereckiges Postament, dessen vier Hochreliefs klassisch erfunden sind und viele Schönheiten haben, während die Statue Lessing's, eine Hand mit der Schriftrolle gegen die Brust gedrückt, zu schwärmerisch und theatralisch wirkt.

Bedeutend höher als die vorgenannten, steht das Werk Schaper's. Auf einem originellen, runden Postamente ist Lessing sitzend dargestellt; die Figur hat von vorn viel Schönes, besonders der Kopf ist geistvoll und charakteristisch zum Ausdruck gebracht, die

Rückansicht aber mit dem großen Stuhle wirkt entschieden unglücklich, wenn auch ein überhängender Mantel den Mangel etwas mildert. Die drei großen Reliefs am Postamente stellen dar: „Hammonia, eine Tafel mit dem Namen Lessing“ haltend, „Kritik“ und „Poesie“. Auf den Wänden sind Porträt-Medaillen von Lessing's Frau, Cos König, seines Freundes Heimanns und L. J. Directors Wöwen angebracht.

E. Peiffer's Entwurf zeigt von einem liebevollen Eingehen in die Aufgabe; er hat es vortrefflich verstanden, sein bedeutendes Postament mit der Form des Plafes in Einklang zu bringen, indem er diesem analog die dreiseitige Grundform wählte. Edel und imponant baut sich dasselbe im Zeitschmucke auf, die Ecken tragen je eine allegorische Figur „Kritik“, „Philosophie“ und „Dramatische Poesie“, welche sämmtlich bedeutend zu nennen sind. Darüber steht auf dem sich verzweigenden Postamente die Büste Lessing's in großen Verhältnissen. Porträtsähnlichkeit und Ausdruck des Kopfes sind vorzüglich gelungen. Am Postamente hat der Künstler drei große Reliefs und sechs Medaillon-Porträts angebracht, erstere Scenen aus dem dramatischen Werke des Dichters darstellend, letztere Köpfe aus dem Freundeskreise. Hier kann man nur bedauern, daß der Künstler statt einer Statue die Büste gewählt hat, mit der er bei der Jury wohl durchdringen dürfte. Dann hat Peiffer auch den Vortheil aus dem Auge gelassen, sein Modell durch raffinierte, feine Ausführung und Färbung bescheiden zu lassen, er giebt eben nur ein ungeschmeichelted Gypsmodell. Sein gedachter Entwurf wäre für die Ausführung durchaus geeignet, wenn man sich entschließen könnte, auf diese Postamente den Lessing Nietzsche's zu stellen — ein Auktore, der gewiß nicht der schlechteste wäre.

Die Jury wurde gebildet durch die Herren: Bürgermeister Kirchenpaner und Architekt Haller aus Hamburg, Director Anton von Werner, Prof. Ad. Wolff und Architekt Oden aus Berlin. Schließlich darf nicht unerwähnt bleiben, daß die Ausstellung sich in dem denkbar elendesten Lokale, mit schlechtem Lichte, befindet und schon dadurch an und für sich einen unerquicklichen Eindruck macht. Deshalb dieser Raum gewählt wurde, ist mir unklar.

#### 2b. Aufschwamm.

Nachschrift der Redaktion: Zeben verkundet, daß die Jury dem Entwürfe von R. Schaper einstimmig den ersten Preis zuerkannt und ihn für die Ausführung empfahl, während H. Volz und E. Ente lobend erwähnt und mit einer Prämie bedacht wurden.

## Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

### III.

So schwach die Münchener Genremaler und in diesem Jahre auf der Ausstellung vertreten ist, so sehr überragen sie im Durchschnitt die Berlin durch schätzbare technische Qualitäten, die sich in Form trotz Gussow und Werner noch immer nicht derjenigen Werthschätzung und Verbreitung erfreuen, die in Paris, in Venedig und sogar in den italienischen Kunststätten selbstverständlich ist. Die Münchener haben uns nicht besonders Geistreiches oder Ergreifendes gezeigt. So ihnen wie in Düsseldorf schöpft man am liebsten von der Oberfläche des Lebens, und wo man ein bißchen in Geschichte macht, geht man auch nicht gern über die Illustration einer Anekdote hinaus. Aber in Sicherheit der Technik, die Prägnanz der Malerei erschließt sich doch immer etwas für die geistige Verklärung und Bereicherung, die sich wie auf anderen Gebieten unserer geistigen Kultur leider auch in der Kunst von Jahr zu Jahr breiter macht. Helmberg's, der bekanntesten Münchener Rococomalers, Tabakstollgen Friedrich Wilhelm's I. erfreut nicht bloß durch die kräftig materielle Behandlung, sondern auch durch eine gewisse Schärfe der Charakteristik und einen kernigen Humor, die uns zeigen, daß die gloriosen Epochen der preussischen Geschichte auch in einer anderen Illustrations- und Charakterisirungsmanier als in der Menzel'schen zur vollen Geltung und Verfasslichkeit gelangen können. Menzel selber ist in diesem Jahre nicht so glücklich gewesen. Er hat für die Gustav-Freitag-Galerie nur zur Vertriebsfähigkeit durch die Photographie bestimmt Grisaille gemalt, Friedrich der Große am Torge des großen Kurfürsten, eine Komposition, die das Mißliche, welches in der Illustration eines anekdotischen Wortes liegt, nicht überwunden hat. Eyn mit Hilfe des Kataloges wird uns in Erinnerung gebracht, daß wir hier mit der denkwürdigen Entree Friedrich's II. mit seinem großen Ahnen zu thun haben, bei welcher Ersterer in die Worte ausbrach: „Messieurs, der hat viel gethan.“

Matthias Schmid ist leider nur mit einem Bilde vertreten. Ein hübsches Tiroler Mädchen ist auf der Tischanne, wie es scheint, in einer Wirthstube eingeschlafen und läßt sich die wohnigen Reize seines süßen ruhigen Angesichts nach Herzenslust bewundern. Klein Gahl hat sich von seinen schweren, braunigen Ketten frei gemacht. Er erfreut uns ebenfalls durch einige Scenen aus dem Bauernleben, von denen beaeetere die eine — mehrere Baueramädchen um eine Handmähmaschine versammelt — durch lebendige und andringliche Charakteristik anspricht. Des Wunsch illustriert das Genre Meßmannier mit großem Glück. Zwei

Bilder sehen zwar einander zum Verwechseln ähnlich: immer dieselben spannenden Figuren in Rococo-kränzen, die um einen Tisch gruppiert sind, aber auch immer dieselbe delikate Pinselführung, dieselbe Virtuosität in der Malerei von Sammet und Atlas, welche an Retscher, Merisio und den modernen Belgier Billems erinnert. Seitdem der neueren Kunst der Inhalt verloren gegangen ist, wußt man wenigstens auf die Form Werth legen, und unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, gewinnen solche malerische Handfertigkeiten eine gewisse Bedeutung.

Dieselbe technische Virtuosität offenbart sich auch im Durchschnitte unter den jüngeren Düsseldorfern. An ihre Spitze ist, so zu sagen mit zwei Schritten aus der hintersten Reihe, V. Pöckelmann getreten. Auch er scheint französischen Einfluß erfahren zu haben, ohne daß er jedoch seine deutsche Individualität, namentlich einen Humor verloren hat. Sein „Zusammenbruch einer Volkshaut“ auf der vorjährigen Kunstausstellung zeigte in den Köpfen der zahlreichen Personen von einer bedeutenden Charakterisierungsstärke und einer klaren Beobachtungsgabe. Doch wollte man damals aus dem fahlen, grauen Gesamtbilde des Bildes nicht die Absicht des Malers, sondern die Unzulänglichkeit seines malerischen Könnens deduciren. Wie sehr man sich darin irrete, beweist sein diesjähriges Bild, auch eine Volksscene, aber ohne den tragischen Hintergrund einer verkrachten Paul. Vor der Thür eines Wandrauers stehen mehrere Gruppen von Frauen und Mädchen, die unglücklich lächelnd und schweigend, ob sie den Sirenenklängen der Andrufer hinter dem Vademerte folgen sollen oder nicht, auf der beschnittenen Straße stehen. In der Thür starkes Gedränge kommender und befriedigter Käufer. Hinter den Häusern des erleuchteten Lokals sieht man verschiedene Personen, unter ihnen zwei Pauernfrauen, die mit kritischen Blicken die Qualität des eben erhandelten Fennens prüfen. Pöckelmann malt ganz nach dem modernen, von Paris ausgegebenen Rezept: ohne Luftperspektive, mit kaltblau abgegrenzten Lokaltönen. Aber seine korrektere gestrichelte Zeichnung und seine plastische Modellirung sein lebendigerer Humor und sein feines Colorit verweihen doch wieder den im Grunde unkünstlerischen Eindruck, den dieses ganze Genre der modernen Malerei macht. Pöckelmann zunächst kommt W. Simmler mit einer Waldscene: zwei Wildbäche mit geschwänzten Gekütern sind eben im Begriff, ein geschlossenes Reh auszuweichen, als sie durch des Jägers Dachshund, der im Hintergrunde in einer Lichtung anschlägt, eine unversehene Störung erfahren. Auch Alfred Blohm hat mit einer Scene nach einem Brande einen glücklichen Griff in das Leben gethan. Im Wiesengrunde unterhalb einer Landstraße, die sich hoch oben tief in

das Bild hinein erstreckt, von dürren Büumen umsäumt, stehen die Betroffenen an der noch rauchenden Trümmersätte, bemüht, die Reste ihres armseligen Mobilars zusammen zu bringen. Oben auf der Landstraße sieht man Vertreter der Behörden und neugierige Zuschauer, viele sehr lebendige Figuren. Das graue Licht des kalten Märzorgens harmonirt trefflich mit der Gesamtwirkung des trüben Bildes, das in schlichten, ergreifenden Zügen ein Stück Menscheneleids schildert.

Neben diesen realistischen Darstellungen erscheint ein Genrebild von Bantier, Tauspause auf einer eifässchen Hochzeit, wie eitel Poetik. Da Knaut nicht erschienen war, hatten wir gehofft, daß Bantier die Führerschaft unter den Genremalern übernehmen würde. Aber wir haben uns in unserer Erwartung getäuscht. Die Mädchen, die von der Erregung des Tausges glühend an der Wand wie Orgelpfeifen aufgereiht sind, schauen wieblich und sauber aus, aber sie entbehren ebenso sehr jeder tieferen Charakteristik wie die vier großen Figuren auf Karl Hoff's „Trauerbeschaft“. Bantier war niemals ein großer Melodist; neben den Hertschritten der Jüngeren erscheinen seine Farben noch flauer als sie in der That sind. Auch Hoff ist als Melodist nicht sehr glücklich gewesen. Gleich als wollte er die Stimmung der vorochmen Dame, die eben von einem jungen Reitermann im Rokolle aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges eine Trauerbeschaft erhalten hat, durch die Farbe dogatenirten, hat er ähnlich wie sein Schulgenosse Munkach alle Farben auf einen graublauen Ton gesimmt. Noch eine Alliance tiefer, und wir hätten einen selbstbästigen Munkach vor uns, der nur in der eleganten Zeichnung von der ledigen und löthen Halbweife des Ungarn abwich. Mit Glück debütirte unter den Düsseldorfern noch der Genremaler Fritz Neuhaus mit einem „Achermittwoch“ genannten Bilde, auf dem man ein verpöbeltes Maskenbärchen nach Beendigung der Frühmesse an einer Kirche vorübergehen sieht.

Die Weimarer haben in diesem Jahre das größte Quantum von Humor entwickelt: Hasemann mit einer Kinderschaar, die dem Spiele eines Puppen-theaters zusieht, Otto Pilsch mit einer „Pesper im Kindergarten“, der nur das Jambel der blondblonden Kinder geschadet hat und die auch in literarischer Hinsicht ziemlich erfahren ist, und Biermann mit zwei Genrebildern, von denen das eine einen Botaniker darstellt, der sich mit Lebensgefahr eine seltene Pflanze aus dem Wasser holt, während auf dem andern ein kleiner Vogelfänger von dem gestrengen Förster er- tappt wird. Diese Bilder erschienen der Jury, welche über die Auszeichnungen zu entscheiden hat, bedeutend genug, um ihren Urheber mit der kleinen goldenen Medaille zu belohnen.



Die Jury ist in diesem Jahre auch nicht an Fritz Werner vorübergegangen, der wohl an die zwanzig Jahre lang Meisterwerk auf Meisterwerk geschaffen, ohne daß man ihn einer Auszeichnung für würdig erachtet hätte. Jetzt hat er endlich die kleine goldene Medaille erhalten. Eine große ist — bereits zum dritten Male! — überhaupt nicht zur Verteilung gelangt. Von den drei Bildern, welche Fritz Werner ausgestellt hat, interessirte besonders ein sauberes Architekturbildchen, das Stadthor von Tangermünde, dessen Formen haarscharf der Natur nachgebildet sind. Der Platz und die Straße vor dem Thore sind mit kleinen Figuren belebt, welche nicht flüchtig als Staffage behandelt, sondern mit seiner Charakterisirung fleißig durchgearbeitet worden sind. Auch auf einem zweiten Bild, Friedrich der Große in der Bibliothek zu Sanssouci, tritt der Architekturmalerei mehr in den Vordergrund.

Es konnte nicht ausbleiben, daß ein Talent, das sich mit so sensationellem Erfolge seine Bahn gekrochen, wie Gussow, schnell Nachfolger und Nachahmer fand, welche seine an sich schon extreme Richtung noch übertrieben. Gussow hat in diesem Jahre gar nicht ausgestellt, wohl aber eine Reihe seiner Schüler, die sich überraschend schnell die Manier ihres Meisters angeeignet haben. Der maßvollste unter ihnen ist Bergmann in Karlsruhe. Einige Berliner, Fleischer, Schellbach und Klauke, sind noch jüngere Männer von möglichem Talent, aber auch ohne Prästension. Um so brutaler ist ein vierter, Namens Goldmann, aufgetreten, der bei einem flüchtigen Aufenthalt in Gussow's Malklasse dem Meister einige markante Farbeneffekte abgequodet hat und alsdann große Leinwandflächen mit lebensgroßen Figuren besudelt hat, die jeden ästhetischen Gefühle Hohn sprechen. Gussow ist für die Ausschreitungen solcher Nhypparographen ebensowenig verantwortlich zu machen, wie für die Schmutzmalereien eines Fiebermann, der schon vor ihm in Höflichkeit und Unsauberkeit schwelgte.

Karl Becker, Amberg, Breitbach, Ehrentraut, Brausewetter, sonst die sechsten Stützen der Berliner Genremalerei, haben sich in diesem Jahre nicht mit Ruhm bedeckt. Meyer von Bremen ist seit längerer Zeit wieder zum ersten Male, mit einem humoristischen Bildchen aus der Kinderwelt aufgetreten, das den beliebten Genremaler noch im Selbstbesitz seiner Kraft zeigt. Wisniewski, der sich vor Jahren durch eine Zusammenkunft König Wilhelm's mit Napoleon nach Sedan lächerlich machte, ist von seinen Capricen zurückgetommen und hat sich seitdem durch Bilder von seinem vornehmen Kolorit in der öffentlichen Meinung rehabilitirt. Ein Cavalier im Kostüme des 17. Jahrhunderts, der in einem Park an einer Dame vorüber-

reitet, streift an das Genre Meissenmeyer: nur verträgle die Charakteristik der Köpfe noch eine größere Schärfe. Zwei weniger bekannte Genremaler, Conrad und Julius Jacob, haben durch glückliche Griffe in das Berliner Leben nicht geringe Erfolge erzielt: Conrad durch die Darstellung eines Gönnermarmes — man sieht, mit wie wenigem man heutzutage etwas erreichen kann — und Jacob, der eigentlich mehr Landschaftler ist und als solcher eine verhängnißvolle Neigung für trübe, melancholische „Stimmungen“ hat, durch ein paar Straßenkneuen, die herbliche, durch entsprechende Staffage belebte Landschaft vor einem Kirchhof und eine Berliner Stragewecke bei Regenwetter.

Gustav Spangenberg hat mit einer Allegorie, einer Uebersetzung der Geschichte vom Verlust am Scheidewege in's Weibliche, unterschiedenes Anglück gehabt. Auf einer Brücke am schiffigen Ufer eines Gewässers schreitet ein junges Mädchen einher. Ihm voraus schreitet die Arbeit mit der Spindel, während das Kaiser, eine prächtig gekleidete, aber wenig verführerische Dame in stark theatralischem Kostüm, dem schlüßternen Kinde goldenes Geschmeide deut. Da die verschiedenen Anzulänglichkeiten des technischen Könnens hier nicht wie auf dem „Juge des Todes“ durch den ergreifenden und bedeutenden Gedanken gekehrt werden, macht das Bild einen sehr müßigen Eindruck. Eine andere allegorische Komposition von Gänther in Königsberg, ein junges Mädchen zwischen Lucifer und Tod, gehört in denselben von den Malern der deutschen Renaissance mit Vorliebe behandelten Gedankenkreis. Vor dem Spangenberg'schen Bilde hat es mehrere technische Vorzüge, vor allem ein kräftigeres Kolorit und eine ungleich sicherere Zeichnung voraus.

Die übrigen deutschen Kunstschütten haben nur wenig Erwähnenswerthes beigeleuert. Von Prof. Henne in Dresden war ein Festmahl aus dem 16. Jahrhundert zu sehen, ein figurentreiches, geschickt komponirtes Bild, das sich durch eine gesunde Färbung auszeichnete. Von Rem hat der Wiener Gustav Kung, dem im vorigen Jahre die kleine goldene Medaille zu Theil wurde, zwei Genrebilder geschickt, von denen das eine, Allerledenselt auf dem Kapuzinerkirchhof, aus wenig besagte. Ein betender Kapuziner kniet in einer Orkanische, die bis obenhin mit Schädeln und Totengebäuden vollgepreßt ist. Das andere, die Leichte eines Trastevereiners oder eines anderen edlen Römers von gleichverdächtigen Charakter, ist dagegen ein geselliges Bild, das besonders durch die treffliche Charakteristik des Weiblichen interessirt. Aus Venedig hat Eugen v. Plass zwei seiner liebenswürdigen Genrebilder aus dem venetianischen Volkleben geschickt.

Bei meiner Besprechung des Desregger'schen Bildes: „Der Todesgang Andreas Hefer“ hob ich mit

befonderen Nachdruck die mir damals unbegreifliche Vernachlässigung der rechten Seite, namentlich des Hintergrundes hervor, wo die französischen Soldaten aufgestellt sind, welche den Beurtheilenden erwarten. Teszinger hat nun eine Erklärung nach Berlin gelanzen lassen, welche diese Vernachlässigung genügend aufklärt. Von Berlin aus gedrängt, sein Bild noch auf die akademische Ausstellung zu schicken, hat sich der Maler dazu entschlossen, obwohl dasselbe noch nicht vollendet war. Die von ihm ausdrücklich gemachte Bemerkung, das Gemälde mit dem Vermerk „Unfertig“ zu versehen, ist an betreffender Stelle ignoriert worden. Es wäre nun zu wünschen, daß Teszinger das Bild nach seiner Vollendung noch einmal in Berlin ausstellte, damit das Urtheil über seine bedeutungsvolle Schöpfung danach modificirt werden könnte. A. R.

### Vermischte Nachrichten.

**R. Ter new Bahnhof in München.** Der südliche Flügel des neuen Münchener Centralbahnhofs, der sich eben seiner Vollendung nähert, löst schon jetzt die großartigen Dimensionen erkennen, in denen der erst in 5 bis 6 Jahren abzuschließende Bau geführt wird. Der Grundriß desselben setzt im Wesentlichen nachstehende Eintheilung. Der Hauptbau mit seiner Fronte gegen den Bahnhofplatz enthält i. B. die hauptgeschäftlichen Bureauz für den Verkehrsdienst, ferner die Wartehalle, ein großes Vestibül an Stelle der jetzigen großen Eintheilung und schließlich die Restaurationslokalität. An diesen Hauptbau schließt sich nördlich und südlich, die Salz- und die Bierstraße entlang, Flügelbauten an, deren südlicher jetzt im Rohbau vollendet ist. Auch diese Flügelbauten werden Bureauz und Wartehalle aufnehmen. Zwischen den Hauptbau und die beiden Flügel kommen vier große Eintheilungen zu liegen, deren Bedachung, der großen Spannweite entsprechend, in Eisen konstruirt und mit Glas überdeckt werden wird. Jede dieser Hallen erhält vier Gesesse mit Terrontumel, so für das Ganze sechzehn Gesesse. Die Fassade des Ganzen wird, wie der schon fertige Theil, in grünem Sandstein mit Basaltstein-Kohbau ausgeführt. Den Schlüssel der vier Eintheilungen für den Einfahrten bilden fünf hohe Thürme, von denen zwei bereits vollendet sind. Derselben haben zum Signaldienst für den Verkehr innerhalb des Bahnhofes zu dienen und erhalten zu diesem Zwecke optische Signale und Telegraphen-Verbindungen mit dem Bureauz. Die Zugänge zu den verschiedenen Abtheilungen des Bahnhofes führen theils von der Bier- und Salzstraße, theils vom Bahnhofplatz, auf welchem auch die Wartehalle für das öffentliche Fußwerk werden bestimmt werden, während sämtliche Bülldschalter, Gepäck-Bureauz u. s. w. in das große, in der Mitte des Hauptbaues befindliche Vestibül werden verlegt werden. Nach vorbeschriebenen Dispositionen müssen sämtliche Bülldschalter, Gepäck-Bureauz u. s. w. in das große, in der Mitte des Hauptbaues befindliche Vestibül werden verlegt werden. Nach vorbeschriebenen Dispositionen müssen sämtliche Bülldschalter, Gepäck-Bureauz u. s. w. in das große, in der Mitte des Hauptbaues befindliche Vestibül werden verlegt werden.

Verbindung der Völker des Erdballes unter einander zum Gegenstande. Es waltet ein eigener Ueberfluss über den Münchener Wandgemälden: der Einzug Ludwig's des Bayern nach der Schlacht bei Ampfung von B. u. Kober am Jarschor, die kunsthistorischen Kompositionen an der Reuen Pilselothel und die beherrschenden Fresken im Hofgarten, sowie jene am Maximilianspark sind kaum mehr zu erkennen und auch die Neumannschen Wandgemälden in dem Hofgarten nicht länger mehr zu reizen; nun ist auch die Herstellung der gestrichelten Werke Götter's nicht länger mehr zu umgehen. Der Meister ist freilich völlig erblindet und keine Heilung mehr zu hoffen, aber noch im Besitze der Originalskizzen und im Besizüß des neuen Bahnhofs fände sich wohl Raum, dieselben neuerlich zur Ausführung zu bringen, wenn man nachgehendes Crös nur wollte. Die Leistung der verhältnismäßig geringen Kosten wäre sicher keine Unmöglichkeit.

• • • Aus Berlin. Auch kleinere Kirchen in Türol verschaffen sich durch den Schmutz von Blutgemälden; so ließ die Gemeinde Telfes in Tirol durch die Innsbrücker Glasmalerianstalt von Kreuzer nach und nach sechs Fenster ausführen; Kompositionen dazu lieferten Kober, Wöhrle und Jele, der jetzt den Karion zu einem Bildh. der heilige Franziskus vor der Kruppe, für eine Kirche zu Wilmawer in Nordamerika zeichnet, wo denn überhaupt tüchtige Künstler von katholischen Gemeinden außerhalb des Landes vielfach in Anspruch genommen werden. Was nun unsere armen Dorfkirchen anlangt, so reichen ihre bescheidenen Mittel freilich nicht aus für große Kompositionen und prächtige Ornamente, die Glasmalerianstalt weiß aber auch hier in einfacher und schöner Weise zu genügen. Gegenwärtig hat für den Dom zu München in Weitalen fünf große Fenster bestellt. — Jetzt ist eine Folge von Radierstudien mit profanen Darstellungen theils farbig, theils grau in grau ausgeführt; die Bildchen sind fein und sauber theils nach alten Kupferstichen von Dürer, Krauch, Beham, theils nach Darstellungen aus dem Leben der Kunstgeschichte von Bieffel ausgeführt; auch das Trunk- und Schlämmerelief von Professor Lausberger finden wir in der Reihe. Diese Bildchen können in Kautschuk oder auf Fingerringgrund eingestrichelt werden und eignen sich so zur farbigen Zierde an die Fenster der Zimmer.

**R. H. Berlin.** Die unter der Leitung des Stadtbauraths Blante kein wahrlich durchgeführte Restauration der hiesigen Nikolai-Kirche geht jetzt ihrer Vollendung entgegen. Im Gegensatz zu manchen anderen neueren Restaurations-Bauten ist hier lobend noch besonders hervorzuheben, daß alle Fenstler und Gegenstände der inneren Ausrichtung, welche künstlerisch oder historisch von Werth sind, mögen sie einem Stil angehören, welcher es auch sei, gesont, zum Theil nicht nur restaurirt und an ihrer ursprünglichen Stelle gelassen worden sind. Die Kirche hat auf diese Weise ihrer im Laufe der Jahrhunderte entstandene materielle Gesamtwirkung behalten.

**R. B. Hannover.** Die unter Leitung des Baurats Hase ausgeführte Restauration unseres interessanten alten Rathhause's schreitet rüthig fort. Es wird nicht nur auf Wiederherstellung des Vorderbaues und in seinen Kisten Erkennbaren beachtet, sondern der Bau wird zugleich im Sinne des Mittelalters künstlerisch ausgeführt. Die Stadt Hannover erhält in seinem Rathhause einen neuen Schmuck.

**R. Die Kommission für die Belaubstellungskette in Paris** hat aus der deutschen Kunstausstellung drei Gemälde angekauft: Vorderbaud von Rikatomski (Düsselhof), eine Landschaft von C. Eder (Düsselhof) und Küstler in den Stall von H. Jäger (München).

### Berichte vom Kunstmarkt.

Wien, 19. November 1878.

\* Wer in den Stunden des heutigen und gestrigen Nachmittags unser Künstlerhaus besuchte, konnte sich in die glücklichen Zeiten des „wirthschaftlichen Auf-

schwunges“ zurückversetzt fühlen. Wie zu den Auktionen Rathaber, Bösch, Gsell u. s. w., drängten sich die Kunstfreunde und Händler von fern und nah, um der Versteigerung der Detzky'schen Sammlung beizuwohnen

welche unter der Leitung des Herrn F. Kaefer mit günstigem Erfolge vor sich ging. Unter den von auswärtig gekommenen Käufern waren nicht nur die deutschen Hauptkunstorte (Berlin, Düsseldorf, Frankfurt a. M., München u. a.), sondern auch London, Paris und New-York vertreten und die höchsten Preise wurden den Käufern des Auslandes gezahlt. Dazu stellte natürlich Wien sein Contingent bewährter Sammler und Kunstfreunde, welche namentlich die Werke der heimischen Meister den fremden Anwerbern mit Erfolg streitig machten. Preise, wie sie für die „Spielenden Kinder“ von Knaut erzielt wurden (17,000 Gulden ö. W.) oder für Calame's „Wald bei Sturm“ (12,000 fl.) oder Lessing's „Klosterbrand“ (5550 fl.) übertraffen sogar die Auktionserfolge unserer glänzendsten Zeit. Das Bild von Knaut wurde für New-York, die berühmte Landschaft von Lessing von Pestle in Berlin gekauft. — Abgesehen von dem fünfprocentigen Auktionszuschlag beläuft sich das Gesamtergebnis auf die Summe von 235,190 fl. ö. W. Wir lassen nun die Liste der Einzelpreise folgen und bemerken, daß bei den wenigen Nummern, welche in der Reihe fehlen, ein entsprechendes Angebot nicht erzielt wurde:

Nr.		
1	Kyrenbach, Andr., Die überflammte Nächstochter	7600 fl.
2	—	—
3	—	—
4	Kyrenbach, Otm., Strand bei Neapel	5000
5	Adam, A., Pferdestill	205
6	Amerling, F., Die Morgenländerin	620
7	Beume, J., Ludwig XVII. bei Schaffer Simon	690
8	Bordet, S., Ruhe im Winter	780
9	—	—
10	—	—
11	Calame, A., Wald bei Sturm	12000
12	Dandauer, J., Feinsprobe	—
13	—	—
14	Dias, C., Kymphen (Kombbeleuchtung)	3660
15	—	—
16	—	—
17	—	—
18	Fahl, F., Der Bettler	510
19	Fendi, P., Kirchenausgang	470
20	Ferrari, E., Strafe in Verona	400
21	Sauermann, Fr., Dorfbrunnen	2000
22	—	—
23	—	—
24	—	—
25	—	—
26	—	—
27	—	—
28	—	—
29	Gaulemia, A., Holländische Bauernhube	1170
30	Hassenpflug, C., Klostergang	965
31	van Noor, S., Holländische Kühe	990
32	Jaboo, C., Marine	2000
33	—	—
34	Jab, C., Im Hüdnhof	390
35	Knaut, Ludwig, Spielende Kinder	17100
36	—	—
37	Koellert, H. C., Landschaft	3470
38	Koller, A., Kuhweide	2000
39	Kurbauer, G., Die abgetroffene Brautwerbung	5710
40	Lessing, C. F., Der Klosterbrand	8550
41	Len, A. W., Die Hals-Alm.	1030

Nr.		
42	Madou, J. A., Holländische Schenke	280 fl.
43	Mafart, Hans, Der Lieblingsspage	1360
44	Marco, Carl, Geburt des Apollo	1860
45	—	—
46	—	—
47	—	—
48	—	—
49	—	—
50	—	—
51	—	—
52	Matzko, Joh., Der Alchemist	2370
53	Neder, W., Der rabiate Schuster	135
54	Reuschner, Jos., Stillleben	420
55	—	—
56	—	—
57	—	—
58	—	—
59	—	—
60	Ranft, W., Verlebte Bäuerin	520
61	Richter, W., Scene aus dem italienischen Feldzug 1850	150
62	Roseplan, C., Normännische Bäuerin	615
63	Sotta, Ant., Spazierfahrt	3000
64	—	—
65	—	—
66	—	—
67	—	—
68	—	—
69	—	—
70	—	—
71	Trosna, C., Geloppte Jagdhunde	5600
72	—	—
73	—	—
74	—	—
75	Thöggen, C., Schafe	1600
76	Wauter, Benj., Sonntag Nachmittag	6100
77	—	—
78	—	—
79	—	—
80	Verlat, Ch., Hund mit Beute	630
81	Waldbauer, Fr., Der Guckkastenmann	2960
82	—	—
83	—	—
84	—	—
85	—	—
86	—	—
87	—	—
88	—	—
89	—	—
90	Willems, J., Die Neconaledecemin	1600
91	Wouters, C., Das schollende Gepaar	500
92	Ziem, J., Constantinopel	260

Wy. Münchener Kunstauktion. Am 9. December d. J. und an den folgenden Tagen kommt die Kupferstich-Sammlung des Herrn Georg Arnold in Nürnberg in der Hermerillon'schen Auktions-Anstalt in München zur Veräußerung. Herr G. Arnold hat vierzig Jahre lang, um die Unterbrechung des bekannten Kunstlenkers J. A. Herz, daran eifrig geschmeilt; ein großer Theil des ehemals Herz'schen Cabinets ist in seinen Besitz gekommen. Es Augenleiden, welches ihn leider hindert, seine Sammlung zu genießen, hat ihn zum Verkauf derselben veranlaßt. Er hofft dadurch manchem andern Sammler eine Freude bereiten. Neben vielen vortheilhaften Stücken von Dürer, Rembrandt u. A. sind besonders die Werke von Arnold, W. Hogarth, Francesco Lomboni u. selteneren Kupferstichen vorhanden. In der Sammlung der Kupferstiche sind auch die Kupferstiche von 514 Landschaften u. s. w. und eine Anzahl Handbücher, von je jeder Sammlung für seine Zwecke nöthig hat.

— Einladung zum Abonnement —  
pro November und December 1878.

# Schlesische Presse

grosse politische und Handels-Zeitung

täglich 3 Ausgaben

Verlag von S. Schottlaender.

Preis pro November und December bei allen Postanstalten Deutschlands und Oesterreich-Ungarns

— nur 3 Mark 84 Pf. —

Die „Schlesische Presse“ enthält in der

### Morgen-Ausgabe:

Tägliche Leitartikel, Original-Correspondenzen von hervorragenden Publizisten, Original-Berichte und Berichte von allen bedeutenden Orten des In- und Auslands, Eventual- und Local-Nachrichten, Bremer Interkommunikation und reichhaltige Feuilletons, Besprechungen aller wichtigsten Erscheinungen im Theater, Kunst und Literatur, Romane und Novellen der bedeutendsten und bedeutendsten Schriftsteller der Jetztzeit.

### Mittag-Ausgabe:

Politische, populäre geschichtliche Übersicht, zeitliche Zusammenfassung der neuesten Ereignisse, vollständige Kammerberichte aus dem Abgeordneten- und Herrenhaus, sowie aus dem Reichstage, Privatleben, Correspondenzen aus allen Theilen der Schönen-Literatur, sowie Handels-Nachrichten, Notizen über die Produkte-Märkte, politische und kommerzielle Original-Telegramme.

### Abend-Ausgabe:

Ausführlicher Cours-Bericht und telegraphische Nachrichten von allen bedeutenden Börsen-Plätzen vom gleichen Tage. Mittheilungen über alle Ereignisse im Gebiete des Handels und der Industrie, Leitartikel aus den Provinzen, wichtiger National-Unterricht über die wichtigsten Handels- und Wirtschaftsaufgaben, Eventuelle Notizen über den Stand aller Aktien-Gesellschaften und Vereine.

Der neueste Roman:

## Forstmeister

von  
Berthold Auerbach

beginnt im November im Feuilleton der „Schlesischen Presse“, ausser diesem hochbedeutenden Romane bringt das Feuilleton Novellen, Skizzen etc. unserer berühmtesten Schriftsteller zum Abdruck.

Abonnements auf die „Schlesische Presse“

nehmen täglich alle Post-Anstalten des Deutschen Reiches und in Oesterreich-Ungarn zum Preise von nur 3 Mark 84 Pf. an und werden für diesen geringen Betrag die drei Tages-Ausgaben für November/December 1878 promptest geliefert.

Verlag von Hermann Goettnoble in Jena.

## Geschichte der bildenden Kunst.

Ein Handbuch für Gebildete aller Stände,

zum Selbststudium sowie zum Gebrauche für

Geliebten-, Kunst- und Gewerbeschulen.

Von Theodor Seemann.

Ein halber Band. 12-8. Mit circa 110 in den Text gedruckten Holzschnitten.

24 Hef. 1878. Buchpreis 3 Mark, in Hef. 20 Hef. 10 Mark.

Die „Geschichte der bildenden Kunst“ ist ein Buch, das den Zweck hat, dem gebildeten Mann ein Handbuch zu sein, das ihm die Geschichte der Kunst in der einfachsten und verständlichsten Weise darstellt. Das Buch enthält neben den wichtigsten Thaten der Kunstgeschichte auch die Geschichte der Kunsttheorie, die Geschichte der Kunstschulen und die Geschichte der Kunstwerke.

Neuer Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

## Abriss der Geschichte der Baustyle, Leitfaden

für den Unterricht und zum Selbststudium. Unter Zugrundelegung seines grösseren Werkes bearbeitet von W. H. Lübke. Vierte stark vermehrte Auflage. Mit 48 Holzschnitten. 24 Bogen gr. 8. 1875. broch. 7 M. 50 Pf.; geb. 8 M. 75 Pf.

Bei grösseren Partiebestellungen für Bau- und Gewerbeschulen erfolgt eine wesentliche Preisreduktion.

## Verkauf zurückgesetzter Kunstgegenstände

zu bedeutend ermässigten Preisen.

Kupferstiche — Autographen — Farbendruckbilder — Prachtwerke — Gemälde.

Verzeichnisse werden gratis versandt.

Ernst Arnold,

Königl. Hofkunsthandlung in Dresden.

In den Verlag von Wilhelm Engelmann in Leipzig sind übergegangen nachstehende Werke des Kunstforschers

## Dr. Theodor Gaedertz:

Adrian von Ostade. Sein Leben und seine Kunst. VI u. 207 S. Gr. 8. Pr. M. 3.

Hans Holbein d. Jüngere und seine Madonna des Bürgermeisters Hierer. Mit 6 Abbildungen d. Formblätter u. Dresdener Madonna. 30 S. Gr. 8. Pr. M. 1,50.

und in denselben Verlage erschienen Rudens und die Rudensfeier in Antwerpen. 41 S. 8. Pr. M. 1,50.

Verlag von S. Hirzel in Leipzig.

## Tizian's Leben und Werke

VON  
J. A. Crowe und G. B. Cavalcaelli.

Deutsche Ausgabe  
VON  
Max Jordan.

Mit dem Bildnisse Tizian's und 9 Tafeln in Lichtdruck.

Zwei Bände. gr. 8.

Preis geb. M. 20. — Eleg. geb. M. 23.

<p style="text-align: center;"><b>Geschichte</b> der <b>ITALIENISCHEN MALEREI</b></p> <p style="text-align: center;">VON J. A. Crowe und G. B. Cavalcaelli.</p> <p style="text-align: center;">Deutsche Original-Ausgabe besorgt von <b>Max Jordan.</b></p> <p style="text-align: center;">Vollständig in sechs Bänden. Mit 58 Holzschnitt-Tafeln. gr. 8. Preis geb. 80 M.; eleg. geb. 90 M.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Geschichte</b> der <b>Altniederländischen Malerei</b></p> <p style="text-align: center;">VON J. A. Crowe und G. B. Cavalcaelli.</p> <p style="text-align: center;">Deutsche Original-Ausgabe bearbeitet von <b>Anton Springer.</b></p> <p style="text-align: center;">Mit 7 photolithogr. Tafeln. gr. 8. Preis: 15 M., eleg. geb. 17 M.</p>
--	---

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Soeben ist erschienen:

## POPULÄRE AESTHETIK.

Von Prof. Dr. Carl Lemecke.

Fünfte vermehrte u. verbesserte Auflage.

Mit Illustrationen.

1879. gr. 8. hr. 9 Mark 50 Pf.;  
geb. 11 Mark.

## ILLUSTRIRTER WEIHNACHTS - KATALOG.

Jahresbericht

über die wichtigeren Erscheinungen  
des deutschen Buchhandels,  
mit Ausschluß der Fachwissenschaft,  
von Michaelis 1877 bis Michaelis 1878,  
bearbeitet von

Prof. Dr. E. Dohmke, Dr. A. Oppel,  
Dr. O. Saemann u. A.

VIII. Jahrgang

11 Bogen. gr. Lex.-8. hr. 75 Pf.  
(Franco gegen Einsendung von 50 Pf.  
in Marken.)

Hierzu 4 Beilagen von den Verlags-handlungen Max Cohen & Sohn in Bonn, J. Engelhorn in Stuttgart,  
Wilh. Engelmann in Leipzig und Paul Neff in Stuttgart.

Rebigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertfund & Bries in Leipzig.

In Ernst Arnold's Kunstverlag  
(Carl Gräf), Dresden, erschiebe:

### Neustich

der  
Raffael-Steinla: Madonna di S. Sep  
VON

Eduard Büchel.

Größe des Stiches ohne Plattenrand  
65 auf 50 Centim.;

Abdruck mit Schrift auf weißem  
Papier M. 45 —;

Abdruck mit Schrift auf reinem  
Papier M. 60 —.

Alle Kunsthandlungen des In- u. Aus-  
landes nehmen Bestellungen damit  
entgegen. —

In der „Kunstchronik“ No. 36 von  
20. Juni 1878“ heißt es:

Steinla's Stich der Sixtinischen  
Madonna erfreut sich seit langer Zeit  
eines weit verbreiteten und wohl be-  
gründeten Rufes. Allmählich stellte  
sich eine umfassende Durcharbeitung  
der Platte als notwendig heraus, und  
so entschloss sich der jetzige Besitzer  
derselben, Kunsthändler C. Gräf (Ernst  
Arnold's Kunstverlag) in Dresden, ihre  
gründliche Erneuerung und Wieder-  
herstellung vornehmen zu lassen. Er  
legte dieselbe in die bewährte Hand  
Eduard Büchel's, eines der besten  
Schüler Steinla's, der das überaus  
schwierige Werk nach siebenjähriger  
angestrengter Arbeit namentlich glück-  
lich zu Ende geführt hat.

Mit rühmensorwerther Hingabe  
übernachdem Erfolge ist jeder  
Künstler nicht nur gebührt,  
den ursprünglichen Charakter des  
Stiches festzuhalten, sondern er  
hat die harmonische Gesamt-  
wirkung, die Klarheit und Schön-  
heit desselben noch wesentlich ge-  
steigert und sich dadurch die ver-  
dienteste Anerkennung aller Kenner  
und Kunstfreunde erworben.

Diesem Urtheil stehen noch viel  
andere massgebende Kritiken zur Seite  
und alle stimmen in dem Ausdruck:

„Der Künstler hat seine Auf-  
gabe glänzend gelöst.“

Freigedruck!

## Vorlagen für Solzmalerei.

Zelt 1 — 5 von G. Jägerm.

Preis pro Zelt 6 Mark.

In praktischer Hinsicht, leicht herzu-  
bringen per Postanweisung von Dr. J. Jägerm.  
Preis 1 Mark. Jedes Zelt ist einzeln zu haben.

Schiller & Co. in  
Kunsthof in Leipzig.

Ein Kunstwerk Ersten Ranges: Billig!

Von dem 1876 abgeschlossenen  
herrlichen Prachtwerke:

### Ausgewählte Kunstwerke

aus dem

Schatze der Reichen Kapelle

der Königl. Residenz zu München

herausgeg. von Zettler,ENZLER u. Prof.  
Steckbauer. 10 Lief. h. 4 Chromolitho-  
graphien (also 40) und Text in einer,  
der Pracht der abgebildeten Gegen-  
stände, welche die kostbarsten und  
schönsten Erzeugnisse deutscher Kunst  
sein dürften, angemessenen könig-  
lichen Ausstattung — bietet ich ein  
neues tadellooses Exemplar statt des  
Ladenpreises von 600 Mark n. n. zu  
nur 400 Mark!

Ludwig Rosenthals Antiquariat,  
München.

### Der Nachlaß

des Kupferstechers G. W. Schwerdgerburth  
befindet sich im Besitz des Herrn Professor  
Schwerdgerburth in Weimar. An be-  
deutendsten Stücken sind einzeln per  
Post von derselben zu beziehen: die  
Porträts von Goethe (1832), Karl Ru-  
gaut und Goethe, Schiller, Karl Friedrich  
von Schlegel, ferner des Pentazonium  
Viminense, der Luther-Enclsus (7 Bl.)  
und Luther auf dem Reichstage zu Worms.

## Beiträge

von Prof. Dr. C. von  
Seyler (Wien, Ehren-  
senioren Nr. 25) oder an  
die Verlagsbuchhandlung in  
Leipzig zu richten.

3. December



## Inserate

à 25 Pf. für die drei  
Mal gefaltene Pri-  
vile werden von jeder  
Zeile u. Nonnenhandlung  
angerechnet.

1878.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Ersteilte von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für alle andern bezogen kostet der Jahrgang 4 Mark (einmal im Buchhandel als auch bei den meisten und überreichlichen Postanstalten).

Inhalt: Vom Christmarkt. I. — Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis. Von C. Vos s u u e r. — Die Caffee-Beize in Südbruden, — W. Bosbart †. — Münzen, Kaufmannsrechnung. — Jägerzoo.

## Vom Christmarkt.

## I

Werfen wir einen allgemeinen Ueberblick über den Buchermarkt dieses Jahres, soweit er für diesen Bericht in Betracht kommt, so können wir uns der erfreulichen Thatsache nicht verschließen, daß in Bezug auf die äußere Ausstattung der Bücher und Wappen sich ein stetiger Fortschritt auf dem Wege des guten Geschmacks kundgibt. Die Ornamentik des Einbandes, das sieht man deutlich, geht mehr und mehr in die Hände stillföhrig geschulter Zeichner über, und als ein Zeichen der Zeit kann in dieser Hinsicht die Veröffentlichung von ornamentalen Entwürfen begrüßt werden, wie sie von Gustav Freytag, einem der strebsamsten Buchbindermeister in Leipzig, ausgegangen ist<sup>\*)</sup>. Zwar ist noch nicht Alles mustergerällig, was uns an solchen Entwürfen und ausgeführten Texten vor Augen tritt, zwar merkt man den Dingen hin und wieder zu deutlich das

effektische Verfahren an, das die Motive herinnert, wo sie sich gerade finden, und das Erborgte ohne viel Umschände zu einem halbwegs Neuen zusammengürtet, immerhin aber ist die Bahn eröffnet, um den deutschen Buchhandel auch auf einem Gebiete konkurrenzfähig zu machen, auf welchem die Pariser seit den Zeiten Groslier's unbedingt den Vorrang einnahmen.

Nicht weniger erfreulich ist die Wahrnehmung, daß auch die typographische Ornamentik einen künstlerischen Charakter anstrebt. Unsere gelehrte Welt wird sich zwar noch lange sträuben gegen die Zulassung von allerlei Hierrat in ernsthaften Schriftwerken, aus Besorgniß, die Gravität der Wissenschaft möchte dabei zu Schaden kommen, — wir sind eben durch die lange Hungerperiode der deutschen Kunst zu sehr an die letzten Bände der Auditorien und Schulzimmer und an die Schmucklosigkeit des gedruckten Wortes gewöhnt — aber aber kurz oder lang werden auch hier sich die Ansichten wandeln und die störrischen Kinder der Phantasie ihr bescheidenes Plätzchen an Ein- und Ausgang der Kapitel, auf Titel und Umschlag zu erobern wissen.

Trennen wir nicht, so kündigt sich diese Wandelung unter Anderem auch in dem lebhaften Interesse an, welches der von Robert König unternommene Versuch gefunden hat, mit einem Handbuch der deutschen Literaturgeschichte<sup>\*)</sup> zugleich einen Ueberblick über die Geschichte des Buches als Erzeugniß der Schreibkunst und der Presse zu geben. Das Werk ist zwar

<sup>\*)</sup> Moderne Bucheinbände. Herausgegeben von Gust. Freytag. I. u. 2. Heft. Leipzig, G. Freytag.

<sup>\*)</sup> Deutsche Literaturgeschichte mit Fortbruden und erläuternden Abbildungen. Leipzig, Behagen & Klasing.

selbst kein schönes Buch, und es macht wegen der vielen Zusammengehörigen Proben aus älteren Hand- und Traktatschriften in den verschiedensten Formaten einen unbehaglichen Eindruck, dem nur zu wehren gewesen wäre, wenn die Verleger sich entschlossen hätten, die Blätter größeren Formates zu einem Atlas zu vereinigen; es leidet auch, da es zwei Albiegen mit einer Klappe zu treffen sucht, an einem gewissen Dualismus,

bei welchem weder die Geschichte der Literatur noch die Geschichte der Kunst in ihrer Beziehung zu der Bücheranstaltung zu ihrem vollen Rechte kommen konnte. Trotz alledem hat der Gedanke, von dem der Verfasser ausgegangen, eine gewisse Berechtigung, und der Fleiß, den er auf Herbeischaffung des Anschauungsmaterials verwendet, ebenso wie die Sorgfalt, mit welcher die Facsimilereproduktion der Originale in Holzschnitt und Lichtdruck durchgeführt worden ist, verdient und erhält die Anerkennung, die das

Unternehmen in so reichem Maße gefunden.

Bezeichnend für das erwachende künstlerische Aufstandsgesühl sind die immer mehr zu Tage tretenden Bestrebungen, das Buch in seiner ganzen äußeren Erscheinung zu individualisieren. Die ersten Stadien der kunstgewerblichen Reformation auf dem Felde der Topographie, die sich mit der Wiedereinführung von Kupferstein, Zinkstiftchen, Initialen alter Meister ankündigte, und, unklar über ihre Ziele, sich in der Wahl der Mittel nicht festem begriff, sind glänzlich überwunden. Die ästhetische Erkenntnis, daß das Buch, wie es von

einem einheitlichen Gedanken zusammengehalten wird, so auch in Form und Hierrat ein geschlossenes Sein darstellen muß, also keine Kuscherlarte von allerhand Stilproben zum Besten geben darf, ist so weit erreicht, daß eigentliche Prachtwerke, die mit der Fülle von vornehmer Originalität, anstreben, eine ebenso große Ehre vor dem Erborgten zeigen, wie sie schätzbar

Händler der Reichbibliotheksbänden oder vor der All- weltknoche im Möbelmagazin beugen oder doch beugen sollten.

Die Ergebnisse der illustrierten Presse, die mit ihren statlichen Formaten und ihren herrlichen Gewirren vorzugsweise Salondarstellungen in's Auge fallen und mehr zum Auslegen als zum Einlesen in die Bücher der Bibliothek

schranken bestimmt sind, werden mehr und mehr eine Spezialität des Stuttgarter Verlagsbandes. In erster Reihe haben wir hier von Georg Ebers, dem bekannten Ägyptologen und Romanhistoriker,



Wasser auf dem Nil nach Felisopolis.  
Nach Ebers, Ägypten. Verlag von G. Hallberger.

herausgegebenen Werkes „Ägypten in Wort und Bild“, Stuttgart, Ed. Hallberger, zu gedenken. Das illustrierte ethnographische Prachtwerk, welches in seiner reichen Ausstattung mit großen und kleinen Illustrationen, seinen Dimensionen nach zwischen Quart und Festschwankend, vor wenigen Jahren zum ersten Male in Stuttgart auftrat und, dem Glück begünstigt, zur Aushilfe aufforderte, hat in diesem neuesten Unternehmen der Verlagsabteilung von Meber und Neff die Stufe höchster Vollendung erreicht. Wohl niemals ist eine solche Fülle von künstlerischen Kräften zu

Herstellung eines Holzschnittwerkes aufgewandt werden, wie hier. Wenn wir Alma Tadema, Gustav Richter, Ferd. Keller, Hans Makart, Carl Werner nennen, so ist die Reihe trefflicher Meister, die sich in die Aufgabe getheilt, zwar lange nicht erschöpft, aber der Werth der künstlerischen Ausstattung in genügend helles Licht gestellt. Wie der Verfasser,

so sind auch nicht wenige seiner den Pinsel führenden Mitarbeiter heimisch auf dem Boden des wunderbaren Landes, das, wie es scheinen will, seine Rolle in der

Weltgeschichte noch immer nicht ausgepielt hat. Der Verfasser, in seinen Schilderungen von der Gestalt der Dinge und Zustände, wie sie sich gegenwärtig dem Auge darbieten, ausgehend, schließt, von der Nabel der Kleopatra beginnend, den Weg nilsauwärts ein, und leitet den Leser an dem Faden der Geschichte zurück in die Urzeiten menschlicher Kultur, wo die gewaltigsten Herrscher die unverwundlichen

steinernen Denkmäler ihrer Macht an den Ufern des heiligen Stromes aufgerichtet. Das ganze Werk ist auf 36 Lieferungen berechnet, von denen bis jetzt 14 vorliegen. Bei seiner Follenbung werden wir Veranlassung haben, noch einmal auf dasselbe zurückzukommen. — Dem Charakter nach reißt sich diesem Werke der zweite Theil des von der Kröner'schen Verlagshandlung ausgegangenen Unternehmens unter dem Titel „Unser Vaterland“ an. Der erste Theil erschien vor fünf Jahren unter dem

Titel: „Aus deutschen Bergen, ein Gedenkbuch vom bairischen Oberrhein und Salzammergut von Hermann Schmid und Karl Stieler“ und bildete, wenn wir nicht irren, das Prototyp des landschaftlichen Prachtwerkes, wie es jetzt üblich geworden. Die zur höchsten Vollendung gesteigerte Technik des Holzschnitts, die sich hier in den von Hr. Cloß mit seltner Virtuosität ganz

im malerischen Sinne behandelten Illustrationen kundgab, bewährt sich auch in dem neu hinzugekommenen Bande: „Wanderungen

durch Tirol und Berarberg, geschildert von L. v. Hörmann, Herrn Schmid, Ludwig Steub u. s. w., illustriert von Franz Dostregger, Alois Gabel, Adolph Obermüller u. s. w.“ Das Stück deutscher Erde, welches hier in Frage kommt, bietet der dankbaren künstlerischen Motive ohne Zweifel noch wesentlich mehr als das Salzammergut. Derüberaus malerische Charakter der alten Städte Tirols, die Mannigfaltigkeit ihrer



Östliche Ortschaft.  
Mit Tirol und Berarberg. Verlag von Kröner, Stuttgart.

architektonischen Pflanzengestaltung, ihrer Straßenperspektive und landschaftlichen Umgebung, die noch scharf ausgeprägten Eigentümlichkeiten der Volkssitte und Lebensgewohnheiten in den verschiedenen Alpenländern diesseits und jenseits des Brenners sind Umstände, die sich der Illustration besonders günstig erweisen. Daß namentlich die Trachten- und Sittenbilder in die rechte Hand kamen, dat die Verlagehandlung durch Herbeiziehung der besten auf tirolischem Boden hei-



mischen Künstler unserer Zeit vorgehen. Außer den oben genannten ist unter Anderen auch Matthias Schmid an der Illustration des Werkes betheilig gewesen. Der Vövenantheil freilich ist der überaus fruchtbaren und geschickten Hand Richard Püttner's zugefallen, die, leicht skizzierend, aber stets den malerischen Eindrud festhaltend, fast Alles zu Papier gebracht hat, was an kleineren architektonisch-landschaftlichen Bildern in den Text eingestreut ist. Wir können uns nicht versagen, unter den größeren Vollbildern einige Meisterleistungen, bei denen die Kunst des Holzschnegers mit der des Zeichners um den Preis des Verdienstes gewetteifert hat, so „Das Innere der Hofkirche zu Innsbruck“ von G. Bauernfried, „Der große Steubenfall“ von G. Engelhardt, „Der Haidler See“ von Richard Püttner, namhaft zu machen, ohne damit die Zahl der neuenerwerthen Darstellungen zu erschöpfen. Druck und Papier sind wie bei Ebers' „Aegypten“ von der vorzüglichsten Art, der Einband von durchaus feider Eleganz. — Wie sich das Gute oder vielmehr das Beste immer am besten bezahlt macht, sobald es nur seinem Wesen nach bei dem großen Publikum auf Interesse und Verständnis zu rechnen hat, zeigt der Erfolg und die fortdauernde Beliebtheit fast aller Werke dieser Gattung. So ist denn auch die Engelhorn'sche Verlagshandlung in der glücklichen Lage, die zweite Auflage von „Italien, eine Wanderung von den Alpen bis zum Aetna, in Schilderungen von L. Stieler, Ed. Paulus, W. Raven“ ankündigen zu können. Die neue Auflage dieses Werkes, welches unseren Lesern schon zur Genüge bekannt sein dürfte, wird in 36 Lieferungen ausgegeben, von



Einblick in Innsbruck. Holzstich mit Steinbohr. Verlag von G. B. Neumann.

denen bis jetzt die beiden ersten vorliegen. — Der äußeren Erscheinung und auch dem Inhalte nach einer verwandten, wenn auch mehr nach der historischen Seite gewandten Richtung folgend, gehört die von der Verlagshandlung von geführte deutsche Kulturgeschichte oder, wenn das zu streng wissenschaftlich klingt, die Schilderungen aus der Kulturgeschichte Deutschlands, die unter dem etwas emphatischen Titel „Germania, zwei Jahrtausende deutschen Lebens“ von Johannes Scherr verfaßt und von einer großen Anzahl tüchtiger Künstler wie Aug. von Heyden, E. Kriemhild, Lindenschmitt, A. Baur, Thumann u. s. w. mit Bildern geschmückt sind. Der Begriff der Kulturgeschichte ist bei diesem Unternehmen in seiner weitesten Bedeutung gefaßt, ein Umstand, der in die Illustration eine gewisse Punctschärfe, um nicht zu sagen Planlosigkeit gebracht hat. Die Dame Kulturgeschichte hat ein ebenso soltiges Gewand, wie der Herr Hidas, und einen ebenso umfangreichen Mantelsack, in welchem sich all noch jedes herrenlose Gut unterbringen läßt. Kein Wunder daher, daß die Abicht, anschaulich zu sein, dem Scherr'schen Unternehmen mitunterliche Phantastikbilder zugeführt hat. Namentlich sind die Versuche, von dem Volk- und Familienleben in den Dämmerzeiten unserer Geschichte eine Vorstellung zu geben, durchweg nicht besonders glücklich. Sehr viel Schönes, ja Vorzügliches bietet das Werk dagegen, wo es sich um die Darstellung beglaubigter, thatsächlich noch vorhandener Denkmäler des Kulturlebens früherer Jahrhunderte handelt. — Dieselbe Verlagshandlung versandte jüngst auch das

erste Heft eines Seitenbuchs zur „Germania“ unter dem Titel: „Hellas und Rom, eine Kulturgeschichte des klassischen Alterthums, von Jakob v. Falke“. Der Titel verspricht viel, sehr viel. Die Illustration scheint, nach dem uns vorliegenden Probebogen zu urtheilen, einen festeren Rahmen, als bei dem vorerwähnten Werke zu haben und ist in die

bescheideneren Umfang. Die Verlagshandlung von Orell Fuesli & Co. in Zürich bringt unter dem Gesamttitel „Illustrierte Wanderbilder“ eine Reihe von Heften, die mit dem praktischen Zweck des Reiseführers die Absicht verbinden, die Erinnerung an die interessantesten landschaftlichen Scenerien der schweizerischen Alpenwelt, an den Typus ihrer Be-

wohner, an die charakteristischsten Architektur-Denkmäler ihrer Städte im Bilde festzuhalten. Die Hefte sind von einer erstaunlichen Pünktlichkeit des Preises, und wenn auch die Ausstattung eine gewisse Sparfamkeit in Druck und Papier verräth, so sind doch die Holzschnitte zum größten Theil gut ausgeführt. Von der Unart, dem Xylographen zuzumuthen, daß er eine Photographie nach der Natur in das Idiom seiner Technik aus seiner Hand übersehe, hat sich die Verlagshandlung nicht ganz frei gehalten. Daß noch immer Zuthatungen dieser Art an die xyl-



Katholischer Garten.  
Nach Schür, Germania. Verlag von E. Spemann.

führen wird, als es gemeiniglich bei den Büchern für die reifere Jugend, die der Spemann'sche Verlag alljährlich zu Tage fördert, der Fall zu sein pflegt. Einstweilen muß die weitere Entwicklung des seinem Gedankens nach sehr schätzbaren Unternehmens abgewartet werden.

Damit wäre die Reihe der großen illustrierten Werke dieser Kategorie, die die besondere Beachtung unserer Leser verdienen, erschöpft. Zu erwähnen sind nur noch einige ihrem Inhalte nach verwandte Bücher

graphische Technik gestellt werden, selbst von Verlegern, die zur Kunst in einem etwas vertrauteren Verhältniß stehen, kann nicht scharf genug gerügt werden. So sieht man es selbst einigen Illustrationen in der ersten Lieferung des von der Orell'schen Verlagshandlung geplanten großartigen Unternehmens einer „Weltgeschichte in Einzeldarstellungen, herausgegeben von W. Sander“ an, daß das Zwischenstadium der Zeichnung übergegangen ist. Die erste Lieferung dieses Werkes, welches nur bedingungsweise mit der illustrierten Literatur im

Zusammenhänge steht, enthält den Anfang der Geschichte Aegyptens von A. Dümichen und den Anfang der Geschichte Persiens von F. Justi. Illustrationen im Text von kleinerem Umfang und einzelne größere, theils in Holzschnitt theils in Farbendruck ausgeführte Ansichten von Kultur- und Kunstdenkmälern der betreffenden Länder geben diesem auch sonst mit topographischer Eleganz ausgestatteten Unternehmen seinen besonderen Werth, ganz abgesehen von der wissenschaftlichen Bedeutung der monographischen Darstellung, auf die hier einzugehen nicht der Ort ist. — Einen wissenschaftlichen Grundzug, wenn auch verhält in circus bequemen Unterhaltungstouren besitzt auch die „Neerfahrt nach Tyrus zur Ausgrabung der Kathedrale mit Barbarossa's Grab von dem bekannten Orientreisenden Zapp, Verlag von Seemann, ein mit zahlreichen Illustrationen ausgestatteter Band, die Frucht der Expedition, welche der Verfasser im Auftrage des Reichskanzlers im Jahre 1874 unternahm. Füllt die Ausgabe, die das Buch für die Kunstgeschichte gewährt, auch nicht allzu schwer in's Gewicht, so enthält es doch manche interessante Bemerkungen und Conjecturen, die nicht lediglich der stüdtigen Unterhaltung dienen.



©diler in Antwerpen 1291. Nach einer Zeichnung von J. Chr. Keirhart. Aus K. Keirhart, Teufel's Reisezeitung. Verlag von Schöningh u. Kniebel.

(Fortsetzung folgt.)

## Kunstliteratur.

### Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis.

Verzameling van moorendoels onuitgegeven Berichten en Mededeelingen betreffende Nederlandsche Schilders, Plaatsnijders, Beeldhauwers, Bauwmeesters enz. Bijgebragt door Fr. D. O. Obreen, Adj. Bibliothecaris-Archivaris van Rotterdam. 1<sup>o</sup> Deel. Rotterdam, van Nessel & Eeltjes (J. van Baalen & Zonen). 1577—1578. 4.

Von der niederländischen Kunstgeschichte ist der ikonographische Theil hieher am häufigsten und besten bearbeitet. Es fehlt aber immer noch an sicheren Daten und Thatfachen, auf welche die Biographien der Künstler zu gründen sind. Obwohl seit mehr als zwanzig Jahren in verschiedenen Zeitschriften — z. B. im „Spectator“ im „Navorfcher“, in der „Ouda tijd“, in der „Kunstkrone!“ u. a. — hunderte von Notizen veröffentlicht wurden, befindet sich der Kunstforscher doch noch häufig in großer Verlegenheit. Die Archive sollten systematisch ausgebeutet werden, um das erforderliche Material zu liefern! Den Anfang damit hat der verstorbene Hr. van der Willigen gemacht, in seinem bekannten Buche über die Haarlemer Walschule, das er aus den dortigen Archiven zusammenstellte. Herr H. Havart, der seit langer Zeit in Delft lebende französische Schriftsteller, hat in den Archiven von Delft hunderte von interessanten Sachen gefunden, und das die Töpferarbeiten betreffende Material in seinem prächtigen Buche über die „Fayences de Delft“ vereinigt. Außerdem aber hat er noch vieles gefunden, über Fabritius, van der Meer, Palamedes Rieeuwelt, und wird hoffentlich die bisher nur vereinzelt erschienenen Notizen einmal gesammelt herausgeben.

Unter solchen Umständen kommt uns das oben bezeichnete Unternehmen des Herrn F. D. Obreen sehr erwünscht. In dem ersten Bande dieses „Archief“, der nun vollendet vorliegt, bietet uns Obreen erstens das wieder aufgefundenen Meisterbuch der Gilde zu Delft, eine bedeutende Urkunde, welche von 1613—1714 reicht. Da finden wir viele Meister erwähnt, von deren Aufenthalt in Delft wir bisher nichts wußten. Dieses Meisterbuch und die beiden Register geben uns ferner manche Aufschlüsse über die socialen Verhältnisse der Waler. Aus den Geldposten, die sie für den Eintritt in die Gilde zahlen mußten (für einen Einwohner 6 fl. für einen Fremden 12 fl., für einen Meistersohn 3 fl.), erfahren wir, ob Einer in Delft geboren oder dort fremd war. Ferner lernen wir die Zusammenstellung der Behörden der Gilde kennen; kurz, es ist eine unschätzbare Urkunde für die Geschichte der Delfter

Kunst, und Teist war bekanntlich im 16. und 17. Jahrhundert ein von Künstlern sehr besuchter Ort. Das „Archief“ bietet ferner mancher Material über die Teister Töpfer unter Verfüzung von 24 Zeichen vorzüglicher Fabriten; ferner über die Teister Tapetenfabriten und Glasmalerei-Anstalten. Dann enthält es den Kontrakt mit César von Everdingen in Betreff der Bemalung der Orgelstügel zu Alkmaar; ferner Urkunden über die Utrechter Töpfer; dann den Urtheilspruch des holländischen Gerichtshofes vom Jahre 1662 über Rembrandt, den ich in meinem Buche über den Meister theilweise mitgetheilt habe. Ein weiteres sehr interessantes Stück ist das Register der Künstler von Verdrecht aus dem Mittelende von 1550—1619. Wir begegnen darin mehrmals dem Namen Cuijz. Ersten kommt vor: Gerrit Gerritszoen Cuijz, 1631 als Glaser in die Gilde aufgenommen, vielleicht ein Bruder des Jakob Gerritszoen Cuijz, des Vaters des großen A. Cuijz; zweitens der junge Maler Benjamin Gerritszoen Cuijz, an dessenen Tage aufgenommen; er war „eines Malers Sohn“, also nicht der Sohn des ebenwähnten „Glaser“; drittens Jakob Abramszoen Cuijz, Maler. Albert Cuijz kommt nicht vor; er war also nicht Mitglied der Verdrechter Gilde. — Von der Lukasgilde zu Haarlem werden die Satzungen v. J. 1631 mitgetheilt, welche viel Interessantes über die dortigen Verhältnisse enthalten. Den Schluss bilden Abbildungen der Wappenschilder von 18 zur Lukasgilde gehörigen Korporationen, wahrscheinlich von Salomon de Bray gezeichnet und im Archiv zu Haarlem aufbewahrt.

Ich habe im Obigen nur einige Beispiele hervorgehoben. Es versteht sich von selbst, daß man in dem „Archief“ Hunderten von Einzelheiten begegnet, durch welche Namen, Jahreszahlen, Preise von Kunstwerken, die Lebensverhältnisse der Künstler u. A. festgestellt oder beleuchtet werden. Wir können dem Unternehmen Overeem's nur von Herzen guten Fortgang auf der eingeschlagenen Bahn wünschen.

H. Voormer.

### Kunsthandel.

Die Casseler Galerie in Lichtdrucken. Die sich seit ihrer Uebersiedelung in das für sie neu errichtete stattliche Gebäude dem Auge in viel günstigerer Weise als ehedem präsentirende, jetzt erst ihrem Werthe nach vollständig zu würdigende Casseler Gemäldegalerie ist dem größeren Publikum hauptsächlich durch zwei Publikationen näher bekannt und zu einem Gegenstande lebhafteren Interesses geworden. Die erste war eine Sammlung von Zeichnungen nach 42 Gemälden der Galerie, die von verschiedenen Händen ausgeführt, in Photographien von der Verlagshandlung von Th. Kay herausgegeben wurden. Die zweite war die den Besizer dieser Wälder wohlbekannte Sammlung Auser'scher Abdrücken in 40 Wäldern, die gleich bei ihrem Erscheinen den ungetheilten Beifall aller Kunstfreunde fanden und in ihren ersten Abdrücken längst zu den geluchtesten Zeugnissen des Kunsthandels gehören. Gegenwärtig ist nun eine dritte Publikation den beiden älteren an die Seite getreten,

welche vorzugsweise den Kenner interessieren wird. Es ist dies eine im Ganzen 137 Nummern umfassende Sammlung von Lichtdrucken, denen photographische Aufnahmen nach den Originalen zu Grunde liegen und die auch wie photographische Kopien behandelt, nämlich auf Karton gezozen und getriemicht sind. Nach den von vorliegenden Proben ist in dieser Originalausgabe, die wir der Verlagshandlung von Th. Kay verdanken, selektirt, was gegenüber der Beschaffenheit der Bilder zu leisten möglich war. Selbst von den Rembrandt'schen Gemälden, die dem Photographen wohl die meisten Schwierigkeiten boten, sind die meisten klar genug, um eine Vorstellung von den wesentlichen Elementen des Originals zu geben, soweit eben nicht die Farbe in Frage kommt. Jedes Blatt der Publikation wird auch einzeln abgegeben.

### Nekrolog.

R. H. Voshaar f. Am 31. August schied in seinem Landhause am Glimmersee der Landschaftsmaler Wilhelm Voshaar nach langem, schwerem Leiden aus dem Leben. Er war im Jahre 1810 zu Wäldchen geboren und widmete sich zu Anfang der dreißiger Jahre der landschaftlichen Kunst, in welcher er sich später hauptsächlich nach Cuypod Schule bildete. Gleich diesem favoritischen Voshaar die Stimmungslandschaft. Bei seinem unvermüdbaren Fleiße schuf er eine ansehnliche Zahl von Werken, welche er — im Gegensatz zu seinem Meister — mit großer Sorgfalt durchzubilden pflegte. Uebrigens arbeitete sich der moderne Künstler erst in den letzten Jahren zu einer größeren Freiheit der Anschauung und Gestaltung hindurch, so daß seine aus dieser Zeit stammenden Bilder weit höher zu stehen sind als die früheren.

### Sammlungen und Ausstellungen.

R. Wäldchen. Es sind unendlich tiehliche Werke, die ich heute zu verzeichnen habe. Ich meine erstens die sogenannten Stationsbilder Friedr. Hagedorn's für die heilige Stadt Harstirke zu St. Anna. Der Künstler gehört noch der Schule an, der Cornelius und Heinrich hoch anrührend, und brecht in Folge dessen danach, den großen Inhalt seines Gegenstandes in saloatien, wohl abgemessenen Kompositionen auszusprechen. Im Ausdruck seiner Gestalten begegnen wir einer Jungheit, die in unserer Zeit doppelt muthwendig bedröhrt, und nicht minder findet das Auge in der harmonischen Durchbildung von Form und Farbe seine Befriedigung. In topischen Uebersieferungen gewissen sich der Natur abgelaugte individuelle Zuge. Der sein Kreuz auf sich nehmende Christus ist von ergründendem Schmerz. Wie um ihren todtten Sohn unter dem Kreuze trauernde Mutter von rührender Schönheit — Auch Gabriel War hat lebhafte einen religiösen Sinn behonnet: er schuf eine Maria, oder eigentlich eine junge Mutter mit dem Kinde. Es ist das Weimertische, was uns hier mit unwiderstehlicher Kraft ansieht und fesselt, und das um so mehr, als es diesmal dem Künstler gelang, sein Werk von jener krankhaften Melancholie frei zu halten, die jeder gelunden Natur widerstrebt. In Folge dessen Vieilen die Wehzahl seiner Arbeiten erleidet. Diesmal strahlte die Schönheit am lesten Hebelpunkt befreit in ihrer ganzen deaubendenden Hülle, kommt das Individuelle übermächtig zum Durchbruch. Von unsäglicher Lieblichkeit ist das Kind um Schooße der Mutter, die Zeichnung von letzterer Karretheit und die Farbe am edelsten Klarheit. — Auch der Frau Keller's, „Grabadung Christi“, eine ebenso großartige wie schönändige und geistvolle Conception, ist eine wahrhaft religiöse Weide ausgeoffnen. Sie erscheint nicht etwa als die Kopie nach einem älteren Meister, sondern erweist sich als eine durchaus freie Behaltung des gegebenen archaischen Vorweges nach seiner individuellen Phantasie und Empfindung. — In Gegenfatz zu den sogenannten Heiligenbildern des Meisters — „Streitenden Kirche“ eine bewende Satire geteilt; die säuretreibende Komposition zeigt die Auktion von Awerch des Angriffe, der einem Kloster droht. Das Akeritorium ist in einem Waffenplatz verwandelt, in welchem Krieger, Wälder und schöne Frauen — offenbar Flüchtlinge — sich bunt durcheinander-

treiben. Und der Künstler hat sich die Gelegenheit nicht entgehen, und seinem Quamir die Sägel schiefen lassen. Liebriger wäre die Frage zu sein, ob das nicht besser im Holzschnitt und fliegenden Blatt, als im umfangreichen Teildrucke geschehen wäre. Auch giebt die Perspektive zu einigen Bedenken Anlaß. Als ein höchst verdienstliches,

lebendig gestaltetes, und trefflich durchgebildetes Werk der Skulptur muß endlich Prof. Scheller's lebensgroße, zur Ausführung in Carrara-Marmor bestimmte Gruppe bezeichnet werden, welche einen nackten Knaben zeigt, der sein Erbensäckchen den Klauen einer Angorakatze zu entreißen bemüht ist.

## Inserate.

**VERLAG von J. ENGELHORN in STUTTGART.**

### Handzeichnungen deutscher Meister.

Eine Sammlung von Bildern aus Italien und der Schweiz  
in unveränderlichem Lichtdruck reproducirt von  
**SCHOBER & BÄCKMANN.**

26 Blätter. Gr. Folio. In eleg. Mappe M. 60. — Einzelne Blätter M. 8.—

Dieses neue Prachtwerk verankert seine Entstehung dem Gedanken, durch Vervielfältigung einer Anzahl der schönsten Originalezeichnungen aus den beliebtesten Werken „Italiens“ und „Schweizerland“ mittelst Lichtdrucks eine Sammlung von seltenen Werken zu schaffen.

Die Namen der bei dem Unternehmen beteiligten Künstler — S. Bazzani, A. Bertol, Paul Beyerhau, S. Schindler, S. Vastor, A. von Werner u. A. — bürgen für seine hohe künstlerische Bedeutung.  
Die Zeitschrift für Bildende Kunst sagt über dieses Werk: „Es ist eine wahre Freude, die schönen Blätter zu betrachten“.

**PRÄCHTIGES FESTGESCHENK!**

## DAS SCHWEIZERLAND

VON

**Woldemar Kaden.**

Verlag von J. Engelhorn  
in Stuttgart.

Dieses Prachtwerk ersten Ranges  
bietet in reichem Maßstabe, begleitet  
von einem instructiven und gelungnen Text,  
die ganz Schweiz in Landschaft, Zeitbilden,  
Sitten und Gebräuchen dar.

421 Seiten in 1600 mit 351 Illustrationen  
und 90 Bildern in Textdruck.

Das Prachtwerk erschien in Original-Gestaltung  
von Kaden **AN. 5012.**

Preis: 75 Mark.

Im Buchhandel durch alle Buch- und  
Kunsthandlungen.

Sobald ist vollständig erschienen:

**Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit**  
unter Mitwirkung von Fachgenossen herausg. von Dr. H. Dohme, Bibliothekar S. M. des Kaisers. Mit vielen Illustr. III. Band: Kunst- und Künstler Italiens I. br. 30 M.; eleg.-geb. in Calico 34 M.; in Saffian oder Pergament 41 M.

Demnächst erscheinen:

## POPULÄRE AESTHETIK.

Von Prof. Dr. Carl Lemcke.

Fünfte vermehrte, verbesserte Auflage.

Mit Illustrationen.

1879. gr. 8. br. 9 Mark 50 Pf.;  
geb. 11 Mark.

Leipzig, Anfang December.

Hierzu 3 Beilagen von den Verlagsbandlungen Paul Neff in Stuttgart, fr. Bruckmann in Berlin  
und S. Seiden in Nürnberg.

Rechtigt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck, von Gunderthund & Pries in Leipzig.

## Illustrierter Weihnachts-Katalog. Jahresbericht

über die wichtigsten Erscheinungen  
des deutschen Buchhandels,  
mit Ausschluß der Fachwissenschaft,  
von Michaelis 1877 bis Michaelis 1878.

herausg. von  
Prof. Dr. E. Dohme, Dr. A. Appel,  
Dr. O. Seemann u. A.

VIII. Jahrgang.

11 Bogen, gr. Lex.-8. br. 75 Pf.  
(Franco geg. Eisenb. von 50 Pf. in Marken.)

**E. A. Seemann.**

Im Verlage von **Göner & Seubert**  
in Stuttgart erschien soeben:

## Allgemeines Künstlerlexikon

oder

**Leben und Werke**

der

berühmtesten bildenden Künstler.

Zweite Auflage.

Umgearbeitet und ergänzt von

**A. Seubert.**

Zweiter Band.

gr. 8. broch. Preis 14 M. 40 Pfge

Der dritte Band (sammt Nachträgen  
(Schluß des Werkes) wird im nächsten  
Jahre erscheinen.

Sobald erschienen:

## Archief

voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis.

Band II. Lieferung 1. u. 2.

Preis für 10 Lieferungen Mk. 8.—  
20 Lieferungen bilden einen Band.

Dieses Archief ist bestimmt zur  
Publikation authentischer, bisher un-  
gedruckter Aktenstücke zur holländischen  
Kunstgeschichte, geschmückt  
mit bildlichen Darstellungen und mit  
vollständigen Namensregister am  
Schlusse eines jeden Bandes. ver-  
spricht daher eine zuverlässige Quelle  
für das Studium zu werden und er-  
gänzt die diesbezügliche Werke von  
Kramm und Immerzeel.

Jede Buchhandlung nimmt Be-  
stellungen an.

Van Hengel & Eeltjes,  
Rotterdam.

Eine große Sammlung von **Lei-  
gemälden und Kupferstichen**  
in welche bedeutende Meister aller Schulen  
vertreten sind wünscht man **en bloc** zu  
erkaufen. Offerten sub **J. N. 9946**  
beibringt **Rudolf Mosse, Berlin SW.**



## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst<sup>\*)</sup> gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 4 Mark (sowohl in Buchhandel als auch bei den bezugs- und überreichlichen Verkaufsstellen).

Inhalt: Das Lessing-Denkmal für Hamburg. — Vom Christenthum. (Geistl.) II. — Neue Erwerbungen der Londoner National Gallery. — Ueber das Alter der Apollonstatue von S. Costanzo bei Rom. — Internationale Kunstausstellung in München. Das holländische Judentum. — Archäologische Excursionen in Berlin. — Lager-Katalog der Firma Giacomo Vogli in Florenz. Verfertigung Marmor in Belgien. — Inzerate.

### Das Lessing-Denkmal für Hamburg\*).

Es ist in diesen Blättern schon mehrfach, und mit vollem Rechte, auf das praktische Mißliche der Konkurrenz hingewiesen worden, so richtig diese im Prinzip auch erscheinen. Daß solche Bedenken nicht etwa nur eingebildete seien, zeigte sich wieder bei der Konkurrenz für das Hamburger Lessing-Denkmal auf die unzweideutigste Weise. Für den begabten Künstler läßt sich schwerlich eine schönere Aufgabe denken als die, einen Lessing zu bilden. Nichts desto weniger sind von den aufgeförderten sieben Künstlern (Begas, Börner, Hähnel, Reuber, Peiffer, Schilling und Siemerling) nur zwei dem Rufe gefolgt; die übrigen fünf haben abgelehnt. Und die Verbeugung des Programms, daß für jeden ablehnenden ein anderer Künstler an die Stelle treten sollte, scheint nicht völlig ausführbar gewesen zu sein, da im Ganzen nur sechs, nicht sieben, Entwürfe zur Ausstellung gelangt sind. Es müssen also doch schwerwiegende Bedenken sein, durch welche o viele namhafte Meister sich demogen gefunden haben, auf eine so schöne Aufgabe von vorn herein zu verzichten. Das herrliche Lessing-Denkmal, welches Braun-

schweig von Nietzschel's Meisterhand besigt, ist nicht auf dem Wege der Konkurrenz erzielt worden. Wäre dieser Weg damals beliebt worden, so würden wir uns jenes Meisterwerkes schwerlich erfreuen, denn Nietzschel war ein abgefogter Feind des Konkurrenzwesens.

In Braunschweig lag zu jener Zeit die Denkmals-Angelegenheit durchaus in der Hand des Dr. Karl Schiller, jenes feinen und gründlichen Lessing-Kenners, dem wir, in so fern Lessing's Andenken in Betracht kommt, zu noch weit höherem Danke verpflichtet sind, als jenes Denkmal allein uns schon auferlegt. Er wandte sich vertrauensvoll an den damals noch wenig berühmten Nietzschel und übertrug ihm die Ausführung. Allein er übertrug sie ihm nicht bloß, sondern er half ihm auch dabei. Wie sehr er ihm half, das kann Jeder aus dem Briefwechsel zwischen Schiller und Nietzschel ersehen; in noch höherem Maße aber weiß es der, welcher Gelegenheit hatte, es aus Dr. Schiller's oder Nietzschel's eigenem Munde zu hören. Nietzschel für sich allein würde schwerlich im Stande gewesen sein, sich so vollständig in Lessing's innerstes Wesen hinein zu denken, als es nötig war, um jenes unübertreffliche Meisterwerk zu schaffen. Dazu mußte Dr. Schiller ihm mit dem reichen Schätze seiner Kenntnis Lessing's zur Seite treten. Lessing's Wirken und Wesen war nicht der Art, daß man es im Handumdrehen ergründen könnte. Jene beiden Männer aber, in ihrem innigen Zusammenwirken, ergänzten sich gegenseitig auf's Vollständigste. Und es ist nicht richtig, zu sagen, das Standbild in Braunschweig sei allein Nietzschel's Werk, — damit drückt man das wahre

\*) Wir haben über die Entwürfe zu dem Hamburger Lessing-Denkmal bereits ein Referat gebracht, welches in wesentlichen Punkten mit dem Spruche der Jury übereinstimmte. Un erhalten wir die nachfolgende Mittheilung, welche einer weitgehenden Anschauung Ausdruck giebt, und sehen um weniger an, denselben Aufnahme zu gewähren, als deren wir bei der Kritik der Hamburger Projekte manche Gesichtspunkte von allgemeiner Bedeutung in beachtenswerther Weise zu Geltung zu bringen suchte. Am d. Nov.

Sachverhältniß nur halb aus. Dr. Schiller's Name darf dabei nicht vergessen werden.

Die Jüri, welche das Hamburgische Comité den Künstlern zur Anfertigung ihrer Entwürfe gestellt hatte, konnte nur dann allenfalls genügen, wenn diese mit Lessing's innerlichen Wesen bereits hinreichend vertraut waren, um sofort zur Ausführung schreiten zu können; oder wenn jeder von ihnen einen Freund zur Seite hatte, der für jenen Mangel Ersatz bieten konnte. Gründliche Kenntniß Lessing's mußte aber auch im Preisgerichte und muß unter allen Umständen im Comité vertreten sein. Ob das bei Letzterem der Fall ist, läßt das Programm zweifelhaft; das Gutachten des Preisgerichts aber zeigt von diesem Haupterfordernisse kaum eine Spur. Wie nun verhalten sich in dieser Beziehung die Arbeiten der konkurrirenden Künstler?

Wer sich die ungewöhnlichen Schwierigkeiten der gestellten Aufgabe von allen Seiten klar zum Bewußtsein gebracht hat, der mußte der Ausführung mit banger Sorge entgegen sehen und namentlich befürchten, daß auch die besten Leistungen gegen Kietzsch's Meisterwerk erheblich zurücktreten würden. Diese trübe Voraussage hat sich indes glücklichweise nicht bestätigt. Wenn auch die ausgestellten Arbeiten manche recht schwache Seite zeigen, so ist dagegen doch auch ganz Vorzügliches geleistet, — so Vorzügliches, daß man für die Ausführung des Denkmals die besten Hoffnungen hegen darf, vorausgesetzt, daß das Comité sich entschließt, das Urtheil des Preisgerichts nicht streng zur Richtschnur zu nehmen.

Von den ausgestellten sechs Entwürfen sind die Arbeiten der Herren Peiffer und Volz im Besondern der Zeit gehalten, in welcher Lessing lebte. Aber jener Geschmack war nicht der Geschmack Lessing's; und es muß auffallend erscheinen, daß beide Künstler auf Lessing's kunstkritische Thätigkeit so wenig Rücksicht genommen haben. Beide stellen den zu Ehrenenden nicht in ganzer Figur, sondern in einer Büste dar. Eine Büste können wir uns in Marmor und auf dem Treppen-Abgange der Wolfenbütteler Bibliothek gefallen lassen; aber für ein ehernes Denkmal inmitten eines freien Platzes genügt sie nicht, — von innerer Unzulässigkeit ganz abgesehen. Aber auch im Uebrigen müßte der Peiffer'sche Entwurf auf künstlerischen Werth zu wenig Anspruch, als daß er unseres Erachtens ernstlich in Betracht kommen könnte. Der Entwurf von Volz nimmt von allen am wenigsten Bezug auf Lessing, — so wenig, daß die auf einem Sockel vor einer Art von Nischen angebrachte, einem griechgrämlichen Alten gleichende Büste, welche nun einmal Lessing vorstellen soll, beliebig durch jede andere ersetzt werden könnte, ohne daß die Gesamtwirkung und der Ge-

denken-Zusammenhang merklich dadurch gestört würden. Daß der Künstler Formen, welche nur in Marmor oder Sandstein ausführbar sind, für Granit projektierte, beweist wiederum auf das Schlagende, daß heut zu Tage in manchen Bildhauer-Workstätten durch die Theilung der Arbeit Sinn und Verständnis für die dem Material zustehende Behandlungsweise mehr und mehr abhanden gekommen ist. Wenn wir aber von solchen Mängeln, namentlich davon, daß es sich hier um ein Denkmal für Lessing handelt, absehen, so ist nicht zu leugnen, daß der Volz'sche Entwurf einen talentvollen Künstler verräth; und diesem Umstande ohne Zweifel wird es zuzuschreiben sein, daß die Preisrichter demselben den zweiten Preis zuerkannt haben.

Eine zweite Gruppe bilden die beiden Entwürfe der Herren Erdmann-Ende und Professor Donndorf, beide Lessing in ganzer Figur darstellend. Indessen zeigen beide allzuwenig Verständniß für den großen Mann, als daß sie ernstlich in Betracht gezogen werden könnten. Ueberdies lehnt sich die Ende'sche Figur in ihrer äußeren Erscheinung so auffallend an Kietzsch's Schöpfung, ohne jedoch deren Vorzüge zu besitzen, daß sie als Original nicht angesehen werden kann. Der Ende'sche Sockel dagegen baut sich in sehr schönen Verhältnissen auf, und die Reliefs, welche ihn schmücken, sind durchaus hübsch gehalten. Auch der Donndorf'sche Sockel zeigt an sich gute architektonische Verhältnisse und mit der Figur von allen Seiten günstige Einlen, doch lassen hier die Reliefs Vieles zu wünschen übrig und sind weder monumental, noch des Gegenstandes würdig gedacht.

Die dritte (und letzte) Gruppe umfaßt die Entwürfe der Professoren Schaper und Siemering. Wenn wir diese beiden Arbeiten, deren erstere vom Preisgerichte durch Ertheilung des ersten Preises ausgezeichnet, letztere aber gänzlich verworfen worden ist, hier zusammenfassen, so soll damit angedeutet werden, daß wir bezüglich letzterer von dem Urtheile des Preisgerichts vollständig abweichen. Daß die Konkurrenz nicht resultatlos verläuft, sondern die gehegten Erwartungen weit eher übertrifft, als unbefriedigt läßt, — das haben wir nicht etwa dem Schaper'schen Entwurf allein, sondern den beiden letztgenannten in ziemlich gleichem Maße zu verdanken. Beide Künstler kennen Lessing offenbar nicht erst seit gestern; auch haben sie nicht bloß hübsch und oberflächlich seine Bekanntheit gemacht, sondern ihn mit wahrer Liebe und nicht ohne Verständniß studirt. So weit eine Skizze es überhaupt gestattet, auf die Art und Weise der Ausführung im Großen zu schließen, — in soweit dürfen wir mit Bestimmtheit annehmen, daß jeder der beiden Meister wohl im Stande sein würde, uns eine Lessing-Figur zu tiefern, welcher der Vergleich mit Kietzsch's Meister-

rest wenig schaden würde. Und das ist doch unter allen Umständen die Hauptsache. Mag immerhin der Sockel verfehlt sein, wie man das vom Siemering'schen allerdings sagen muß, — denn die beiden herrlichen Ningslunge-Schalen, welche ihn schmücken, sind schwer verhältnißlich und stehen nur in ganz äußerlichem Zusammenhang mit der Architektur des Sockels, der sich überhaupt für den gegebenen Standort als nicht recht passend erweist; — mag also immerhin der Sockel verfehlt sein, — darüber läßt sich reden und eine Verständigung gewiß erreichen. Hat das Preisgericht doch auch am Schaper'schen Sockel mit Recht noch Einiges anzusetzen, ohne dabei des Umstandes zu gedenken, daß die Reliefs allzu skizzenhaft gehalten sind, um einen Schluß auf die spätere Ausführung zu gestatten. Ueberhaupt mag es hier wenigstens kurz angedeutet sein, daß keine einzige der ausgestellten Arbeiten einen Sockel aufweist, den wir ohne wesentliche Aenderungen für ein Lessing-Denkmal geeignet finden könnten. Kamentlich soll dies in Bezug auf die Reliefs gesagt sein, welche wir von jeder Allegorie entkleidet zu sehen wünschten. Lessing war der Mann, der stets die Wahrheit suchte, und die Wahrheit ganz allein; der jeden Schein haßte, vielmehr überall die Dinge selbst anpakte und sie der stannenden Mit- und Nach-Welt unverhüllt in ihrer wahren Gestalt zeigte. Das Wirken eines solchen Mannes läßt sich nicht durch Allegorien darstellen. Zu diesem ungenügenden Mittel dürfte man nur dann greifen, wenn es gar keinen anderen Weg gäbe. Wir finden aber in der Geschichte von Lessing's Leben eine große Zahl von bedeutenden Personen, welche auf die Entwicklung seines Geistes theils bestimmenden, wenigstens aber fördernden Einfluß ausübten und alle Zeiten seiner großartigen Thätigkeit, sowie den edlen, einzigen Mann selbst in seinem ganzen Wesen so überaus charakteristisch repräsentiren, daß es den wahren Berechter Lessing's schmerzen muß, diese Alle so vollständig in den Hintergrund gedrängt zu sehen. Wir würden es in der That aufs Tiefste beklagen, wenn man, wie das auch am Schaper'schen Sockel geschehen ist, Lessing's Freunde und Geistes-Verwandte mit einigen mageren, nichtsagenden Medaillon-Porträts abfinden wollte, anstatt sie in verständnißvollen Gruppen zu vereinigen.

Und nun noch ein Wort über die Figur Lessing's selbst, wie sie uns in den Entwürfen von Siemering und Schaper vorgeführt ist. Das Preisgericht hat letzterem den ersten Preis zuerkannt und seinen Entwurf zur Ausführung empfohlen. In der Motivirung sieht es:

„Die sitzende Figur ist als eine in hohem Grade gelungene künstlerische Leistung zu bezeichnen.

„Dieselbe ist auch schon um deswillen glücklich gewählt, weil damit die direkte Konkurrenz mit dem allgemein als mustergeräthig anerkannten Nielschel'schen Standbilde vermieden wird.

„Der geistige Ausdruck der Figur ist völlig befriedigend und bringt in eminenten Weise das Wesen Lessing's als Dramatiker und Kritiker zur Anschauung.“

Dieser Ausspruch ist es vornehmlich, welcher uns beim Preisgericht das volle Verständniß für Lessing's ganze Größe vermischen läßt. Schaper hat Lessing sitzend dargestellt, und zwar, wenn wir die unangenehmen Linien der gekreuzten Beine in Abzug bringen, in wirklich meisterhafter Weise. Darin stimmen wir mit dem Preisgericht vollkommen überein. Aber die Sache ist: Lessing darf und kann nicht sitzend dargestellt werden. Das widerspricht seinem ganzen Wesen, seinem ganzen Wirken, seiner ganzen Persönlichkeit auf das Entschiedenste. Er, der sein ganzes Leben lang immer auf der Warte gestanden hat, immer kampfbereit, immer schlagfertig; er, von dem jeder Hederstich die volle Kraft und Energie seines gewaltigen Geistes kennzeichnet; er, der so fest, so selbstbewußt auf seinen Füßen stand, als nur immer Einer, so daß wir in dieser Beziehung nur Luther ihm vergleichen können; — er, Lessing, — sitzend! Man versuche es doch, Luther sitzend zu bilden! Den sanften, schüchternen Philipp Melancthon mag man ruhig auf einen Stuhl setzen, wenn man durchaus sitzende Denkmäler haben will; auch Goethe, Schiller, Klopstock u. s. f. können allenfalls so gedacht werden; der schweigsame Schlachtendener Moltke mag sich den Sitzenden zugesellen! Aber wer wollte es wagen, etwa Blücher, oder Seidlitz, oder den Freiherrn von Stein so darzustellen? — So schön, so meisterhaft die Schaper'sche Figur auch ist, so vornehm, so bedeutend in ihrer Haltung, — ein Lessing ist sie und nicht und kann sie uns nie werden, denn ein sitzender Lessing ist unmöglich!

Aber noch ein anderer Punkt ist hervorzuheben. Das Preisgericht sagt von der Schaper'schen Figur, sie bringe „in eminenten Weise das Wesen Lessing's als Dramatiker und Kritiker zur Anschauung“. Gut; allein das genügt uns bei Weitem nicht. Johannes Scherr sagt in „Schiller und seine Zeit“: „Von Lessing zu reden, vermag ein Deutscher nicht, ohne daß ihm das Herz aufginge“. Dieser wundervoll treffende Ausspruch voll tief ernster, sinniger Bedeutung, — wem gilt er? Dem Dramatiker und Kritiker? Ganz gewiß nicht! Damit kann Scherr diesen Ausspruch nicht gut machen. Er gilt vielmehr Lessing dem Menschen! Nicht dem Dramatiker, welcher den Nathan schrieb, sondern dem Menschen, welcher dieses Hohenlied reinster



Menschenliebe dictirte, welcher uns Ernst und Fall, die Erziehung des Menschengeschlechtes, noch am Schlusse seiner Kaufbahn schenkte; mit einem Worte: dem ganzen Lessing, wie er in unserer Erinnerung lebt, wie er in Kietzschel's Meisterwerk, in Graff's herrlichem Bilde uns entgegen tritt und unser Herz und Gemüth unwiderstehlich zu sich heranzieht! Aber dazu ist die Schaper'sche Figur, trotz all' ihrer künstlerischen Meisterhaft, zu vornehm gehalten, ja ungeachtet der sitzenden Stellung, sogar ein wenig zu herausfordernd. Sie kann nie so zu unserem Herzen sprechen, jenes Ideal kann sie nicht erreichen.

Aber der Sinnering'sche Lessing kann das! Dieser allein ist so angelegt, daß man von einer Ausführung im Großen das beste Resultat erwarten dürfte; dieser allein würde im Stande sein, das auszudrücken, was uns an dem Kietzschel'schen in so hohem Grade fesselt; ja, er würde diesem letzteren ohne Nachtheil zur Seite treten können. Trauf und frei, hoch ausgerichtet, steht die Figur da, an einen Baumstamm geleht; sehr charakteristisch hält der Dichter ein Buch in der etwas nach rückwärts auf die Hüfte gestützten Rechten. Diese Seiten-Ansicht ist vorzüglich, mit Ausnahme des etwas eingekrümmten Knies des rechten Standbeins. Mit der Linken stützt der Dichter sich etwas kramphast auf einen Eisenast. Auch diese Seite würde schon genannt werden können, wenn das zu sehr nach vorn geschwungene Spielbein weniger vorragte, und die Rückenlinie weniger höhl wäre. Bei der Vorder-Ansicht erweisen die Beine sich ebenfalls als schwächer Punkt, übertrieben in der Bewegung; und die Proeminenz der Hüfte des Spielbeins giebt der sonst kräftigen Gestalt etwas Weichliches, ja, Weißliches. Es ist zu begreifen, daß die Preisrichter, welche, wenn auch unabsichtlich, die Figur wohl nur vom künstlerischen Standpunkte aus beurtheilt haben, durch die eben erwähnten Mängel zurückgeschreckt worden sind. Und doch beruht das Alles, wenn wir uns nicht sehr täuschen, auf einer rein zufälligen Aeußerlichkeit, welcher leicht abzuhelfen sein würde. Die Figur lehnt sich nämlich etwas zu sehr an den Baumstamm, und zwar in solcher Stellung, daß sie nur auf dem rechten Beine, ganz und gar nicht auf dem linken, ruht. Denkt man sie sich lediglich weniger sehr, vielmehr ganz leicht angelehnt, so werden diese Uebelstände verschwinden. Die Figur würde, unter dieser Annahme, nothwendig auf beiden Beinen ruhen, wenn auch selbstverständlich ein Weniges mehr auf dem rechten als auf dem linken. Die Höflichkeit des Rückens würde sofort verschwinden, ebenso die übermäßige, natürlich entgegengelegte, Krümmung beider Beine, und das Hervortreten der Hüfte; die linke Hand würde den Eisenast nicht mehr kramphast umklammern, sondern nur leicht berühren. Die

ganze Haltung der Figur aber würde weit sicherer und fester werden; sie würde nicht nur den strengsten künstlerischen Anforderungen genügen, sondern auch dem männlichen Charakter Lessing's mehr als jetzt, sogar in hohem Grade entsprechen. Schade, ewig schade, daß der Künstler das nicht empfunden, als er seinen Entwurf anfertigte! Denn anzunehmen, daß er es nicht bemerkt habe, als der Entwurf fertig vor ihm stand, würde doch allzu naiv sein. Aber die Sperrigkeit des Stoffes (die Figur ist in Wachs besetzt) machte es ihm unmöglich, so bedeutende Veränderungen noch nachträglich vorzunehmen. Auch war es seiner anerkannten Meisterhaft weit erlaubt, darauf zu rechnen, daß Künstleraugen so äußerliche Fehler nicht höher anschlagen würden, als sie es verdienen. Von einem Sinnering darf man ohne Weiteres annehmen, daß diese Mängel bei einer Ausführung im Großen von selbst weggefallen sein würden, auch wenn Niemand ihn auf dieselben aufmerksam machte; an eine mechanische Vergrößerung des Modells wird bei ihm kein Mensch denken.

Von diesem Gesichtspunkt aus dürfen wir überzeugt sein, daß das Urtheil des Preisgerichts ganz anders ausgefallen sein würde, und wir würden hoffen dürfen, ein Lessing-Denkmal zu bekommen, zu welchem wir ebenso, wie zu dem Braunschweigischen, in jeder Beziehung mit Bewunderung und Dankbarkeit aufblicken könnten.

Hamburg, 19. November 1878.

—e—

## Vom Christmarkt.

(Zerücksetzung.)

Die sich auf dem Gebiete der Poesie bewegende illustrirende Verlagsthatigkeit hat neuer nicht viel Neues von Belang aufzuweisen. Die Hallberger'sche Schillerausgabe in groß Pericon-Octav, deren Ausstattung mit Holzschnitten und hübschen Bierstücken in die Hände einer großen Anzahl hervorragender Künstler gelegt ist, hat es bis zur dreihundertsten Lieferung gebracht. Die voraussichtlich im nächsten Jahre erfolgende Vollendung des Ganzen wird uns Anlaß geben, auf diese überaus stattliche Erscheinung zurückzukommen. — In neuer Auflage erschien Schefel's „Trompeter von Säckingen“, mit Illustrationen von A. von Werner, Stuttgart, Bong & Co. Wir haben dieser trefflichen Leistung bereits bei ihrem ersten Erscheinen ausjübrlich und mit gebührender Anerkennung gedacht. Neue Illustrationen sind, abgesehen von kleinen Bierstücken, nicht hinzugekommen, dagegen einige Holzschnitte, die nicht ganz gelungen waren, durch bessere ersetzt. Die ornamentale Seite der Ausstattung hat wesentlich gewonnen durch

Befestigung der schwerfälligen Seiten- Umrahmungen, an deren Stelle ein weniger aufdringlicher, in Rothdruck ausgeführter Zierrath getreten ist. — Mit besonderer Freude begrüßen wir auch den zweiten Jahrgang von Bodenstedt's Almanach „Kunst und Leben“, Stuttgart, Spremann. Wadte schon der erste Jahrgang den erquicklichsten Eindruck durch die wahrhaft vornehme Ausstattung, seine ad hoc gefertigten reizenden Kupferstich, Bignetten und Initialen von der Hand des seit Kurzem von Rom zurückgekehrten Architekten — wir hatten in ihm auf Grund der präcisen Figurenzeichnung irrtümlicherweise einen Maler vermuthet — Fr. Thiersch, so zeigt in dem zweiten Jahrgange die künstlerische Zuthat nicht nur nach der

## II.

Wir sind schon so sehr daran gewöhnt, mit jedem Jahre eine neue Wappe mit fünf Hildebrand'schen Aquarellen in Farbendruck von Steinbock, gewissermaßen als den Mittelpunkt der buchhändlerischen Christbescherung, zu begrüßen, daß wir das Ausbleiben der regelmäßigen Erscheinung als eine Unvollkommenheit im Gange der Dinge empfinden. Zum Glück ist von anderer Seite für eine Art Ersatz gesorgt. Die Steinbock'sche Presse ist auch dies Jahr nicht unthätig gewesen und lieferte ein fünfblättriges Album, dessen Inhalt wiederum von der hohen Vollendung der chromolithographischen Technik zeugt, welcher die ge-



Kob. G. G. G. G. „Lempster von G. G. G. G.“, Bild. von R. v. S. S. S. S. Stuttgart, B. G. & Co.

ornamentalen Seite hin, sondern auch in Bezug auf die eingeschalteten Radirungen und Holzschnitte, ein gesteigertes Bemühen, dem Unternehmen den Stempel der Schönheit aufzudrücken. Aus dem Inhalt des Bandes heben wir als besonders interessant für unsern Leserkreis Kob. Fischer's Essay über das Abendmahl des Lionardo hervor, dem eine delikate Radirung, drei Apostelköpfe aus dem berühmten Bilde, von Stang in Tüßeldorf, beigegeben ist, ferner einen Aufsatz von H. Kerkus über die Tanagra'schen Terracotten. — Abschließend ist noch einer geschmackvollen kleinen Ausgabe von G. G. G. G.'s „Königsleutenant“, Verlag von G. G. G. G. in Jena, zu gedenken, mit der sich ein auf dem Felde der Illustration bisher unbekannter Künstler, G. G. G. G. Wagner, mit hübsch erfundenen Kompositionen in leichter, charakteristischer Zeichnung nicht ohne Rücksicht auf Erfolg einführt.

mannte Dffizin ihren Vertrau verdankt. Die im Verlage von K. G. G. G. erschienene Wappe führt den Titel „Meisterwerke der Aquarelmalerei“ und ist vermuthlich als das erste Glied einer längeren Kette anzusehen, deren weitere Entwicklung von dem ersten Erfolge abhängig sein wird. Die Verlagsabhandlung hat bei der Zusammenstellung ihre Wahl offenbar mit Rücksicht auf die Verschiedenheit des Geschmacks und auf den internationalen Markt getroffen. Außer drei deutschen Meistern von hohem Ruf, A. G. G. G., A. K. G. G. G. und dem frühverstorbenen H. G. G. G. begegnen wir zwei Fremdsingen, deren Bekanntheit zu machen immerhin von Interesse ist, einem Holländer, J. G. G. G., der und ein aus römischen Boden erwachsenes hübsches Genrebild „Die erste Cigarette“ vorführt und einem Italiener, E. G. G. G. aus Mailand, dessen „Waschengeheimnisse“ eine mit einem Briefe beschäftigte Gruppe

den zwei jugendlichen Schönheiten zeigen, von denen die eine, in Domino und halber Gesichtsmaske, der anderen, die ihr Gesicht, ihren Hals und ihre Arme, nicht ohne dazu berechtigt zu sein, der Bewunderung der Beschauer preis giebt, nur als Hölle zu dienen scheint. Es ist erstaunlich, mit welcher Feinheit hier die zart vertriebenen Fleischtheile von der Farbendruck-  
presse wiedergegeben sind. Adenbach hat ein „Fischerboot im Sturm“, Alt eine Waldpartie „Waldbach bei Hallstadt“ begeistert und Horstelt's Aquarell zeigt uns ein „Kriegsspiel der Fischerjäger“, ein Bild, welches die cavallertümliche Geschicklichkeit des süssen Reitervolkes mit der dem Künstler eigenen lebensvollen Charakteristik schildert. — Wer nach hübschen Aquarellbildern für den Zimmerschmuck ausschaut, dem möchten wir die schon anderweitig in der Kunst-Chronik erwähnten Heliochromographien des Kunstverlages von Edm. Gaisler in Berlin empfehlen. Die beiden Pen-dants

„Auf dem Eise“ und „Auf dem See“ nach Originalgemälden von Ph. Kumpf, das eine ein hübsches, etwas melancholisch angehauchtes Fräulein darstellend, das im Rachen sitzend dem heranzukommenden Schwan ihre Aufmerksamkeit zuwendet, das andere eine junge Coquette im Winterkostüm vorführend, welche mit einer gewissen Ungeheuerlichkeit des Momentes harrt, wo der Purfche, der ihr die Schlittschuh befähigt, sein Wert gethan hat, werden ebenso wie die junge Mutter, die in der Geißblattlaube mit überaus natürlicher Anmuth und im

vollen Glücksgefühle dem Sängling die Brust reicht, nach einem Bilde von Albert Schwarz, überall auf gute Aufnahme zu rechnen haben, nicht minder die ausdrucksvollen Kniehölle des Kaisers und des Kronprinzen von Deutschland.

Photographie und photographischer Pressendruck sind nicht müßig gewesen, um den Weihnachtsmarkt

wiederrum mit stattlichen Bilder-mappen zu versehen. Wir erwähnen zunächst die dritte Sammlung von Handzeichnungen moderner Meister, welche die Verlags-handlung von Ad. Ackermann in München unter dem Titel:

„Künstlerheim“ veranstaltet hat. Das einleitende Blatt von Friedrich Aug. Kaulbach in breiten und festen Zügen mit der Feder gezeichnet, zeigt eine jugendliche Schöne im Kostüm des 16. Jahrhunderts, die mit freundlicher Grazie dem Gaste das Willkommen bietet, in der Thal ein verlockendes Proleg zu den 25 Blättern der geschmackvoll ausgestatteten Wapp-nur hätte der Ten



Der tausend Jahre. Von H. v. Sefen. 2. Jahrg. Stuttgart, Geymann.  
Aus Dorothei, Kaul und Sefen.

des Papiers mit dem des eigentlichen Titelblattes übereinstimmen sollen. Es klingt zwar pedantisch, wenn man dergleichen kleine Ungehörigkeiten rügt, aber in Sachen der Kunst kann man es auch mit solchen Keuschlichkeiten nicht genau nehmen, und mit Vergnügen haben wir bemerkt, daß die bei den vorhergegangenen gleichartigen Sammlungen geliebte Farben-Verschiedenheit der Untersatzkartons dies Mal vermieden worden ist. Der Inhalt, der uns dargeboten wird, wechset wie eine wohlgeordnete Spät-

forte mit Süß und Sauer, mit kräftiger und pikanter Kost. Weichere, schwärmerische Gemüthern werden Vespschlag's überfläthene Frauengehalten oder H. A. Kaubach's an Stevens erinnerte Personifikationen der Jahreszeiten besonders zuzugewandt; wer seine Freude hat an sprechender Wahrheit des feinsten Ausdrucks, an scharfer Beobachtung des realen Lebens, der findet an Menzel's „Ziegelsteher“, an Vautier's „Dorfpostkötter“, an Passini's „Comberströnden geistlichen Antsbrüdern“, an Hadt's „Kunstbesessene Damen“ und Jos. Brandt's „Bedeite“ vortheilhafte, mitten aus dem Leben herausgegriffene Charakterfiguren. Etwas schwach und verbraucht ist der „Bruder Kellermeister“ von Grünher und nicht recht passend zu der übrigen Gesellschaft will Preller's Zeichnung des todtten Goethe erscheinen. ... In demselben Verlage hat Hugo Kauffmann in 25 Quart-Blättern eine „Jugendliche Gesellschaft“ unter dem Titel „Spielbürger und Bagabunden“ der lockrigen Welt vor Augen gestellt. Dieser frühlichen Szende des trefflichen Künstlers ist bereits bei einer früheren Gelegenheit gedacht, weshalb wir mit einem flüchtigen Compliment daran vorbeiziehen können. — Das Gleiche ist der Fall bezüglich der „Handzeichnungen deutscher Meister, eine Sammlung von Bildern aus Italien und der Schweiz“, Verlag von J. Engelhorn, die nunmehr in 14 Lieferungen oder 28 Blättern ihren Abschluß gefunden haben. — Aus dem Verlage von Hr. Braunmann in München liegen uns drei photographische Sammelwerke vor, bei denen uns namentlich das zuerst zu nennende: „Bilder aus dem Kaukasus“ von Theodor Herschelt bedauern läßt, daß der Verleger nicht von dem photographischen Copirverfahren zum Lichtdruck übergegangen ist. Der Lichtdruck giebt ungleich treuer den Eindruck von Handzeichnungen wieder, da er auf den beschließlichen Firnisglanz, der überdies die Schatten trübt, Verzicht leistet. Der hohe Werth des früh zu Grabe gegangenen Talents tritt uns von Neuem in diesen zu vollständigen Bildern abgerundeten Schilderungen aus dem Kriegesleben des kaukasischen Bergvolkes entgegen. Herschelt besaß die seltene Gabe des Epikers, der, in voller Breite erzählend, doch für jede einzelne Individualität die Theil nimmt an der geschilderten Episode, das Interesse zu erwecken und zu festeln weiß. Es ist nichts Gemachtes, nichts Oefentliches in der Art, wie seine Gestalten auftreten, sich bewegen und sich gebären, nichts, was einen anderen Zweck und eine andere Absicht verriethe, als innerhalb der Grenzen, die der Kunst gesteckt sind, vollkommen wahr zu sein. — Aus dem Bereich des selbststerksten Schicksals, des erregten, die Nerven in Spannung haltenden Kriegeslebens heraudtretend, ahnen wir freier an bei den freundlichen Bildern, die

Conrad Beckmann vor uns ausbreitet in seiner „Kreuter-Galerie“. Von Allen, die sich bisher an die Aufgabe gemacht, die Figuren der Kreuter'schen Dichtung in die sichtbare Erscheinung treten zu lassen, verdient Beckmann unstrittig den Preis. Es ist etwas von dem Geiste des Dichters in der Naturanlage des trefflichen Künstlers, eine volkstümliche Ader, die heitere Laune und tiefen Ernst zu paaren weiß, ohne durch Rüstöne das Gefühl zu verletzen. Beckmann versteht es sein zu charakterisiren und den Beschauer für seine Leute zu interessiren. Weber in den niederen, noch in den höheren Regionen der Gesellschaft läßt ihn die Phantasie im Stiche. Sein „Durchläuchting“ ist ebenso überzeugend wie Müller's Hof und der Schwaffer, sein Oafel Präsig nicht minder verständlich und sympathisch als der treffliche Harzer bei Hanne Räte's Abschied. Der ganze Cylindus soll 30 Blätter umfassen, von denen bis jetzt 15 ausgegeben sind. — Das dritte Album, welches der Braunmann'sche Verlag spendet, trägt den Namen Siebert's Klüggen's. Es vereinigt zwölf Blätter bekannter Kompositionen des Künstlers, dessen Phantasie sich gern mit nobelstisch zugespitzten Situationen befaßt, die sich nicht selten wie spannende Momente aus einem Räthselstück andnehmen. Zum Glück mischt sich auch etwas ungesuchter Humor unter diese allzu absichtsvollen Theaterscenen; namentlich sind die „Sänger aus der Orzel“ in ihrem Eifer für die musikalische Erbauung der Dorfgemeinde von töstlicher Lebendigkeit des Ausdrucks.

S.

#### Neue Erwerbungen der Londoner National-Gallery.

Im Jahre 1876 hatte die National-Gallery durch das Vermächtniß von Mr. Hann Ellis eine sehr bedeutende Bereicherung erfahren, wodurch die holländische Schule viel umfassender repräsentirt wurde. Während die Sammlung im darauffolgenden Jahre leinerte Erwerbungen machte, sind dagegen im Sommer des laufenden Jahres mehrere kunstgeschichtlich sehr interessante Werke in dieselbe aufgenommen worden. Sie stammen vorwiegend aus der Sammlung von Mr. Fuller Wollant, unter dessen Namen sie bei Waagen in den Treasures of Art (III, S. 1—5) und theilweise bei Crowe und Cavalcaselle beschrieben sind. So das kleine anziehende Bildchen: Christus mit drei Jüngern in Gethsemane, von früherem Besitzer unter Kassaer's Namen gestellt, eine Bestimmung, welche Passavant anerkennt, wie denn auch dasselbe von Hrn. Prof. Strauer mit dieser Benennung gestochen worden ist, während Waagen (ebenda) die Beihülfe von Spagna's behauptet. Nach Crowe und Cavalcaselle (Besch. der

ital. Mal. IV, 327) läßt letzterer hier allein in Frage. Der Katalog giebt vorsichtiger Weise dem Bilde die Aufschrift: „Lunbrische Schule“. Alles erwogen, wird man das Gemälde kaum genauer als mit „Schule Ferrigno's“ bezeichnen dürfen. Aus denselben Besize stammt die Geburt Christi von Botticelli. Nach fünf nicht eben bedeutenden Werken des geistreichen und lebenswürdigen Altstocentiners, welcher seine Zeitgenossen vielleicht nicht mehr begehrter hat als das englische Publikum, — endlich ein Meisterwerk ersten Ranges (beschrieben bei Crowe u. Cavalcaselle, III, 176). Originell und etwas seltsam, wie seine künstlerischen Conceptionen, ist auch die Inschrift, eine lange Periode, in die mythischen Wendungen der Apokalypse gekleidet und dabei griechisch: „Dies Gemälde malte ich Alexander am Ende des Jahres 1500, in den Lukanen Italiens“ u. s. w. Die Abetung der Magier, eine Komposition von ca. 70 Figuren, ebenfalls von Mr. Fuller Wailand erworben, ist in der Rational-Gallery noch nicht sicher bestimmt. Es ist zur Zeit nur Philippino Pippi zugeschrieben, wobei Sandro Botticelli noch in Frage kommen soll. Ich halte es für ein unverkennbares Jugendwerk des Ersteren, ziemlich dieselbe Stufe mit Nr. 592 derselben Gallerie einnehmend, wo ebenfalls der Einfluß des Botticelli deutlich hervortritt. Das Bild scheint übrigens in der früheren Literatur übersehen zu sein. Von neu ausgewonnenen italienischen Bildern sei noch erwähnt das Porträt von Francis Bigio, mit dem Monogramm des Meisters bezeichnet, ein interessantes wechserhaltenes Werk, 1514 datirt, ausführlich besprochen bei Crowe und Cavalcaselle IV, 514. Aus der Sammlung Fenaroli in Prechia wurde eine Magdalena von Cavoldo erworben, dem bekannten Bilde der Berliner Galerie Nr. 307: Die Venezianerin, ähnlich, aber nachstehend (vergl. Crowe u. Cavalcaselle VI, 194). Von einer Magdalena hat die scheidische Nachtwandlerin in London auch nicht mehr als — das Salzfläschchen. Paolo Veronese's Sta. Helena, aus der Rovara-Sammlung erworben, ist ein schönes, aber kein außerordentliches Werk des venezianischen Farbenzaubers, dessen in London untergebrachte Werke unter dem Einfluß der ruffigen Atmosphäre leider ganz besonders zu leiden haben.

Ein altklassisches Porträt, bei Mr. Fuller Wailand unter Helwein's Namen, nach Mr. James Weale's Vermuthung von Gerhart Forebat, ist unter „unbekannt“ aufgenommen worden (Nr. 1036), während ein anderes männliches Porträt (Nr. 1042) mit der Bezeichnung der seltenen Kalerin Katharina von Gemessen versehen ist. Von altniederländischen Meistern ersten Ranges besaß die Galerie bislang drei van Eyck, einen ächten Memling (neben drei unächten,

wos die neueste Auflage des Katalogs eingestrich) und einen Rogier van der Weiden. Die übrigen hangvollen Namen sind Suppositionen und auch weniger noch. Dazu ist jetzt ein ächtes Werk von Gheeraert David gekommen, ein Vermächtniß von Mr. William Benoni White, während dessen Lebzeiten es absolut unzugänglich war. Mit dem bekannten Bild in Rouen steht es auf der gleichen Höhe. Dargestellt ist ein Kanonikus mit seinen Schutzheligen. Der Biograph des G. David, Mr. James Weale — die Kunstgeschichte verdankt ihm alles, was über ihn bekannt geworden ist, — hat bereits früher die Dokumente aufgefunden und publicirt, welche die Echtheit dieses Bildes unumstößlich darthun. Der Auftragsgeber war auch hier, wie so oft in alten Ländern, ein italienischer Kaufmann, der Florentiner Bernardino de Calviatis. Das Gemälde bildete übrigens mit einem bedeutendlicher Weise verschollenen linken Flügel ein Brügger Altarbild.

J. Paul Richter.

### Kunstgeschichtliches.

Ueber das Alter der Apollonstatue von S. Cosmas bei Rom. Die beiden Köpfe des Apollon in S. Cosmas sind mit den Darstellungen des Helios imitten von Jüngern gekrönt, über deren Natur die Vermuthung sehr auseinander gehen. Wenn man nicht annehmen, haben diese figurlichen Darstellungen doch Bezug auf eine besondere Herrschschaft, so ist sie für gleichgültig zu gelten haben mit den dekorativen und emblematischen, wenn auch nicht symbolischen Verzierungen im Sonnenembole des Rumpfes. Diese gehören anerkanntermaßen der Constantinischen Zeit an, stehen also auf der Grenzlinie der heidnischen und christlichen Kunst in öffentlichen Denkmälern — Platten behauptet in der Beschreibung Rom's (III, 2, 452), jene figurlichen Kompositionen seien unter Papst Alexander IV. (1254—1261) ausgeführt worden. Schwanke setzt sie in den Beginn des siebennten Jahrhunderts (Gesch. der bild. Kunst III, 367) und polemisiert gegen die Bestimmung der Endrechnung in der Constantinischen Zeit. Zur des siebennten Jahrhunderts spricht sich auch neuerdings Wurdarod's Cicero aus (S. 300), nachdrücklich auch A. Woltmann in seinem Handbuch: Die Malerei des Mittelalters und der Neuzeit, S. 179. Dem Constantinischen Ursprung vertreten dagegen Ciampini in seiner Schrift: De sacris medicis, S. 131, de Hoff, Crowe und Cavalcaselle (Geschichte der ital. Mal. deutsche Ausg. I, S. 11). Auf Grund eingehender Studien erklärt sich ebendahin G. Müny in den Notes sur les monnaies chréti. de l'Italie (Revue archéologique 1875), welchem ich in meinen Verlässen von Ravenna beipflichte. In dem Zusatze jener Zeitschrift von diesem Jahr werden von G. Müny neuangegebene sehr wichtige Documente publicirt, welche in dem Streit über die Chronologie höchst sehr scharf in die Waagschale zu fallen scheinen. Tommaso Agostio, Freund Vesot's, einer der namhaftesten römischen Antiquare, Verfasser der 1868 erschienenen Historia della Anagnina di Roma, hat in einer auf der Bibliothek von Ferrara erhaltenen Handschrift eine ausführliche Beschreibung der Medaillen von S. Cosmas hinterlassen. Die Darstellungen in der einen Hälfte wird von ihm folgendermaßen geschildert: „Weiter oben ein Brustbild eines Papstes, bestehend in drei Figuren; man sieht Christus in der Mitte, S. Paul zur Rechten, S. Peter zur Linken, doch ist dessen Kopf ausgefallen. Über das Fragment einer Schrift, obgleich es unklar bleibt, ob sie Petrus oder Christus in der Hand hält. Sie lautet:

CLINVS  
GEMDAE

Sich an Prof. Dr. C. von Kippen (Wien, Ehrenringsstraße 25) oder an die Verlagsbuchhandlung in Krieglitz zu richten.



à 25 Pf. für die drei Mal gefaltene Zeitschrift mehr von jeder Zeile u. Nachzahlung angemessen.

## Weiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erkzinet von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen jeder der Jahrgänge 9 Mark (auch im Buchhandel als auch bei den bescheiden und überreichlichen Potenzen).

Inhalt. Die akademische Kunstausstellung in Berlin IV. — Vom Christentum III. (Schluß) — Weisbach, Das Stadthaus und die Dialektik. — Auf einer Reise. Die Winter-Sammlung in Photographien. — Albert Seidel — Grundzüge der Malerei. — Kapfenberger Augen. — Tolent's Bild nach Heilmann's d. h. Barbara und h. Elisabeth. — Zeitschrift für bildende Kunst in Bremen. — Zeitschriften. — Inserate.

### Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

#### IV.

Was die Porträt-, Historien- und Genremalerei nicht erreicht hat, eine ansehnliche Höhe bei gleichmäßiger Leistungsfähigkeit, blieb der Landschaftsmalerei vorbehalten. Wer nach der Pariser Weltausstellung noch einen Zweifel an der Thatsache empfinden konnte, daß die deutschen Landschaftsmaler die ersten der Welt sind — wir rechnen die Oesterreicher dabei zu den deutschen, — dem mußte die diesjährige Berliner Ausstellung den letzten Zweifel benehmen. Diejenigen, welche den deutschen Salon in Paris zusammensetzten, haben sicherlich nicht daran gedacht, die Landschaftsmalerei besonders zu begünstigen. Auch war es nur ein Anfall, daß sich gerade in diesem Jahre so viele ausgezeichnete Landschaften in Berlin zusammengefunden haben. Aber man kann diesem Zufall nur dankbar sein, da er uns eine ziemlich erschöpfende Uebersicht über den derzeitigen Stand der deutschen Landschaftsmalerei erlaubt.

Wiewohl es auch bei uns nicht mehr an Impressionisten fehlt und wahrlich nicht an solchen, die Daubigny nicht viel nachgeben, hat diese sonderbare Richtung noch keinen bestimmenden Einfluß auf unsere Landschaftsmalerei geübt. Diese „impressionistische“ Malerei, wie die Franzosen sie nennen, die nur Farbentöne nebeneinander setzt und damit auf eine Gesamtwirkung abzielt, hat in dem Düsseldorfser Munde ihren genialsten Vertreter in Deutschland. Er fehlte. Wir mußten uns an seiner Stelle mit dem Weimaraner

Rosen begnügen, der auf einer Winterlandschaft in seiner Art ausgezeichnetes bot.

Wiewohl die historische Landschaft noch kultiviert wird, bilden die Romantiker und die Stimmungsmaler nach wie vor das Gros. Kandolt in Karlsruhe hatte zwei historische Landschaften geschickt, die in dem großen Stile Preller's komponiert, aber mit entschieden größerem Farbensinn ausgeführt waren. Eine Felsenlandschaft auf der Insel Itzala mit Odyseus auf der Hiegenjagd als Staffage reiht sich glücklich den Preller'schen Odyseelandschaften an. Auf die Detaillierung ist vielleicht eine noch größere Sorgfalt verwendet. Eine zweite Landschaft mit Iphigenie am Meerestrand hatte einen stark phantastischen Zug im Stile des verstorbenen Schirmer.

Wiewohl die beiden Achenbach nicht die Höhe hatten — Andreas hatte nur zwei wenig bedeutende Bilder, darunter den schon öfters behandelten Fischmarkt von Ostende, geschickt und Löwald hatte die Wirkung seiner drei italienischen Landschaften durch sonderbare Farbensperimente verdorben, — wurde gerade innerhalb ihrer eigensten Domänen ausgezeichnetes geleistet. Flamm's Campagna mit dem Albanergebirge im Hintergrunde und eine Partie vom Golf von Neapel fesselten sowohl durch Harmonie des Kolorits als durch originelle Lichtwirkung. In der charakteristischen Beleuchtung lag auch der Hauptverzug des Campagnabildes von Feddersen, einem Weimarer ultrarealistischer Richtung, der hier aber eine geradezu frappierende Wahrheit des Tons erreicht hat. Durch pikante Beleuchtungseffekte und eine flotte Pinselführung, die nur noch eines leichten Bügels bedarf, interessierten

auch drei italienische Landschaften von Paul Hilder (Berlin), namentlich eine Partie aus der Villa d'Este, welche auch eine entschiedene Begabung für charakteristische Auffassung architektonischer Formen verrät. Aber sie wurden schließlich alle durch die herrlichen koloristischen Reize übertriffen, die Albert Hertel auf zwei genuesischen Landschaften entfaltet. Die eine gewährt uns einen Blick auf das Cap Portofino bei Genua mit der ansehenden grünen Küste und zeichnet sich neben seinem latten, vornehmen Kolorit durch die charaktervolle Behandlung des Terrains aus. Die andere, nobelder Sturm an der genuesischen Küste, war mehr phantastischer Natur, aber von höchst pittoresker Farbenwirkung in den verschiedenen Mischungen des blauen Meerwassers unter wechselnder Beleuchtung. Das mag auch die Veranlassung gewesen sein, weshalb das Bild für die Nationalgalerie eingekauft worden ist.

Wir sind damit zu den Marinemalern gekommen, die noch niemals so vollständig vertreten waren. Außer dem anerkannten Triumvirat der älteren, A. Achenbach, Gude und Eschke, neben welchen dem Freiherrn v. Haften nur um seines Alters willen ein Platz gebührt, waren die jüngeren, E. Düder, Sturm, Schöndorfer und Salzmann sehr erfolgreich in's Feld gerückt. Düder hat weniger mit seinen Marinen trotz ihrer sehr schätzbaren Qualitäten seinen Erfolg erzielt, als mit einer ganz ungewöhnlich schönen und stimmungsvollen Abenddämmerung bei Wächzug auf Wügen, die wir als die beste Landschaft der diesjährigen Ausstellung bezeichnen möchten. Auch sie hat einen Platz in der Nationalgalerie gefunden. Einen nicht minder großen Erfolg hat Salzmann mit seiner Einfahrt in den Hafen von Volberg erzielt. Er offenbarte darin eine Kraft, welche an die Andreas Achenbach's erinnert. Nur weiß er noch nicht jene durchsichtige Klarheit des Wassers zu erreichen, die dem großen Düsseldorf'er freilich noch kein Mensch nachgemacht hat. Salzmann hat in Folge seines kühn concipirten Bildes, welches die Aufmerksamkeit des krongeringlichen Paares erregte, die Erlaubniß erhalten, mit dem Prinzen Heinrich, dem zukünftigen Admiral der deutschen Flotte, die Reise um die Welt mitmachen zu dürfen. Während Salzmann das Meer gleichsam von seiner dramatischen Seite zeigt, schildert Düder mit noch größerer Virtuosität und mit gereifterer Technik die Meeresfläche und die Reflexe des Sonnenlichtes auf dem Wasserpiegel bis in scheinbar unabsehbare Fernen. Oufas Schöndorfer in München weiß ebenfalls das Spiel des Sonnenlichts auf der silbernen Fläche mit bedeutendem malerischen Geschick darzustellen. Das Wasser auf den Sturm'schen Marinen ist dagegen hart und bewegungslos, es macht den Eindruck erstarrenen Mases. Eschke's Partie aus dem Hafen von Livorno

wirkt besonders durch die pikante Beleuchtung, die von drei Seiten ausgeht, von dem Monde, von der Laterne des Leuchtturms und von der Kajüte eines Dampfers, welcher majestätisch die dunklen Wellen durchzucht. Freiherr v. Haften, der Romantiker, war mit einem großen, stark theatralischen Seestück vertreten, auf dem wir ein witzschäumendes Meer unter phantastischer Beleuchtung mit den von den Bogen an die Oberfläche getragenen Leichen Hero's und Leander's und darüber einen hochragenden Felsen mit einem antiken Schlosse sehen. Der russische Marinemaler Aivoso wski, der ein häufiger Gast auf unseren Ausstellungen ist, fehlt auch in diesem Jahre nicht. Aber seine romantischen, in allen Farben spielenden und mit prächtiger Wärme gemalten Seestücke aus dem schwarzen Meere sehen einander so ähnlich, daß man beim besten Willen ihnen nichts Neues nachsagen kann.

Unter den Gebirgsmalern — der Spezialitätenkultus nimmt immer mehr überhand — hat Karl Ludwig, Professor an der Kunstschule in Stuttgart, mit einer Partie von St. Gotthardspag den ersten Treffer gegeben. Es ist ein riesiges Stück Leinwand, nichts als lauter, nicht einmal besonders pittoreskgestalteter Felsen, dem nur eine ganz unbedeutende Staffage beigegeben ist. Und doch ist es dem Maler gelungen durch charakteristische Behandlung der Felspartien, durch Gliederung der kolossalen Massen und durch Einföhrung glücklicher Lichteffekte die ungeheuren Felsen zu beleben und interessant zu machen. Sein Bild wurde für die Nationalgalerie erworben. Otto v. Kameke (Honeylescher und Alpenglühben oberhalb dem Grindelwald) und Meßner (Landschaft aus den italienischen Alpen) bewähren ihre schon oft erprobte Kraft. Jansen in Düsseldorf kommt unter den jüngeren hinsichtlich großer Auffassung der Gebirgsmater den älteren Meßnern am nächsten. Jachrbach in Düsseldorf debütierte sehr glücklich mit einer Landschaft aus dem Schwarzwald.

Die Stimmungsmaler der Mark Brandenburg, Vennewitz v. Bösen, Scherres und Douzette, waren, ein jeder durch seine Spezialität, — Sonnenuntergang, Regenschirmung, und Mondschein — trefflich vertreten, während Werner Schuch in Hannover der Vöhrburger Heide kaum ein Neuzug entlockt. Eugen Bracht in Rottorpe, Deutschlands bester Terrainmaler, weiß durch den Schmelz seines malerischen Vortrags dem violetten Haldekraut und dem gelben Sande ganz andere koloristische Effekte abzugewinnen. Viel höher stand jedoch eine Landschaft von der Insel Wügen mit einer sandigen Straße im Vordergrund, die ein hügeliges, leicht bewachsenes Terrain quer durchschneidet, und schwarz sich zusammenballende Gewitterwolken darüber.

Von auswärtigen Landschaftlern ist Professor v. Pichlerfeld in Wien zu nennen, dessen Campagna-Landschaft durch eine delikate Farbengebung und durch eine fein poetische Stimmung erfreut. Auch seinen Aquarellen aus Indien sind dieselben Vorgänge nachzuweihen.

Auf einer Partie aus dem bayerischen Oberrhein hat sich Paul Meyerheim ebenso sehr als Landschaftler wie als Thiermaler bewährt. Ich möchte sogar behaupten, Meyerheim habe niemals etwas Besseres gemalt, als diese mächtigen Bergeshäupter, die noch von den Schleiern der Wolken umhüllt sind, welche sich eben über das zu ihren Füßen liegende Thal entladen haben. Hier sieht man einen Kohlenweiler, der bläulichen Rauch in die regenfeuchte Luft emporfendet, und links davon ein Ochsengespann vor einem mit Kohlenlasten beladenen Wagen, der im Morast des ausgeweichten Waldweges festes gelieben ist. Zwei Köhler sind emsig bemüht, die Köder aus dem Sumpfe herauszuziehen. Die beiden Männer erinnern in ihrer markigen Charakteristik, in der meisterhaften Zeichnung, in der energischen Bewegung direkt an die besten Figuren Wenzel's auf seinem Eisenwalzwerk. Da Meyerheim außerdem durch zwei große, mit echt französischer Ferve gemalte Stillleben vertreten war, hält es für die übrigen Anhänger dieser Gattung, deren Zahl von Jahr zu Jahr größer wird, schwer, sich neben dem glänzenden Koloristen zu behaupten. Ihm ebenbürtig ist nur Albert Hertel, der auch in diesem Genre excellirt, und die Karlsruher Malerin Hermine v. Preuscher kommt ihm mit drei zu einer spanischen Wand vereinigten Stillleben ziemlich nahe. Ich habe noch bei keiner modernen Künstlerin eine so sichere Beherrschung der malerischen Mittel bemerkt, wie bei dieser Dame.

Die Thiermaler haben nichts von Bedeutung geleistet, und unter den Architekturmalern ist auch nur Adolf Seel über ein mittleres Niveau hinausgegangen. Er führt uns in das Innere eines ägyptischen Harems. Die Wände sind bis zur Decke mit farbig glänzenden Thonsiefen besetzt, der Erdboden ist mit schwellenden Teppichen belegt, und kunstvoll mit Perlmutter ausgelegte Tische und Bänke stehen rings herum. Eine biblische Thierleserin mit einem Kinde und einige maurische Sklavinnen, von denen eine zwei Polichinellstangen läßt, blicken auf den Teppichen. Das Bild ist mit größter Sorgfalt in allen Theilen gleich liebevoll durchgeführt und von einer Robesse des Tons, der von den Berliner Architekturmalern Orab und Wilberg selten erreicht wird. Ein Schüler des letzteren, Valentini, hat in einer Partie aus dem Rathshaushofe in Rothenburg an der Tauber ein feines Verständniß für architektonische Form und für pilante Lichtführung bekundet.

Unter den Zeichnungen war besonders ein Cyklus von sechs im strengen Stile der neudeutschen Kunst ausgeführten und edel komponirten Darstellungen aus dem Leben des Propheten Daniel von Professor Johannschmidt bemerkenswerth, der für die Rationalgalerie erworben worden ist, und das Porträt des Physiologen Dubois-Reymond, eine geistreiche Bleistiftzeichnung von K. Wenzel.

Der Kupferstich war wie immer sehr spärlich vertreten. Ein Stich nach dem Rubensporträt der Wiener Belvederegalerie von Lindner in München repräsentirte die klassische Kunst, Ludv's Gratulation nach Kraus und Forberg's amüsante Lektüre nach Scheurenberg die moderne. Der letztere hatte auch eine Anzahl sehr lebendvoller Porträts Düsseldorf'scher Künstler in laubeten Rahmen ausgestellt.

Auch in der Abtheilung der Bildwerke sah ich nicht sehr erfreulich aus. Büsten und Porträtmedaillons überwogen hier verhältnißmäßig noch mehr als die Bildnisse unter den Gemälden. Die beste dieser Büste war eine männliche in Bronze von F. Beer aus Wien, gegenwärtig in Paris. Seine Technik ist eine spezifisch französische und spezifisch französisch auch die geistreiche und lebendige Behandlung. Nur eine weibliche Büste von R. Begas und eine männliche von dem augenscheinlich von Begas beeinflussten Bergmeier konnten sich neben der Beer'schen Arbeit sehen lassen. — Die monumentale Plastik war wenigstens durch zwei vortreffliche Werke vertreten; durch das Gipsmodell zur Kolossalstatue des Fürsten Bismarck für Köln von F. Schaper, ein Werk von großer Conception und ächt historischem Charakter, und durch ein Brunnenhandbild für Grimnischau in Sachsen von R. Henze in Dresden, welches die gewerthätige Stadt selbst mit Mauerkrone und Spindel personificirt. — Aus der Zahl der Genregruppen sind ein trinkender Knabe von Curjel aus Stuttgart, eine junge Albanerin, die triumphirend ihr brennendes Woccolofid in die Höhe hält, von Eduard Müller aus Coburg und ein römischer Hirtenjunge von Carl Schäfer in Dresden, der für die Rationalgalerie angekauft wurde, zu erwähnen.

In der Architekturabtheilung bildeten, auch ein Charakteristikum für die Zeit, Konkurrenzentwerfe, die nicht zur Ausführung bestimmt sind, die Majorität. Unter den wenigen Plänen für Kunstbauten, die im Werke sind, verdient der Entwurf für das Geschäftshaus der Versicherungsgesellschaft „Germania“, ein großartig angelegter Bau von imponirenden Formen im Stile der deutschen Renaissance, von Kayser und von Großheim den Preis. A. R.



## Vom Christmarkt.

### III. (Schluß.)

Das schöne Unternehmen der Verlagsbuchhandlung von Paul Reff, eine Auswahl von hundert der vorzüglichsten Malerstücke und Malerarbeiten und Hornschnittchen mit Rücksicht auf die historische Entwicklung der Kunst durch Lichtdruck zu vervielfältigen, ist von uns im vorigen Jahre der Beachtung der Kunstfreunde dringend empfohlen. „Die Kunst für Alle“, wie das von dem Kunsthändler H. G. Gutekunst herausgegebene, von dem Inspektor des I. Kupferstichkabinetts in Stuttgart F. Weiser mit Erläuterungen versehenen Werk betitelt ist, hat es bis zur 22. Lieferung gebracht und rechtfertigt in seinem Fortgange die durch seine Anfänge begründeten Erwartungen. Im Verein mit der in gleichen Verlage erschienenen Sammlung von Lichtdrucken unter dem Titel: „Die Klassiker der Malerei“, herausgegeben von P. A. Kroll (I. Serie Italienische Renaissance, 68 Blatt, II. Serie, Niederländer und Spanien, 66 Blatt) wird es, einmal vollendet, vortreffliches Illustrationsmaterial bieten zu der immer noch ungeschriebenen Geschichte des Kupferstiches und Hornschnittes, zu der sich ja auch wohl einmal der rechte Mann finden lassen wird. — Da wir bei dieser Veranlassung das kunstgeschichtliche Gebiet betreffen, sei es gestattet, im Vorbeigehen an die bemerkenswerten Publikationen zu erinnern, mit welchen die Kunstliteratur im vergangenen Jahre bereichert worden ist. Die Verlagsbuchhandlung von Ebner & Seubert in Stuttgart brachte eine zweite durch eine große Anzahl neuer und trefflicher Illustrationen vermehrte Auflage von Val. Burdhardt's „Geschichte der Renaissance in Italien“, sodann den ersten Band der „Geschichte der italienischen Malerei des 4. bis in's 16. Jahrhundert“ von W. Lübke, dem noch ein zweiter folgen wird, endlich eine weitere Folge von Lieferungen der neuen Ausgabe der Denkmäler der Kunst, bearbeitet von W. Lübke und E. v. Lühow, zu deren Abschluß noch zwei Lieferungen (39 u. 40) fehlen. Die Verlagsbuchhandlung dieser Zeitschrift konnte das von Rob. Dohme\* geleitete umfängliche Unternehmen einer Kunstgeschichte in Biographien unter dem Titel: „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit“ so weit fördern, daß zu dem im vorigen Jahre vollendeten beiden Bänden zwei neue, die Künstler Italiens von Nicolo Pisano bis auf Michelangelo behandelnde Bände hinzutreten sind. An dem dritten Bande waren als Mitarbeiter hauptsächlich thätig: Ed. Dohbert, dessen Anteil auch in einer besonderen Ausgabe als „Beiträge zur Geschichte der italienischen Kunst gegen Ausgang des Mittelalters“ erschienen ist, R. Woermann

(Masaccio und dessen nächste Nachfolger), R. Fischer (Signorelli und Sodoma), Ad. Rosenberger (Ghiberti und Donatello), W. Bode (Die Familie der Robbia und die Marmorbildner des Quattrocento), H. Semper (Brunellesco, Verrocchio, Promante), A. Woltmann (Mantegna), K. Redtenbacher (L. V. Alberti und Peruzzi), M. Jordan (Perginno). Den vierten Band füllt Springer's Raffael und Michelangelo. — Dieselbe Verlagsfirma führte auch das rasch zu einer großen Verbreitung gelangte Unternehmen „Kunst-historische Bilderbogen“ in einem Umfange von 246 Blättern zu Ende. Dieselben gewähren einen Ueberblick über die Entwicklung der bildenden Künste einschließlich des Kunstgewerbes von den ältesten Zeiten bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Ein erläuternder Text ist für die nächste Zeit in Aussicht gestellt. — Aus demselben Verlage ging Woltmann's „Geschichte der Malerei“ hervor, deren erster Band, das Alterthum und das Mittelalter umfassend, so eben vollendet wurde. Die antike Malerei hat R. Woermann zum Verfasser und ist auch als Separat-Ausgabe zu haben. — Als ein ebenfalls reich und gut illustriertes Werk, welches wichtiges Material zur Geschichte des Kunsthandwerkes liefert, ist J. J. Van der's „Grundriß der Keramik“ (Stuttgart, P. Reff) zu nennen, von welchem bis jetzt 14 Lieferungen vorliegen. Endlich mag auch noch ein französischer Versuch, die gesammte Kunstgeschichte populär zu behandeln, Erwähnung finden, die von Felix Clement herausgegebene Histoire abrégée des Beaux-arts. Bei diesem Werke befreundet die dürftige Ausstattung sowohl in Druck und Papier, als auch in der Auswahl und der Behandlung der Illustrationen so sehr, als die Verlagsbuchhandlung von Didot sonst so großen Werth auf äußere Eleganz und den künstlerischen Schmuck ihrer Verlagsartikeln zu legen pflegt.

Am Schlusse dieses Ueberblicks angehangen, hätten wir gern noch mit einer reichen Christbelcherrang für das kleine Volk aufgewartet. Aber Kunst und Buchhandel haben heuer, wie es scheint, nur geringe Anstrengungen gemacht, um die besthende der Kinderwelt zu erheben. Oskar Pletsch, der Unermüdete, hat seinen besetzten Quartbändchen wieder ein neues unter dem Titel „Gudaus“ mit 17 Holzschnitten (Verlag von A. Dürr) hinzugesügt; von verwandter Art ist Fr. Werdmeißer's „Die Kinderwelt“ mit fünfzehn ebenfalls mit Reimwerken versehenen Zeichnungen (Berlin, Photograph. Gesellschaft). In ähnlicher Weise hat auch Eugen Klimsch für den Weihnachtsfest gesorgt, nur daß er in den „Sonnenblicken aus dem Fenz des Lebens“ (Frankfurt, Ray Söhne) dem Dichter (Georg Lang) den Vortritt läßt und sich mit der Rolle des Illustrators begnügt. Klimsch gehört



unstreitig zu den glücklichsten Illustrationszeichnern, seine Erfindungen sind von ungesuchter Anmuth und nicht selten von heiterer Laune. Das gilt namentlich in Bezug auf seine Märchenbilder, mit denen die in demselben Verlage erschienenen „Deutschen Märchen in Wort und Bild“ ausgestattet sind. In diesen Quartheften hat das Beispiel der englischen kolorirten Bilderbücher, auf welche in diesen Blättern wiederholt aufmerksam gemacht worden ist, glückliche Nachahmung gefunden. Das Kolorit beschränkt sich auf wenige ungebrochene Farbentöne und sieht mit Recht von einer eigentlich malerischen Behandlung ab. Alle Formen sind durch kräftige Zeichnung klar und bestimmt herausgehoben, die Kompositionen aber auf wenige Figuren beschränkt, deren Verhältniß zu der dargestellten Handlung sofort in die Augen springt. So findet sich die naive, noch von keiner Reflexion getrübe Phantasie des Kindes leicht zurecht, sein Verstand hat den vollen Genuß, die Fabel im Bilde als etwas Wirkliches zu begreifen; das hübsche Schneewittchen, die böse Königin, der schamde Königssohn, das verachtete Aschenbrödel, wie sie alle im bunten Kleide lebhaft auftreten, werden dem kleinen Bülchen nicht mißder glaubhaft erscheinen, als die Geschichte selbst, die es von Mutter und Großmutter so gerne und so oft hat erzählen hören.

8.



Kurt Schuler, „Gemeinschaft aus dem Berg der Liebe“, Verlag von G. R. Neumann in Braunschweig.

## Kunstliteratur.

Das Stadthaus und die Villa. Entwürfe von Karl Reichardt, Architekt in Weimar, 2 Theile. Weimar, Ferd. Friedr. Voigt, 1878. 12 M. 50 Pf.

Der erste Theil des vorliegenden Werkes enthält auf 30 Tafeln Projekte städtischer und vorstädtlicher Wohngebäude, der zweite auf 20 Tafeln Entwürfe von Kaminhäusern, Sälen, Schwestern und Weinberghäusern. Als Lehrbuch für höhere Klassen von Gewerbe- und Bauhöfischen sowie zum Selbstunterricht für junge Bautechniker verdient die Arbeit allgemeine Beachtung. Mit geläutertem Geschmack und bei freier Verwendung der für moderne Bauten zulässigen Stile sind die Räume glänzend gruppiert. Den eigentlichen Zweck, dem deutschen Bauunternehmer und Bauherrn Anregungen zur individuellen künstlerischen Lösung der Aufgaben zu gewähren, hat Reichardt vermöge seiner durch gründliche Studien und reiche Praxis gereiften Erfahrungsbereitschaft erreicht. Die mannigfaltigen kaulischen Bedürfnisse des wohlhabenden Bürgerstandes sind ohne Rücksicht auf unbedenkliche Inzulässigkeiten des Platzes und persönliche Wünsche streng in's Auge gefaßt, am ein durchgehendes Prinzip rein künstlerischer Natur in Reihenfolge und Behandlung festzuhalten. Den Darstellungen typisch geordneter Straßenzuordnungen reichen sich freie Lösungen der verschiedensten Programme an. Ein reichhaltiger Text verbeilt eingehend die Abbildungen der Projekte, die perfektionsfähigen Entwürfe und die Grundrisse, welche sämtlich korrekt gezeichnet und in Schwarzweiss sorgfältig detailirt sind. Die Ausstattung entspricht in jeder Beziehung den geistreichsten Anforderungen der Gegenwart. L. v. D.

Auf unsere Zeitbezüge. Original-Abwürfe zu Grundrissen, Entwürfen und gezeichnet von A. Riedling, 20 Tafeln. J. Hoffmann, Weimar, Verlag von H. J. Voigt, 1878. 6 M.

Das Werk dient vorwiegend praktischen Interessen. Der Bild- und Steinbau kann an den zahlreichen, in verschiedene Stilarten ausgetheilten, vorzüglichen Entwürfen lernen, wie in architektonischer und ornamenteller Beziehung vorvollendete und würdige Monumente für Städtebau herzustellen sind. Die Gesamtansichten, Grundrisse, Profile und Details eignen sich auch als Vorlagen im Konstruktiven Zeichen, so daß die Möglichkeit mehrerer Kupferarten den Werth der Arbeit erhöht. L. v. D.

\* Neue photographische Publikation der Hindler-Sammlung. Die von der Leitung der Großdecker Gallerie in London unangeführt veranstaltete Ausstellung von Handzeichnungen Leonardo's aus der I. Sammlung in Windsor Castle hat den Anstoß gegeben zu einer neuen großartigen Publikation der Handzeichnungen Leonardo's dieker weltberühmten Sammlung, deren Prospect schon vertheilt wird. Es handelt sich nicht nur um die Herausgabe der Leonardo'schen Handzeichnungen, sondern auch um eine Reihe von Zeichnungen von Raffael, Michelangelo, sowie von anderen älteren italienischen, deutschen und französischen Meistern. Die Blätter werden von dem Direktor der Windsor-Sammlung, von H. Holmes abgedruckt und durch Herrn St. Thompson in den Farben der Originale durch ein hauseigentliches photographisches Verfahren farblich reproduziert. Diese neue Publikation zerfällt in vier Portfolios, von denen das erste und zweite 100 Zeichnungen von Leonardo (zum Subskriptionspreis von 10 Guineen), das dritte 30 Zeichnungen von Raffael und Michelangelo (zum Preise von 5 G.), das vierte die Zeichnungen der übrigen alten Meister (zum Preise von 4 G.) enthalten werden. Jedes Portfolio ist einzeln zu beziehen. Man kann auch auf eine Auswahl von 20 Bl. aus allen vier Portfolios à 1. Pr. von 3 Guineen subscribiren. Die Bestellungen sind an das Sekretariat der Großdecker Gallerie, London, W. New Bond Street, zu richten.

## Retrolog.

Kilbert Wendel, der bekannte deutsche Thier- und Landschaftsmaler, geb. 1827 in Berlin, ist in Paris bei den Fontainebleau kürzlich gestorben. Beim Ausbruch des Krieges

von 1870-71 war derselbe genöthigt nach einem langen Aufenthalt in der französischen Hauptstadt nach Deutschland zurückzukehren. Er war aber während seines langen Aufenthalts in Frankreich ganz Franzose geworden und lebte bald nach dem Kriege nach Paris zurück, wo er gut zusammen wurde.

## Vermischte Nachrichten.

Archaische Ausgrabungen. Bei Rauplia ist eine große Nekropolis ausgehoben mit einer bedeutenden Anzahl von Gräbern, welche im Hellen ausgehoben sind. Räuber sind nur einzelne derselben geöffnet; einige waren noch in unberührtem Zustande, und man fand Thongefäße nebst irdernen Töpfen. Professor Euthymios Kallistrakis hat eine Schrift über diese Funde herausgegeben. Am 9. Oktober ist Herr Stamatakis nach Rauplia gefahren worden, um eine methodische Ausgrabung zu beginnen. Wir finden jetzt ein auch in Griechenland, wie in Etrurien, zusammenhängendes, im Hellen grottenartig ausgebreitetes Grabmal. Die Grabmalen selbst sind in der Unterwelt von Katakomben, und es kommt allmählich ein ganz neues Material zusammen, um uns eine Katakomba zu geben von dem Zeitalter griechischer Geschichte, welche jenseit der Dorsität der Vespasien liegt. Vixere fortes ante Agamemnona multi! Von den alten Geschlechtern, welche in dem Zeitalter der Perserden mächtig und reich waren, kommen uns die Ueberreste zu Tage. — Seit Ende September befindet sich Dr. Schliemann wieder in der Hauptstadt von Troja und leitet die Ausgrabungen auf Hissarlik fort, und zwar mit der erheblichen Anzahl von 123 bis 150 Arbeitern. Wie er von Nürnberg's Correspondenten in einem Briefe vom 26. Oktober mittheilt, sind seine Bemühungen bereits so dem glücklichen Erlöse gekrönt. Eine Mauer baumauern von dem großen Gebäude, welches Schliemann dem Könige der Haisse der Stadt zueignet, wurden nun's Licht gebracht; aber alle diese Mauerarbeiten in den enklavischen Häusern in Tyrus, Miletus und auf Ithaka, sind nur die Substruktiven eines großen hölzernen Hauses, wie denn auch eine Kichen- und Schenkstube von 6-10' Tiefe sich in einem Raumen vorfand. Hier machte Schliemann einen bedeutenden Fund: einen merkwürdigen Dolch, einen Gegenstand in Gestalt eines Zingelins aus Eisenblech und einem Band, der sich in einer Hülle aus Bronze, welche wieder in einer Hülle aus Terracotta enthalten war, befand; beide Bekan waren jedoch verschlagen. Der Dolch besteht aus 22 goldenen und 13 silbernen Döringen, zwei Zuchmeln mit Spirale von Gold, vier goldenen Gegenständen ganz gleich jenen, die in Schliemann's Buch über Miletus unter Nr. 297 und 299 abgebildet sind; ferner ein Armband von Gold, Tausende von goldenen Perlen und Tausende von Eisenblechenden georgene silberne Ringe, welche wahrlich in so bald zu werden herrühren. Fast alles dieses war an einander geschmolzen, und alle Gegenstände zeigten von der furchtbaren Hitze, der sie ausgesetzt waren; am Armbande sind silberne und goldene Ueberzüge und auch viele Perlen zerlegt. Dieser höchst merkwürdige Fund wurde in Gegenwart von sechs Engländern des englischen Archaischen Konvents gemacht. Ein weiterer, nicht minder interessanter Fund wurde genau 16 Fuß unter der im Jahre 506 vor Christus von Xerxes' Heer erbauten Mauer, aber noch 60 Fuß oberhalb der alten trojanischen Mauer gemacht. Man fand dort zwei höchst merkwürdige Dornnadeln von Gold. Eine davon hat oben eine vieredrige goldene Spitze und auf dieser stehen sechs kleine goldene Perlen, je mit zwei Haken und großen platten Dedeln. Die Nadel selbst ist 10 Finger getheilt, 6 kleine und 4 große, und auf jeden der letzteren sind kleine, niedrige Spiralen, aus kleinen Goldbrockeln bestehend, gefügt, die genau so aussehen wie die unter Nr. 295 und 296 in „Miletus“ abgebildeten. Auch die Spitze der Nadel läuft nach rechts und links in hübsche Spiralen aus. Schliemann hebt hierbei hervor, daß er auf Hissarlik wiederholt Goldbleche findet, welche mit den in Miletus gefundenen vollkommen übereinstimmen.

\* Der ausführende Ingenieur Dahn, ein geborener Engländer, der seit mehreren Jahren in Wien ansässig ist, hat kürzlich einen mit Subvention des ungarischen Ministeriums

unternommenen großen Stich von Ivan's Porträt des Kaisers Franz Joseph vollendet. Das Bild stellt den Kaiser in angesehener Uniform vor dem Thron sitzend dar und ist durch Feinheit und glückliche Auffassung ausgezeichnet. Das Original, nach welchem Zehn mit Sorgfalt und Detail behandeltes Stich ausgeführt, befindet sich in der Kaiserbibliothek zu Wien. — Gegenwärtig erhebt der Künstler im Auftrage des österreichischen Oberkammererats zu einer großen Blatte nach Ed. Ingres's ungarischem Krönungsbild.

### Kunsthandel.

L. v. D. August Volker, Kupferstecher in München, hat vor Kurzem die durch Schönheit hervorragenden Gestalten Holbein's des Älteren, die heilige Barbara und die heilige Elisabeth, Landgräfin von Thüringen, von den Seitenflügeln des Münchner Sebaldaltars, durch einen meisterhaften Stich reproducirt. (Verl. Alfred Woltmann, Holbein und seine Zeit. 2. Aufl. Leipzig, Seemann. 1874. S. 90—94) Der Künstler hat die feinsten Stiche zu Grunde liegende Zeichnung streng nach den Originalgemälden ausgeführt und um dem Geschmack des Publikums Folge zu geben, die von Holbein getrennt gemalten Figuren durch die angebrachte Randbeschriftung zu einem harmonischen Ganzen vereinigt. Volker's Leistung ist das Resultat eines fünfjährigen Bemühens. Sie beweist ein durchdringendes Verständnis und seines Nachempfinden des Originals, dessen charakteristische Merkmale durch Korrektheit der Einzelführung, klare Abtönung und Ueberränge von Lichtern zu dunkler gehaltenen Partien streng gewahrt erschienen. Der Stich hat die ansehnliche Größe von 32 Cent. Breite und 46 Cent. Höhe (ohne den Plattenrand.) Kunstvereinen und werththätigen Freunden der großartigen Kunst sei die Blatte auf's Warmste empfohlen. Besichtigt werden dem Künstler bald die Mittel gewährt, auch das Hauptbild und die beiden Außenfiguren der Engel durch seinen Grabstichel in derselben vollendeten Technik zu vervollständigen.

L. v. D. Die Gesellschaft für Kabinett in Weimar hat kürzlich den zweiten Jahrgang ihres Albums mit 14 Blättern veröffentlicht. Die künstlerischen Kompositionen von Sinnig sen. und jun., von Struvs und Friedrichs ragen sowohl durch die Wahl interessanter Motive, als durch die der geistlichen Auffassung adäquate Zeichnung hervor. Brendel's Schilderungen des Thierlebens gehören zu den Perlen der Sammlung. Auch die vorzüglichen Landschaftszeichnungen von Hagen, v. Gleichen, Rühwurm, Weichberger, G. Rosen und Wolchin bezeugen einen gesunden

Realismus. Einige Blätter sind durch warme Empfindung für die heimathliche Natur ausgezeichnet, in anderen ist der eigenthümliche Reiz durch effektvolle Beleuchtung in molekulischem Sinne erzielt. Die vortreffliche Technik der Künstler hat durch den Druck eine geschickte Interpretation erhalten.

### Zeitschriften.

L'Art. No. 204. 206.

Quelques Vues sur le Musée de Madrid: I. Espejo et Miroir. II. Les Elèves, von F. de Madrazo. — Le peintre à l'Exposition universelle de 1873: L'école Néerlandaise; les Elèves, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Le salon de Paris: I. Aquaristes et dessins, von P. Lerol. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 341. 343.

C. B. Stark, Handbuch der Archäologie der Kunst, von A. S. Murray. — Mr. Calvert's platten-books, von W. E. Healy. — Newmarket abbey, von J. T. Mickleton. — The exhibition of works of art in Berlin, von G. Branden. — Memoirs of the life of Anna Jansson, von Mary M. Heaton. — The Dudley gallery. — Etchings by the great masters at the galleries of the fine arts society, von J. Gwynn Carr. — The catalogue of the national gallery, von J. P. Richter. — Obituary: The late Sam Beazh, R. S. A., von R. L. Stevenson; John Henderson, Esq.; Rob. Wallis.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 10. 11.

Aus einer Halberstädter Beaudestrif, von W. Wattenbach. — Eine arkadische Noth über Ulrich Reichardt, von G. Meißner. — Zur Topographie des 17. Jahrh., von A. v. Eye. — Zur Geschichte des Augustiner Schloßklosters im 15. Jahrh., von A. Moerath. — Zur Einführung des gregorianischen Kalenders, von F. Zimmermann. — Nachricht vom Doppeladler. — Interessante Stadt-Siegessäule dem Anfang des 14. Jahrh.

Chronique des Arts. No. 37.

Le musée des arts décoratifs. — Monuments historiques. — Vues de budget des beaux-arts.

Deutsche Bauzeitung. No. 95. 96.

Zur Berliner Bauzeitung. — Zur Festhaltung der Kirchen. — Die Konkurrenz für Entwürfe von Kollegien-Gebäude der Universität Straßburg. — Das Leipziger Theater und die Langhaus-Bühne, von O. Erckwald.

Gazette des Beaux-Arts. Lief. 257.

Le moyen-âge et le renaissance au Trésor de III: Le ferronnerie et la coutellerie, von A. Darcel (Mit Abbild.) — Les industries d'art au champ de Mars III: Le céramique moderne et la verrerie, von A. R. de Lisville. (Mit Abbild.) — L'architecture du champ de Mars et au Trésor de II: L'architecture française, von F. Edouard. (Mit Abbild.) — Les salons français et les porcelaines au Trésor de, von H. Darcel. (Mit Abbild.) — La galerie orientale du Trésor de, von H. Lavarel. (Mit Abbild.) — Les industries d'art au champ de Mars III: Les meubles, von M. Vachon. (Mit Abbild.)

### Inzerate.

## Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in Wugsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Hirth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth und Regensburg veranstalten, von heute, in den Monaten Januar bis December 879 gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen unter den bekannten Bedingungen für die Einlieferungen, von welchen hier nur diejenige hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach Wiesbaden, von Oesterreich nach Regensburg, von Süden und aus München nach Wugsburg-Zulieferungen sind, und vorstehenden Turnus vorher rückwärts zu durchlaufen haben.

Die vereinigten Herren Künstler werden daher zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Ersuchen eingeladen, vor Einsendung von größeren und werthvolleren Bildern, unter Angabe ihres Umfangs und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen.

Regensburg im December 1878.

Im Namen der vereinigten Vereine der Kunstverein Regensburg.

Carl Duncker's Verlag in Berlin

erschreibt:

Christian Daniel Rauch von

Friedrich und Karl Eggers.

II. Band. 2. Hälfte. Preis 6 Mark.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

erschreibt:

Krieger, E. C.

Reise eines Kunstfreundes durch Italien.

1877. 8. Br. 4 M., geb. 5 M. 50 Pf.

## G. Freytag's neuer Roman.

Erden wurde ausgegeben und ist  
durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

## Die Geschwister.

Von  
Gustav Freytag.

Das erste von drei:

„Die Aare. Roman von G. Freytag.  
5. Band.“

Ein Band in Ordo. Preis 4 8. —  
Eleg. gebunden 4 7. —

Leipzig. Verlag von F. Sitzel.

Revidirtes Reglement  
der  
**PERMANENTEN GEMÄLDE-AUSSTELLUNG**  
von  
**Louis Bock & Sohn in Hamburg.**

§ 1. Die Ausstellung wird ihre Thätigkeit und ihren Verkaufsbetrieb ausschließlich Werken von künstlerischem Werthe zuwenden. (Copien sind gänzlich ausgeschlossen.)

§ 2. Die Unterzeichneten tragen die einmaligen Kosten der Hin- oder Zurückfracht im Deutschen Reich; Sendungen durch die Post oder als Kilgut jedoch werden nur franco angenommen.

§ 3. Alle Sendungen werden vor Zeugen sofort beim Empfang geöffnet und ebenso verpackt und an den Aussteller zurück oder weiter befördert. Für Beschädigungen während des Transports wird demnach nicht haftet.

§ 4. Dagegen wird Seitens der Unterzeichneten völlige Garantie gegen Brand übernommen, bis zu dem Tage, wo die Gegenstände die Ausstellung wieder verlassen.

§ 5. Bei Gemälden, deren Rahmengröße über 2 Meter Länge oder deren Gewicht über 100 Kilo beträgt, bedarf es der vorherigen beiderseitigen Uebereinkunft.

§ 6. Die Aussteller verpflichten sich, ihre Werke mindestens vier Wochen auf der Ausstellung zu belassen. Andere Vereinbarungen sind dadurch nicht ausgeschlossen.

§ 7. Bei allen Verkäufen berechnet die Ausstellung zur Deckung der Kosten etc. 10%, von dem Verkaufspreise, welcher darnach dem Verkäufer sofort (in Baar oder Landespapieren) übersandt wird.

Sollte von den Einsendern nach Ablauf der Ausstellungsfrist, über die uns anvertrauten Werke, keine anderweitige Verfügung getroffen worden sein, so nehmen wir an, dass dieselben mit der Ausstellung ihrer Kunstwerke in unserem Zweiggewerbe in Bremen, welches in gemeinschaftlicher Führung mit Herrn M. Heinsius sich die Gunst des kunstliebenden Publikums erworben hat, oder in anderen mit uns in Verbindung stehenden Kunstinstituten einverstanden sind. Die Correspondenz wird nur von unserem hiesigen Bureau erledigt.

Vorhachtsgesell.  
**Louis Bock & Sohn.**

## Der Kunstverein zu Mannheim

gebraucht als Vereinsblatt zur Verteilung an seine Mitglieder Anfang Juni 1879 einen im Kunsthandel noch nicht erschienenen Kupferstich. Bedarf mindestens 650 Exemplare. Anerbietungen unter Einsetzung eines Probe-Exemplars und Angabe der Preisforderung werden bis Ende Januar 1879 zu Händen unseres Präsidenten, Herrn Rentner G. Kumpel zu Mannheim, erbeten.

Abonnements-Einladung. 1879. I. Quartal.

**Illustrirte Zeitung für Kleine Leute** Band IX. 1. Qa.  
pr. Qa. 1 M. 50 Pf.

Band I—VIII vertrieben. Mit vielen neuen Illustrationen. Herausgegeben unter Mitwirkung von Frau Wittwe, E. Knauff, Franz Knauff, G. Knopf, Joh. Richter, W. Wenzl, Dr. G. Vög, H. Richter, H. Roth, Jean Baptiste Schanz, G. Schöper und Katerin. Hef. 10 Pf. Preis 1 Band 4 Mark. Auch pro Subscriptionszahl zu haben.

Expediton am W. Markt in Leipzig.

28. Jahrgang.

Abonnements-Einladung. 1879. I. Quartal.

# Die Natur

Sehr schöne monatliche Mittheilung und vollständige Originalillustrationen hervorragender Künstler; eingehende wissenschaftliche und historische Mittheilungen; interessante naturgeschichtliche Jahrbuch; regelmäßige Abrechnungen mit wissenschaftlichen Mittheilungen; Reichhaltige Beilage für alle, welche Naturwissenschaften oder Naturgeschichte über naturwissenschaftliche

Jahreshefte. Preis pro Quartal 4 Mark. Mit Subscriptionszahl und Verzeichnisse anderer Abrechnungen an.

**G. Schwetschke'scher Verlag in Halle a/S.**

Rehigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers C. A. Hermann. — Druck von Humboldt & Friedl in Leipzig

In Ernst Arnold's Kunstverlag (Carl Gröf), Dresden, erschien:

**Neustich**

der

Raffael-Steinla: *Madonna di S. Sisto*

von

**Eduard Büchel.**

Größe des Stiches ohne Plattenrand 68 auf 50 Centim.;

Abdruck mit Schrift auf weißem Papier M. 45 —;

Abdruck mit Schrift auf chinesischem Papier M. 60 —.

Alle Kunsthandlungen des In- und Auslandes nehmen Bestellungen darauf entgegen. —

In der „Kunstchronik No. 36 vom 20. Juni 1878“ heißt es:

Steinla's Stiche der Sixtinischen *Madonna* erfreut sich seit länger Zeit eines weit verbreiteten und wohl begründeten Erfolges. Allmählich stieg die Platte als notwendig heraus, und so entschloß sich der jetzige Besitzer derselben, Kunsthändler C. Gröf (Ernst Arnold's Kunstverlag) in Dresden, ihre gründliche Erneuerung und Wiederherstellung vornehmen zu lassen. Er legte dieselbe in die bewährte Hand Eduard Büchel's, eines der besten Schüler Steinla's, der das überaus schwierige Werk nach siebenjähriger angestrengter Arbeit nunmehr glücklich zu Ende geführt hat.

Mit rühmensewerther Hingabe überraschendem Erfolge ist es dem Künstler nicht nur gelungen, den ursprünglichen Charakter des Stiches festzuhalten, sondern er hat die harmonische Gesamtwirkung, die Klarheit und Schönheit desselben noch wesentlich gesteigert und sich dadurch die verdiente Anerkennung aller Kenner und Kunstfreunde erworben.

Diesem Urtheil stehen noch viele andere massgebende Kritiken zur Seite und alle gleichen in dem Ansprache:

„Der Künstler hat seine Aufgabe glänzend gelöst.“

„Schlagkraft!“

Vorlesungen für

## Holzmalerei.

Heft 1 — 5 von G. Hoffmann.

Preis pro Heft 6 Mark.

In Preisvertheilung gestanden, sowie Katalo-

gum mit Preisvertheilung von Dr. J. Lohmeyer.

Preis 1 Mark. Jedes Heft in einzeln zu haben

einer a sechs.

Kunstverlag in Leipzig.

Soll an Prof. Dr. C. von Egner (Wien, Ehren-Lohnungsliste 28) oder an die Verlagsbuchhandlung in Leipzig zu richten.



à 25 Pf. für die drei Mal gegebener Zeilen werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

## Weiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Mark (sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern).

Inhalt: Was dem Wiener Künstlerhaufe. — Die neue Kunst am Casabon. (Schlag). — H. Meibling. Original-Entwürfe für künftige weltliche Epitaphie der gesamten Chomaren-Industrie. Künstler-Kaufschilde im Zeitalter des Längsten. Eggers' Biographie. Die Kunst. — Edward Herold's. — Geisig-Entwurf über die Erhaltung der Kunstproben in Frankreich. — Originalnachrichten. — Oberösterreichischer Kunstverein, Stuttgart. Ausstellung. — Zeitschriften. — Vertheilung, Prof. Oberst beauftragt. — Eingekandt. — Inzerate.

### Aus dem Wiener Künstlerhaufe.

Es gab während der letzten Jahre wenig Erfolgreiches von der Wiener Künstler-Genossenschaft zu vermelden. Wohl war es manchem Wiener Künstler vergönnt, sich durch tüchtige Leistungen hervorzu thun und im In- und Auslande schöne Erfolge zu erringen; aber auch die Genossenschaft selbst fiel kein Abglanz dieser individuellen Triumphe. Die Genossenschaft als solche wirkte und arbeitete, wenn da überhaupt von Wirkung und Arbeit gesprochen werden kann, — die wenigen Wochen der Jahresausstellung abgerechnet — mit allerding's unfreiwilligen Ausschlag der Wesentlichkeit. Das Publikum zeigte kein Interesse für die lauen Bestrebungen der Genossenschaft, und das schöne, heitere Künstlerhaus machte einen gar trübseligen Eindruck bei all' seiner architektonischen Heiterkeit. In der Sprache der Theater-Kritiker heißt ein gut besuchtes Haus ein „schönes“ Haus; ein Glück, daß ich kein Theater-Reporter bin, ich müßte dem Künstlerhaufe die Schönheit absprechen. Früher war es anders, und hoffentlich wird es wieder anders werden! Schlichtweg das Publikum verantwortlich machen wollen für diesen Jammer, Klagelieder anstimmen über Abnahme des Kunstsinnes, das geht nicht recht an, weil unser Publikum thatsächlich ein sehr empfängliches ist; man wird also schon das Kind beim rechten Namen nennen und es gerade heraus sagen müssen, daß die Wiener Künstler-Genossenschaft, oder viel mehr die Leitung derselben sich den ihr zufallenden Aufgaben nicht gewachsen gezeigt hat. Der letzte, erst kürzlich publicirte Jahresbericht hat nichts gebracht, was die eben geäußerte

Ansicht zu entkräften geeignet wäre. Eugen Felig, eine überaus thätige und energische Kraft, ist aus dem Vorstande geschieden, dessen vorwärts drängende Triebfeder der von privaten Mißheiligkeiten leider nur zu sehr in Anspruch genommene Künstler wohl schon seit Langem nicht mehr war. Als neugewählter Vorstand wurde Baron Hasenauer incorporirt. Hoffentlich ist Hasenauer ein schneller Organisator, vielleicht auch ein glücklicher und geschickter Obmann. Wir wünschen es von Herzen, und wollen nicht unterlassen darauf hinzuweisen, daß das Ansehen und die Beliebtheit, deren sich der neue Obmann sowohl in den Kreisen der Künstler als auch in denen des Publikums erfreut, ihm seine schwierige Aufgabe wesentlich erleichtern werden.

Als eine gute Vorbedeutung dürfen wir es nehmen, daß mit der Hammerübernahme von Seite des neuen Kunstgroßmeisters die Eröffnung einer neuen Ausstellung zusammiefel, die dem Künstlerhaufe Ehre macht und die endlich wieder auch die entsprechende Theilnahme des Publikums gefunden hat. Die Hauptzugkraft der Ausstellung bildet ein Gemälde, wie es freilich nicht alle Tage zu sehen ist: „Die Schlacht bei Oriswald“ von Jan Matejko.

In unserer Zeit, die von dem leider bisher ungestillt gebliebenen dunklen Drange nach einem neuen Stile erfüllt ist, verdient es wohl rückfallslos anerkannt zu werden, wenn ein Künstler von Genie sich bei seiner Thätigkeit auf einen bestimmten nationalen Boden stellt. Denn für die Entstehung eines stilvollen Kunstwertes ist der nationale Boden eine unerlässliche Vorbedingung; nur auf ihm und aus ihm heraus ver-

mag sich das Gebäude des künstlerischen Stiles zu erheben, den man sich ohne scharf ausgeprägten, nationalen Charakter nicht vorstellen kann. Nun, national wäre Matejko wohl mehr als zur Gemäße, aber nicht sowohl in seiner Kunstweise, als vielmehr in der Wahl seiner Stoffe; da ist er es sogar ausschließlic. Leider ist damit nicht viel erreicht, jedenfalls nicht das, was die eigentlich stiftende Kraft in sich birgt. Matejko maht nur polnische Geschichten und lebt bei dem Beschauer immer eine Fülle von historischen Detailkenntnissen voraus, für welche nicht Jetermann, und wenn er sonst auch den „besseren Ständen“ angehören sollte, sofort mit der Paarsablung des positiven Wissens aufzukommen vermag. Darum sei in Kürze bemerkt — ich möchte nicht großthun und gehe, daß ich die Geschichte auch erst wieder nachlesen mußte, — daß die Schlacht bei Orlikowald am 15. Juli 1410 geschlagen wurde, und daß bei dieser Gelegenheit die deutschen Ritter von dem polnischen Heere unter dem Kommando des litthauischen Großherzogs Witold, eines Bruders des Königs Jagello, völlig besiegt worden sind.

Matejko hat in seinem engeren Vaterlande mit diesem Gemälde einen unerhörten Begeisterungssturm hervorgerufen. Die Deationen, die ihm dargebracht wurden, erinnern fast an jene Jubelprozession, die der tolosanen Madonna Cimabone's zu Ehren abgehalten wurde, als sie das begehrte Volk von Florenz nach der Kirche Sta. Maria Novella trug. Dieses eufoniafische und überschwängliche Urtheil von landmannschaftlicher Seite wird von der objektiven Kritik nicht in allen Stücken ratifiziert werden. Sicher aber ist, daß sich Niemand der mächtigen Wirkung des gewaltigen Gemäldes ganz wird entziehen können; ebenso sicher ist es freilich auch, daß Niemand, falls er nur die Augen recht ohne Voreingenommenheit vor dem Bilde aufthat, die gewaltigen Mängel desselben übersehen wird. Sprechen wir zunächst von den Vorzügen! Mit feuerzäher Freiheit hat Matejko Menschen und Thiere in den verschiedensten Situationen, in der leidenschaftlichen Bewegung dargestellt. Die kühnsten Verkümpfungen sind da als etwas ganz Selbstverständliches abgethan, die größten Schwierigkeiten werden spielend besiegt, so daß der Beschauer niemals den Eindruck empfängt, als habe die Bewältigung dieser Schwierigkeiten überhaupt einen Kampf gekostet. Dabei hat sich der Künstler nicht begnügt mit der Darstellung der rein äußerlichen Bewegung; mit ihr zugleich bringt er dem Beschauer eine ganze Scala feinsther Vorgänge zum Bewusstsein mit einer Meisterschaft, die kaum übertroffen werden kann. Das sind keine gestellten Modelle, das sind wirklich lebende, grimms und haßerfüllte Kämpfer, die sich gegenseitig zu vernichten suchen, und die zu Tode verwundet, auf dem Blut-

tränkten Schlachtfelde unter den Füßen der schlammenden Kofse sich nod mit den blauen Händen zu erwürgen trachten. Und wie das Alles gemacht ist! Die Geschicklichkeit und die Naturtreue, mit welcher namentlich alles Stoffliche behandelt ist, muß jeden aufmerksamen Betrachter mit Verwunderung erfüllen. Alle diese glänzenden Vorzüge drängen sich selbst dem Laien auf und blenden wohl auch den Kenner. Aber fast mit derselben Energie, wie die Vorzüge, drängen sich auch die Mängel hervor. Es herrscht auf dem Bilde ein Reichthum an Motiven, der den Künstler, der sie so mit vollen Händen ausstreut, leicht in den Ruf eines Verschwenders beigen könnte — wenn nicht eben diese Verschwendung ein Symptom der Eüchtigkeit wäre, die hier mit bunten Lappen verhängt und kemünzelt werden soll. Mit solchem Glanz prunkt ein in seinen Vermögensverhältnissen verangirtes Großhändler, um der Welt Sand in die Augen zu streuen. Für die einheitliche Hauptfache tritt das verstreute Brillantfeuerwerk der Episode ein; das Feuerwerk macht Gestalt, aber es sticht nicht dahinter, als ein mageres Gerüst. Die ungeheure Keimwandfläche, die der Künstler bemalt hat, — sie mißt etwa 30 Fuß Länge — macht doch nicht den Eindruck der Größe, weil es der Komposition an innerer Größe gebricht. Das ist keine Schlacht, trotz aller wüthenden Kämpfer; wir haben ein Duzend wildbewegter Gruppen, aber keinen Kampf, das welchen ein großer, einheitlicher Zug ginge, und dieser wesentliche Mangel soll verdeckt werden durch die glanzvollen Episoden. Nun soll ja jedes rechtshaffene Epos seine Episoden haben; aber ein Epos ohne eigentlichen epischen Gehalt, das nur von den in überwachender Menge auftretenden Personen lebt, wird man wohl mit Recht einen bedenklichen Stillfehler nachsagen dürfen. Jedem werden Schlachten in Wirklichkeit anders arrangirt, als es der Künstler hier schildert. Hier strömen die Sieger förmlich aus dem Bilde heraus, und der Feind sichts im Hintergrunde. Der oben angezeichnete Fehler ist tief begründet in der künstlerischen Individualität Matejko's. Matejko kämpft immer gegen Massen an und demüthigt sie niemals. In engher Verkümpfung damit suchen die perspektivischen Wunderlichkeiten, die auf keinem Bilde Matejko's fehlen. Die Tiefe ist auf keinem seiner großen Gemälde glaubwürdig dargestellt; auf dem neuesten Bilde machen die Verkümpfungen des Hintergrundes einen geradezu kindischen Eindruck.

Um vieles anpruchloser in der Wirkung, aber von durch und durch ausgeglichener, echt künstlerischer Factor ist Leopold Müller's „Markttag in Raie." Da strahlt und weht die unerschöpfliche Lust des Orient's. Müller ist der getreueste und, ohne sich unerlaubter Uebergreife schuldig zu machen, auch der humorvollste Schilderer des morgenländischen Lebens und Treibens.

Aegyptens Licht und Sonne und Staub hat er nicht weniger sorgsam und treu studirt als die verschieden gearteten Menschenrassen des werthwürdigen Landes. Alles aber ist durchtränkt von dem eigenthümlich anheimelnden Humor des Künstlers, der vielleicht eben darum so ansprechend wirkt, weil er so direct, so unabsichtlich auftritt. Müller hat da mitten in die Menschenmenge ein wunderbares nacktes Nohrenkind hingestellt, das jedem Hypochonder ein Lächeln abgewinnen wird.

3. Schindler excollirt mit einer virtuos gemachten Nonlandtschaft, Gottlieb mit einer Gruppe interessant gemalter betender Juden. Unangenehm fällt bei dem letztgenannten, noch ganz jungen Künstler auf, daß er, wo es nur angeht, sein eigenes Conterfei anbringt. Es scheint, er isolirt — nicht mit seiner Schönheit. Wertheimer hat eine schwarzlockige Wolke hingestellt, die keinen Fortschritt des Künstlers verräth. Wertheimer ist der Hapreito unter unseren jungen Malern; aber seine Fruchtbarkeit droht werthlos zu bleiben, wenn er nicht streben wird, durch ernste Sammlung sich zu vertiefen. Wir wollen nicht schließen, ohne ein fotografisch fein gestimmtes Bildchen von Karger: „Conderisirende Damen“ mit gebührendem Lobe hervorgehoben zu haben. Karger gehört zu jenen erfreulichen Erscheinungen unter der jungen Künstlergeneration, die mit jedem Bilde wachsen. Es ist ein wahres Vergnügen, dieses Wachstum zu beobachten und zu verfolgen.

Baldwin Großler.

## Die antike Kunst auf dem Trocadero.

(Schluß.)

Die römische Kunst war auf der Ausstellung bei- weitem nicht so glänzend vertreten, wie die griechische, wenigstens was die Qualität der einzelnen Werke betrifft.

Geradezu arm ist die Ausbente an Marmor- skulpturen, von denen keine einzige eine besondere Bedeutung beanspruchen kann. Das Beste ist eine Kopie des Kopfes der Maltischen Amazone im Vatican (Véronique) und ein bediademter Venuskopf (Grafen Dzjalynski). Mehrere wenig bedeutende Kaiser- und Kaiserinnen-Büsten stammen aus den Sammlungen Rollin und Fournier, ein archaisches Relief eines Bacchustragens, von guter Arbeit, sowie ein spätes Relief: Odysseus an den Sirenen vorübersegelnd, aus der der Grafen Dzjalynski. Jules Gréau, dessen Sammlung sonst fast in jedem Zweige Bedeutendes bietet, hat hier auch nicht viel aufzuweisen: eine etwa meter- hohe Reduktion (?) der köpfigen Aphrodite des Praxiteles, zu Rom gefunden, von mittelmäßiger Arbeit, eine Kaiserinstatuette in weißem und schwarzem Mar- mor, ein spätes unbedeutendes Werk, eine etwas bessere

Kugelhülle aus Konstantinopel, endlich mehrere lorbeerbekränzte Männerköpfe in Kalkstein, aus Cypern stammend, von tüchtiger Technik.

Reicher war die Ausstellung an Bronzen. Dem 1. Jahrhundert n. Chr. gehören davon an: vor allem das künstlerisch vollendetste Stück, die ungefähr 40 Centimeter hohe Statuette eines nackten Athleten, gefunden 1867 zu Aneco und gegenwärtig im Besitze von A. Dutuit (Nouen). Die Lebendigkeit des Metalls, (beide Arme leicht erhoben, ist die Figur im Vorwärtsschreiten begriffen) und der schöne Fluß der Linien lassen darin ein Werk griechischer Künstlerhand vermuthen, wenn nicht die allzu stark betonte Muskulatur und eine gewisse Schwere der Formenbildung den römischen Ursprung verräth. Sodann ein Hermaphrodit des Museums zu Epinal, der sich in grazioser Körper- wendung, den einen Arm herabhängend, den anderen erhoben, gleichsam nach den Spuren seiner eigenen Schritte blickt, römische Arbeit, vielleicht schon aus dem 2. Jahrhundert, aber sicherlich nach griechischem Vorbild; eine hübsche Athletenhülle der Gréau'schen Sammlung, etwa 10 Centimeter hoch, bekürzt, mit lang- herabblatterndem Bande, zu Anfang des Jahrhunderts in Pompeji gefunden, von entschieden lyssippischem Typus und schöner Arbeit. Endlich der Heulel einer Bronze- vase (Sammlung Jällen in Paris), worauf die trau- ernde Gallica siet (Freisulptur), während vor ihr Krieger eine Feste verteidigen (Basrelief) und hinter ihr zwei Männergehalten gefesselt daliegen (Freisulp- turen), ein Werk von tüchtiger Arbeit, etwas pomp- haftern Stil und auch der Seltenheit des Gegenstandes wegen von Interesse. Höchstreich sind die Werke der hadrianischen Kunstperiode, darunter hervorragende eine Matronenstatuette des Museums von Lyon, etwa 40 Centimeter hoch, von reichsten Gewandmotiven, in vollendeter Technik ausgeführt, dann die über doppelt- lebensgroße Büste Hadrian's (Museum von Constantes), sehr scharf und detaillirt in der schönherhaltenen Arbeit, kenntlich an der vorne am Kinn nicht durchgeführten Einfassung des Barthaars, mehrere weniger bedeutende Kaiserbüsten und eine vollständige, reich eiselirte Gladiatorencaricatur des Museums von St. Germain. Von den zahlreichen Gréau'schen Bronzen gehören dieser Epoche an: ein ruheuder Apoll (Zundert Meims) mit langen Lockenhaar und weichen Formen, den rechten Arm über das Haupt legend, mit dem linken an ein Postament gestützt, ein Typus, der ebenso auf dem Nevers einer großen Bronzemünze des Kaisers Ce- modeus vorkommt; ein ganz nackter (etwa 10 Centi- meter hoher) Juppiter, den Blitz in der halbgehobenen Rechten; eine verhüllte Matrone (etwa 20 Centimeter hoch), die Patena in der ausgestreckten Rechten haltend, den einfachen Faltenwurf des reichen Gewandes nach



zu urtheilen, eher dem 2. als dem 3. Jahrhundert angebend; ein nackter, behelmter Adill oder Mars (Trieh, etwa 15 Centimeter hoch), die hochgehobene Rechte auf den Speer stützend, etwas leer in Formen und Ausdruck, aber trefflich erhalten, von schöner Patina. Auch ein schöner, halblebensgroßer, mit Zadenbadem gekrönter Kopf des Museums zu Lyon, dem Typus nach am ehesten als Diana zu bestimmen, dessen reiches Haar hinten in einen Wulst zusammengeschlungen ist, scheint eher dem 2. als dem 3. Jahrhundert anzugehören.

Noch zahlreicher war die Skulptur des 3. Jahrhunderts repräsentirt, für welche die Hundstüben des alten Galliens reiche Ansehung geliefert hatten. Die schönste Bronze darunter ist die etwa meterhohe Juppiterstatue, gefunden in Viel-Évroux, wohl schon der Zeit des Sept. Severus angebend, detaillirt und natürlich in den Körperformen, nur das Gesicht schon von typischer Starrheit, ziemlich gut erhalten; viel geringer die lebensgroße Juppiterstatue des Museums von Lyon, noch schwächer zwei Apollonstatuetten (Troves und Viel-Évroux), beide archaisirend, von sehr mittelmäßiger, flüchtiger Arbeit. Die Ueberreste einer Herkulesstatue (lebensgroß, fehlende Beine, arg zusammengesüßt, Oberfläche völlig zerfressen) aus dem Museum von Verbeaux deuten auf ein tüchtiges Werk dieser oder noch der vorhergehenden Epoche. Unter den Dutail'schen Bronzen wären als die besten hierhergehörigen anzuführen: die Büste eines Silens, der den Weinschlauch zärtlich an sich drückt, und eine halbnaakte Venusstatuette, in der erhobenen Rechten den jetzt fehlenden Spiegel haltend, die Vase an das Kinn führend, die schon in diesem Motive, ebenso aber auch in der Arbeit die späte Epoche deutlich verräth.

Die für diese Zeit besonders reiche Gröu'sche Sammlung enthält folgende hervorragende Stücke: einen bekränzten Cyperknaben (etwa 15 Centimeter hoch), in Lyon gefunden, in flatterndem Gewande verschreitend; einen bekränzten Bacchus (Macon) mit Pantherfell und Reimenfanfalsen, von schweren, muskellofen Formen (etwa 30 Centimeter hoch); eine Diana (Aube, etwa 15 Centimeter hoch) mit doppelt über den Oberkörper herabfallendem, kurzem Epiton von sehr kleinlich geordnetem Faltenwurf, Starr in Formen und Ausdruck; drei, ehemals als Hochreliefs an einem Marmoraltar befestigt, Büsten Juppiter's, Neptun's und Winerwa's (Sienne, etwa 15 Centimeter hoch), wenn auch schon dem Verfall angehörend, doch noch rein römische Arbeiten, wie man aus dem scharfen Auseinanderhalten des Juppiter- und Neptuncharakters, nach dem noch von der griechischen Plastik selbigehaltenen Namen, entnimmt. Auch mehrere vortreffliche kleine Tiergestalten

derselben Sammlung sind hier anzuführen: ein liegender Löwe, den Kopf einer Hirschkapf zwischen den Tagen (von der Armllehne eines Sessels stammend), ein Löwe auf der Lauer, mit emporgerechtigtem Vordertheil, höchst lebendig und mit vollkommener Kenntniß der Formen geschaffen, endlich ein vorwärtspringender Stier (Auzan). Hieher gehören auch die Tiergestalten (Tiger, die Pferde, Hirsche u. s. w. erhalten, und Centauren, die Nymphen tragen, alles Freistatueturen) von den im Palaste Diocletian's zu Nismedvia aufgefundenen Resten einer Biga (also etwa vom Ende des 3. Jahrhunderts), im Besitze von Mr. Carapanos, die jedoch bei weitem nicht die Durchbildung und Naturtreue der eben angeführten erreichen.

Der überwiegend größte Theil der ausgestellten Bronzen gehört jedoch nicht der rein römischen, sondern der gallo-römischen, d. h. jener Kunst an, die sich in dem von den Römern unterjochten Gallien, unter dem bestimmenden Einfluß der Sieger zwar, aber der heimischen Elemente nicht entbehrend, entwickelte. Ihre ältesten Denkmale sind Tierbilder: ein archaischer Hirsch (Vollgus), mehrere Eber (getrieben über Holzleinen), ein Pferd (Hehlgus), dies letztere später, alle dem im Museum von Lyon aufbewahrten Funde von Reudo (1861) angehörend, die ersten stammenden Beweise der Kunst, die Natur nachzubilden. Mehrere Götterstatuetten, denselben Funde entstammend, sind völlig kindlich unbeholfen. Spätere Tierbilder, der Eber des Museums von St. Germain und der J. Gröu's (Vollgus), zeigen schon ziemlich vollendete Wiedergabe des Charakteristischen am Tierkörper, wenn auch das Detail noch unbeholfen erscheint. Die Sammlungen Gröu, Reamier, Chevrier, Habert, sowie jene der Museen von Verbeaux und Voulogne bieten sodann Beispiele dieser gallo-römischen Kunst in zahlreichen Götterstatuetten, worin der Einfluß der römischen Kunst wohl schon in den nachgebildeten Typen, aber noch nicht in der Formenbildung, die roh und unverstanden bleibt, erkennbar ist. Erst später macht sich derselbe auch in letzterer Richtung geltend, obwohl die gallo-römischen Werke durch eine schwerere, der Elastizität entbehrende Gestaltung zumeist noch kenntlich bleiben. Sehr gut läßt sich diese Entwicklung an einer Reihe Statuetten des Diöpter, des gallischen Juppiter, verfolgen, die von den Museen zu St. Germain und Verbeaux und von Mr. Chevrier ausgehelt waren. Auch an der Statuette eines Kriegers (Museum von Voulogne) in vollständiger, reicher Rüstung und Helmgeschmud, offenbar nach römischen Mußer gearbeitet, läßt sich der eben erwähnte Unterschied deutlich wahrnehmen. Interessant ist sodann die Diana Arvernus der Sammlung Gröu (Hundert: Ardenner), die, des Pfeil in der Hand, auf einem Eber nach Frauwart

reitet, wie denn die erwähnte Sammlung auch sonst an Bronzen dieser Uebergangsperiode sehr reich ist.

In der späteren Zeit, etwa vom 3. Jahrhunderte an, lassen sich die Bronzen römischen und gallo-römischen Ursprungs schwer unterscheiden; die folgende römische und die bis zu einem gewissen Grade sich entwickelnde gallische Kunst gehen gleichsam in einander über. Die Gréau'sche Sammlung ist reich an Beispielen dieser Art, die alle aus gallischen Fundorten stammen, obwohl dies Merkmals allein, bei dem regen Verkehr beider Länder zu jener Zeit, für den Ursprung der Werke nicht immer ein untrügliches ist. Wir führen als vorzüglichste dieser Statuetten an: einen Mars oder Alexander (Nheims), nackte Gestalt mit Helm, die Rechte hielt den Speer; einen nackten Neptun (Metz); eine opfernde Priesterin (Eyen); einen der Dioskuren zu Pferd (Orange) in voller römischer Rüstung; eine nackte Venus (Auziers) mit langem Vordenhaar, die Hände wie einladend erhoben, u. a. m.

Die Erzeugnisse der Keramik der gallo-römischen Kunst des 2. und 3. Jahrhunderts waren durch eine Reihe rotbrauner und braungrüner Thongefäße, theilweise mit gleichfarbigen Flachrelief-Ornamenten und figürlichen Darstellungen bedeckt, zumest jedoch ganz glatt, der Sammlung Morel (Chalons) und der des Museums von Bordeaux vertreten. Sie rühren aus den Gräberstätten von Constance, Roussin, Feiz her und lassen in Form und Ornament die rapiden Verfall der Kunstthätigkeit nur zu sehr erkennen. Der Ausstellung des Museums von Neaulin und Mr. de Vietville's gehört auch eine Reihe Statuetten aus weißem Meißenthon an, im Flußgebiet des Allier gefunden, aus dem 2. und 3. Jahrhundert stammend und die von den Galliern nach ihrer Unterwerfung angenehmen römischen Gottheiten darstellend, fernlose Karikaturen der Schönheit der tanagraischen Terracotten.

Die Gold- und Silberschmuckarbeiten der eigentlichen römischen Kunst sind, einzelne in den verschiedenen Schaulokalen zerstreut, unbedeutende Stücke ausgenommen, durch keine Sammlung vollständig vorgeliefert. Als zwei interessante Werke späterer Zeit, aber von der römischen Kunst beeinflusst, seien hier nur der im Frühling 1875 zu Polgar (Ungarn) gefundene, leider nur zur Hälfte vollständige große silberne Dreifuß des Museums zu Pest, aus dem 4. Jahrhunderte, und die große silberne Flachschüssel des Fundes von Feurage (Breuing Bellune, 1875) erwähnt, die in der Mitte eine Kette von einfachster eingerichteter Zeichnung, und rundherum die Aufschrift: *Geilamir Rex Vandalorum et Alanorum* trägt, also dem 2. Viertel des 6. Jahrhunderts entstammt. Mit dem letzteren Stücke zugleich wurde auch eine zweite, viel

kleinere, hier ebenfalls ausgefallte Flachschüssel gefunden, deren Vordenreif, Venus, Amor und Kronis darstellend, ganz ansehnlich, für jene Spätzeit merkwürdig reine Formen zeigt.

Vollständiger als die bisher berührten Kunstzweige war nur eine Kleinart, nämlich die Münzprägung repräsentirt. Hier gab die Sammlung Lemoine in etwa 200 Stücken eine Uebersicht der Münzen des republikanischen Roms vom *aes grave* mit dem Relief eines Ochsen (*pecus, pecunia*), im Gewichte von 4 römischen Pfunden (etwa 570 v. Chr.) zum *as* von runder Form, mit dem Bilde einer Gottheit auf der einen, eines Schiffschwabels auf der anderen Seite, zum Silberdenar (3. Jahrhunderte) und zum Goldstück (ca. 200 v. Chr. bis auf Cäsar herab.) Hierauf schloß sich die Sammlung Ponten d'Ancoeur, die in etwa 500 Stücken von Kaiserwünzen gewähltester Zusammenstellung die Illustration der römischen und byzantinischen Münzkunde von Cäsar bis auf Andreus II. herab (45 v. Chr. — 1320 n. Chr.) gab. Endlich führte H. Hebert noch eine schöne Zusammenstellung jener sogenannten „*Médailles Cuntorniates*“ vor, die ihren Namen einer furchensförmigen Vertiefung verdanken, die den erhabenen Rand ihres Umjanges in der Fläche der Prägung ringsum begleitet. Sie gehören den letzten Jahrhunderten des abendländischen Kaiserreichs an und scheinen Medaillen gewesen zu sein, die aus Anlaß öffentlicher Spiele und Feststellungen geprägt wurden. G. v. Rabitz.

### Kunsthistorie.

Original-Entwürfe für kunstgewerbliche Erzeugnisse der gesammten Themasarten: Industrie. Entworfen und gezeichnet von H. Kiedding in Hildesheimburg. 25 Holzschnitten. Weimar, Hermann Friedrich Voigt 1870. 9 Bll.

Diese reichhaltige Buchersammlung soll in erster Linie dazu dienen, dem Fabrikanten und Kunstindustriellen für alle Zweige der kunstgewerblichen Thätigkeit auf dem angezeigten Gebiete Material zum praktischen Gebrauche darzubieten. Sie versteht aber auch das Ziel, das Kompositionstalent der Arbeiter und Zeichner anzuregen und namentlich den Schülern der Kunst- und Gewerbeschulen zur Nachbildung geeignete Vorlagen zu liefern. Der Herausgeber kennt die hervorragenden Schöpfer der alten deutschen Kunstwerke, der Viehdarstellung, Best., Kranz u. A., die auf Schmutz und unheimliche Ausgestaltung der Wohnräume und Gebäude bedacht, durch inwendigspredende und seine Kandelierung, wie durch heitere Volksdramen ihr Pantheon zur kunstgemäßen Haltung erhaben. Im freien Anschluß an diese Vorbilder und mit voller Berücksichtigung der durch unsere Lebensverhältnisse bedingten Interessen geben die mit Genauigkeit ausgeführten Zeichnungen sicheren Anhalt für künstlerische Gestaltung an Leben, Bewegung, Gesetzen u. f. m., wobei selbst die einzelnen Theile in kräftiger Profilierung vornehmlich sind. Um die richtige Anwendung bestimmter Farben namentlich bei Kandelarien zu ermöglichen, ist in den Erläuterungen der einzelnen Tafeln, welche meist schon entwickelte Skizzen aufweisen, auch dieser unerlässlichen Aufgabe genügende Rechnung getragen. Somit bildet das Werk einen ansehnlichen Beitrag zu den durch die Weber'schen der Protoplasten und Engländer auf diesem Gebiete für uns gebotenen Bestrebungen. — Im Anschluß an diese Publi-

fation darf zugleich auf die erste Lieferung der kürzlich erschienenen zweiten, stark vermehrten und verbesserten Auflage des wissenschaftlichen gesammten Handbuchs der gesammten Thonwaarenindustrie von Bruno Kerl (Braunschweig, C. A. Schwetschke & Sohn, 1878) empfehlend hingewiesen werden. L. v. D.

Nämliche Kunstausände im Zeitalter des Augustus behandelt eines der lehrreicheren Hefte aus der Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, herausgegeben von Bierow und Salzenfort. Der Verfasser Dr. Rud. Wenge behandelt eine gründliche Kenntnis auf dem Gebiet der antiken Kunstgeschichte und eine anschauliche und interessante Darstellungswelt.

Von der Biographie Christian Rauch's von Fr. und Karl Eggers ist haben die zweite Hälfte des zweiten Bandes erschienen. (Berlin, Karl Zunker.) Diefelbe behandelt den Zeitraum von 1819 bis 1830.

### Nekrolog.

B. Eduard Herdte, Zeichner und Modelleur, starb am Freitag den 10. November 1878 in Stuttgart. Er war daselbst am 16. December 1821 geboren, besuchte die dortige Gewerbeschule (das jetzige Polytechnikum), wo er zu den Schülern des trefflichen Bildhauers Conrad Weidrecht gehörte, und übernahm später als Zeichner und Modelleur in dem Silberwaarengeschäft von Pundmann in Heilbrunn dieselbe Stelle, die auch jener jahrelang inne gehabt hatte. 1847 wurde er Lehrer der Zeichenklasse in Schwäbisch-Hall, wo er u. A. auch die Wiederherstellung des alten Hochaltars in der Michaelskirche veranlaßte. Im Auftrag der Württembergischen Regierung besuchte er die Weltausstellungen in London 1851 und Paris 1855 und erhielt auf der letzteren für seine industriellen Zeichnungen die Medaille 2. Klasse. Seit 1867 wirkte er als Lehrer an der Centralstelle für Gewerbe und Handel in seiner Vaterstadt, wo er dem eifrigeren Beisitz an der Retikellammlung verstand. In Folge seiner erfolgreichen Thätigkeit wurde er dann auch nach und nach zum Vizepräsident des Bezirks-Unterrichts aller Volksschulen, zum Mitglied der Ministerial-Kommission für die Staatssammlung vaterländischer Kunst- und Alterthumsdenkmale und der Kommission für die gewerblichen Fortbildungsschulen ernannt. Er beschäftigte sich vorzugsweise mit der Verarbeitung des Nischenornaments, besonders für Vorlagen zu Originalen für Unterrichts-zwecke, und die Werke, die er in dieser Beziehung geschaffen, haben überall ehrende Anerkennung gefunden. So ist sein Wandtafel-Vorlagen-Werk für den Elementar-Unterricht im Freihandzeichnen, sechzig Tafeln schwarze Umrisse und vierundzwanzig Blätter in Farbendruck mit Textbeitr. in sechs Auflagen erschienen und in mehr als dreitausendfünfhundert Schulen des In- und Auslandes, selbst in Japan, eingeführt. Die Königl. Sächsische Regierung ließ einen Auszug derselben anfertigen, der ebenfalls in etwa tausend Schulen in Sachsen erfolgreich benutzt wird. Das vorliegende Werk ist gleichfalls anderen seiner verdienstvollen Zeichnungswerke im Verlag von W. Neigebauer in Stuttgart erschienen. Im Ganzen hat Herdte ein derartiges Werk herausgegeben, die ihm auf verschiedenen Industrie-Ausstellungen, u. A. in Wien 1873 und Philadelphia 1876, goldene Medaillen und andere Auszeichnungen eintrugen. Der König von Württemberg ehrte seine hervorragenden Verdienste durch die

Verleihung des Professortitels, der großen goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft und des Rittertitels, und der Kaiser von Oesterreich verlieh ihm den Franz-Josef-Erden. Herdte's Richtung war die klassische Renaissance, zu deren verbindlichster Kenntnis und Verbreitung sein unermüdeliches Schaffen wesentlich beigetragen hat. Neben dieser Thätigkeit als Lehrer, Zeichner, Autor und Beamter, schuf er auch immer noch plastische Arbeiten, unter denen sein, nach dem Leben medallirtes Medaillonporträt von Justinus Kerner rühmend hervorgehoben ist. Dasselbe hat eine weite Verbreitung gefunden und gehört zu den besten Bildnissen dieses Dichters. Herdte war in den letzten Jahren mehrheitlich leidend, doch erfolgte sein Tod ganz unerwartet. Er hinterläßt eine Wittwe und zwei Kinder. Seine beiden Brüder Gustav und Hermann leben als tüchtige Landschaftsmaler in Stuttgart; ein Sohn des letzteren ist der bekannte Architekt, Professor Hermann Hertle in Wien.

### Kunstunterricht und Kunstpflege.

Der französische Kommer wurde vom Minister des öffentlichen Unterrichts ein Gesetz entworfen über die Erhaltung der Kunstdenkmäler angelegt, und zur Prüfung dieses Projekts von der Kommer eine Kommission von zehn Mitgliedern ernannt.

### Personalmeldungen.

Hans Katal wurde zum Professor einer Specialklasse für Historienmalerei an der Wiener Akademie der bildenden Künste ernannt und wird seine Vorträge daselbst mit Anfang Januar beginnen. — Prof. Dr. Eugen Petterle, der Verfasser des trefflichen Buches über Fibris, wurde am Donat an Bennard's Stelle als Professor der klassischen Archäologie an die Universität Prag berufen. — Frau Deizegger und Gabriel War wurden zu Professorinnen an der Akademie der Künste zu München ernannt.

### Sammlungen und Ausstellungen.

II Oesterreichischer Kunstverein. In der Mitte December eröffneten neuen Ausstellung begannen und wurden mehrere Bilder an H. Jich und seiner Schwestern Mary. Schon bei Gelegenheit der Collectionsausstellung früherer Arbeiten des Künstlers wurden an dieser Stelle dessen eigenhändige Darstellungswelt und sein nicht minder eigenartiges Stilegebiet eingehend besprochen, insofern wir das zur allgemeinen Charakteristik Jich's damals Gelegte auch für heute gelten lassen können, zumal an dem, was er jetzt ausgeführt hat, seine sonderlich neuen Zuge wahrzunehmen sind. „Das Edelsteinbild“, „Der Jagdhüter“, „Der letzte Besuch des Arztes“ sind Zeichnungen aus gefunden Humor und feiner Charakteristik, wiewohl der etwas löbliche Barock auf die Dauer ermüdet wird. Toagen gehört das Kourel „Auf dem Friedhofe am Mitternacht“ wieder zu jener Sammlung von Schauer und Zufallsgefühlen, zu denen sich Jich's Phantasie mit derselben Vorliebe hinneigt, wie zu Allegorien und politischen Tendenzbildern. Auch der Juch ist unter seinen Still gerathen, aber es ist kein deutscher Juch mehr; in den janzig Federzeichnungen — sie sind übrigens mit besonderungswürdiger Leichtigkeit beschrieben — ist das Erste zu gemächlich, das Dämmernde. Zeugnisse zu fragenheit behandelt, um und betriebsweise zu können — Das Hauptwert aber, das uns der Künstler diesmal vorführt, ist, obwohl der Hauptast hindereicht Bild besitzt, den Tag über sorgfältig mit Sandstein erhalten und nur Abends bei künstlicher Beleuchtung und gegen fernstehende Eintrittsgeld zu sehen. Es ist das für die Berliner Ausstellung bestimmt gereinigte Skulpturalgemälde: „Die Waise des Dämmerers der Bewältigung“, welches beinahe durch seines stilistischen Inhaltes wegen auf Einsprüche der französischen Kub

Stellungskommission aus der ungarischen Abtheilung entfernt werden mußte. John hat, wie der Katalog vermeldet, wiederholt „die brennendsten Tagesfragen“ in Allegorien dargestellt und die Lösung seiner Probleme mit dem letzten Realismus zu verbinden gesucht. Doch trag ihm diese Gattung von Bildern nicht denselben Erfolg ein, wie seine idyllischen Naturerleben. In dem vorliegenden vielbesprochenen Werke macht er sich in dem Zusammenhange phantastisch kontrastirter Elemente und in dem Aushaalen materialer Stoffe mittelst sehr übertroffenen Hohen. Ein wahrer Höllenspieler hat sich hier in Farben entladen! Durch das künstliche Licht zur höchsten Höhe gesteigert, nimmt diese lobende Forderung vorerst das Auge ganz gefangen, und erst allmählich kommt der Beschauer zu einer Ausrufung der einzelnen Gestalten, die da in wüthen Tuschelorden auf Schabern und Leiden ihren Hohen-Sabbath feiern. Doch aus schwacher Stelle tritt mit furchtbarer Geberde der Dämon der Vermuthung heran, sein Trösterer dirigierend; unter ihm breitet sich das mit Schabern besetzte Schicksalsfeld aus, auf dem wir im Hintergrunde aber der Erde Papstess die Gestalt Kaiser Maximilian erblicken. Die deutschen Fürsten huldigen ihm. Darunter leuchtet die Gestalt der Königin Franziska aus; aus Horizonten Christus im Glorienkleid! Wie im Mittelgrunde liegt auf einer Schabernormide Wlad IX. und hält die Schlüssel Peter seinen Thron erhoben. Im Vordergrund kämpfen Russen und Türken; der Esor führt mit dem Toppferbe die Steinen zum Sturme. Kulanische Weltafzereien reihen sich an die Grände der Rämpfenden und — ja all diesen Jammern ist auch noch Henneberg's „Stadtritter“ hinzugefügt! Ein nacktes upigee Weib schwebt als Dämon der Verführung über die Scene und ihr nach folgt, an dem lebenden Weibe mit dem Rinde vorüber eilend, mit erhelltem Antlitz der junge Mann. Dieß der poetische Inhalt, den die richtige Kennwand aus enthält! War es dem Künstler bios um den äußeren Effekt zu thun, wolle er durch das Heranziehen alles Möglichen und Unmöglichen freizupfen, so ist ihm dies vollkommen gelungen. Eine einheiliche und zugleich nachtheilige Wirkung aber hat er mit seinem sozialem Bilde nicht erzielt. Schon die Verquickung des Dämons der Sinnlosigkeit mit dem Schicksalsbilde läßt seines dieser Motive fort und überdramatisch Geltung kommen, und vor Allem führt das demoniftrische Heranziehen der Portraits dieser wahren Künstlerischen Genieß. Der Dämon der Vermuthung hat wohl auch schon vor dem Jahre 1870 seine Worte über der Menschheit geschwungen, und ob es gerade nöthig war, um von allen anderen Persönlichkeiten zu schweigen, auch den Statthalter Christi bei diehem Völkerspektat erscheinen zu lassen, welche dahin gekehrt. — Von des Wäthlers Schülerin Mary ist ein schon geschmelter weiblicher Akt ausgeführt. Die Künstlerin nennt das Bild: „Erbebauer“; was sie mit „immergrüner“ meint, ist nicht zu enträtheln. Der Tadelwurf (Karton) wird mehr gefenslich-gemüthlich als das Bild mißfallen. Von den übrigen Bildern gehört wohl das Beste der Galerie des Herjogs von Sachsen-Coburg-Gotha an, darunter Standl's „Polnische Lager“, Schiefinger's „Vertrauliche Mittheilung“ und ein treffliches Landschaftsbild von Vier. Von neuen Bildern, die übrigens dießmal sehr spärlich vertreten sind, mögen die Arbeiten von Leisten, Kaufheimer, Herrg, Bodenhausen und Seibert erwähnt sein. Heinrich Wag tritt mit einem sauber ausgeführten Stimmungsgebilde auf, welches zu den besten Hoffnungen berechtigt.

B. Eitstatt. In unferer Vermoenten Kaufausstellung waren ichtm interessante Bilder zu sehen, die großentheils aus dem Auslande kamen, wie Corbi's feine „Lambourndiägen“, Bouissonne's „Dame im Kleider“ und ein prächtiges „Kind mit Blumen“ von Dopen, welches von König von Württemberg angekauft wurde. Von den einheimischen Künstlern waren gute Portraits von Köppl und Haug, tüchtige Landschaften von Niedmüller, Schuster, Herdic, und virtuose Blumenstücke von Anna Peters, sowie ein talentvolles Erschlingwerk von Speyer, einem Schüler Dabertin's, „Scene aus dem dreißigjährigen Krieg“ ausgeführt. T. Chouant aus Treben, der nach Bezeichnung seiner acht großen Wandbilder in der Albrechtsburg in Meissen, die Stimmungen des sächsischen Königshauses darstellend, zur Staffeleimerei zurückgekehrt ist, fandte ein

lobenswerthes „Weis aus Benedig“ ein, welches leuchtend und wirkungsvoll im Rosett vor. R. Calame in Gené bemährte sich ebenfalls in italienischen Landschaften, und Th. Freiwertl in Basel zeigte in vier sehr vorzüglichemartigen Bildern ein eigenartiges Talent. Hr. Keller in München war durch eine treffliche „Strabismus Christi“ würdig vertreten. Unter den plattischen Werken stand eine Portraitschöne Kroll Schöll's in Weimar von Donnerberg durch meißerbarte Ausfassung und Ausdehnung oben, der sich einige hübsche Portraits seines Schülers Käppl angeschlossen.

## Zeitschriften.

Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins in München. Heft 11. 12.

Kunsthistorische Ergebnisse der Pariser Weltausstellung, von Fr. Fecht. — Ursprung der Glasmalerei, von Dr. Kopp. — Die Hieronymusmalerei der Renaissance. — Die Facade des Hauses „zum Taue“ in Basel.

Kunst und Gewerbe. Nr. 1.

Augustus Hirtelvogel, von O. v. Schorn. — Von der Pariser Weltausstellung.

The Academy. Nr. 344.

Art works: The Boy's Bouquet, arranged and decorated by Walter Crane; Nature's Pleasure, liberty original illustrations by J. H. Dell; Child's Life in Japan and Japanese Child Stories, by M. Chaplin Ayton. — Düren's Anatomy, von Mary M. Heaton.

Mittelstellungen des k. k. österr. Museums. No. 159. Kunst und Kunstgewerbe in Tyrol, von B. v. Kitzberger.

Kunstkronik. No. 17. 18.

Übersicht von de Geschichts der Baukunst.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 22.

Les salons de Bruxelles: Sculpture. — Les artistes Belges, von Ch. Blanc. — Le costume historique peints par Dubou. — Nouvelles publications de la maison Renouart. — Les concours à l'exposition universelle de 1876, von Ch. Blanc. — Com. L'annuaire: Les medailles d'or, d'argent, d'orichard et d'argent; Tapisseries décoratives de la garde-moble.

Gewerbehalle, Lief. 12.

Konsole-Tisch mit Bronze Spiegel in Styl Louis XVI.; silberner Becher aus dem XVI. Jahre. — Moderne Kunstwerke: Gemälde Vase aus Porzellan, Spiel in Eichenholz, gemalte Decke, Fischer aus Eisenblech, ornamentale Holzschneiderei, Intarsie-Füllungen.

## Besichtigung.

Prof. Albert Brendel ist nicht, wie wir, einer irrthümlichen Notiz der kölnischen Zeitung folgend, in Nr. 10 des Beobachters melde, sondern, sondern lebt gesund und vernünftig in Weimar als Lehrer an der Kunstschule. Daß er jemals entscheidende Entschlüsse geteilt, wie die kölnische Zeitung, daß Berliner Fremdenstand und die Sächsischen Presse mittheilt haben, entspricht ebenfalls nicht der Wahrheit. Die ornamentale Petrologie französischer Wälder haben sich nur über Brendel als Künstler in gleichender Weise geäußert.

## Eingefandt.

Auf Spalte 710 des 13. Bandes der „Kunst-Chronik“ (Nr. 44 vom 15. August 1876), die ich, von einer längeren Weise zurückgeteilt, erst jetzt ansehen konnte, wird die Mittheilung Heinrich West's, daß Cornelius durch einen Karion Reiner's gesprungen sei, dahin berichtigt, daß dies nicht Reiner's, sondern Plattner's Karton gewesen sei. Ich erlaube mir hinzufragen, daß dieser bedeutende Sprung nicht von Cornelius ausgeführt wurde. Cornelius hat mir auf Befragen bestimmt erklärt, daß nicht er der Thäter gewesen, sondern der Steinbildner Knabdt. Dieselbe Mittheilung, ebenfalls aus Cornelius' eigenem Munde geschöpft, findet sich schon in den Besprechungen von Max Köhler's Zeitschrift f. d. K. in d. B. Wenn ich in meiner Geschichte der deutschen Kunst seit Carlin's und G. Schadow's (I, 204) bei den Ausstellungen von Plattner diese Geschichte

dem Julage erzählt, daß es „angeblich der Steinmeißler Matthäi“ gewesen, so habe ich hiezu einer Voricht insofern genügen wollen, als ich über diesen Steinmeißler Matthäi in der Literatur nichts gefunden habe und als auch eine Verwechslung mit dem bekannten Bildhauer Ernst Gottlieb Matthäi aus Dresden nicht anzuliegen scheint; die Dunkelheit der Persönlichkeit hat mich zu dem Julage veranlaßt. Jedem kann dieselbe unter diesen Umständen ein Interesse nicht mehr erwecken. Die Sage, daß Cornelius einen solchen Sprung gemacht habe, muß sich aber schon früher in Rom gebildet haben, da sie Freiler bereits im Jahre 1828, also 15 bis 16 Jahre nach der That, sehr artig ausgedrückt vorfindet, so wie er sie in der von Fecht

mitgetheilten „Selbstbiographie“ erzählt. Neuringing hat sie auch Wilhelm Kaulen („Fried und Zeit im Leben deutscher Künstler“, S. 83) wieder nachzählt und mit dem Julage bereichert, daß Schadow und Zeit Cornelius nachzugesprungen wären. — Fecht oder vielmehr der von ihm wieder eingeführte Freiler wäre also nicht bloß in Bezug auf den Gegenstand und den Künstler des Kartons, sondern ganz vorzugsweise in Bezug auf den Sprünger zu berücksichtigen gewesen. Nach Cornelius' eigener, durch Fecht und mich besügelter Erklärung ist er niemals durch irgend einen Karion gesprungen.

Braunschweig, den 25. November 1878.

Hermann Hiegl

## Inserate.

Verlag von Paul Bette in Berlin.

### Das Grüne Gewölbe zu Dresden.

Hundert Tafeln in Lichtdruck.

enthaltend gegen 300 Gegenstände

aus den verschiedensten Zweigen der Kunstindustrie.

In einfacher Kartonmappe 164 Mark.  
in eleganter Halbledermappe 175 Mark.  
in elegantem Halblederband 185 Mark.

### R. Siemering, Auszug des deutschen Volkes 1870.

Preis am Germania-Denkmal.

Drei Blatt (Bildgröße zusammen 136 > 21 cm.)  
gest. von K. Roemer.

Lose 15 Mark; in eleg. rother Leinenmappe 27 Mark.

### Studienköpfe von Anton von Werner.

45 Blatt Facsimiledruck der Handszeichnungen  
à 2 Mark.

### Professor Friedrich Preller's Odysseelandschaften.

Fünfsahn Blatt in rother Leinenmappe 27 Mark

Verlag von J. Cullentag (D. Collin) in Berlin.

(Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.)

## Die moderne Kunst

und die

## Ausstellungen der Berliner Akademie.

Von

Otto von Leizner.

Zweiter Band: Die Ausstellungen von 1878.

8<sup>o</sup>. 3 Mfr.

Den Inhalt dieses Bandes könnte man mit Recht eine „Aesthetik der malerischen Technik“ und „Betrachtungen über den geistigen Gehalt der aufstrebenden Genres der Malerei“ nennen. In höchst grade geistvoll und lehrreich sind Leizner's Bemerkungen und es spricht sich in denselben eine ernste Kenner-schaft und eine Vertrautheit mit der Technik und „Kraße“ aus, wie sie in keinem andern Werke in solcher Kürze und Klarheit sich findet.

Auch jeder Kiste, der es mit seinen Kunstinteressen aufrichtig meint, wird in diesem Büchleinen eine Fülle von Anschauungen finden, welche ganz dazu angethan sind, sein Urtheil zu schärfen und seinen Genuß an den Kunstproducten wesentlich zu erhöhen.

Abgibt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Duncker und Poeschl in Leipzig.

### Homer's Odyssee.

Mit fünfsahn Illustrationen von Prof. Fried. Preller.  
(Vassische Uebersetzung), eleg. Prachtband 15 Mark.

### Paul Kowewka; Lose Blätter.

Fünf Blatt Silhanetten, mit Gedichten von J. Trajan.  
Gebunden in Quartformat 5 Mark.

### Zehn Bilder zu Gustav Freytag's Roman Die Ahnen.

von Carl Röhling.

In eleganter rother Leinenmappe 35 Mark.

### Goethe auf dem Todtenbette.

Nach der Natur gezeichnet von Prof. Fried. Preller.  
Facimiledruck à 2 Mark.

### Karl Friedr. Schinkel's Wandgemälde

in der Tropfenhalle des Königl. Museums zu Berlin  
Achtzehn Blatt mit Text von Hugo von Blomberg.  
In eleg. Leinenmappe 90 Mark.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Soeben ist erschienen:

## POPULÄRE AESTHETIK.

Von Prof. Dr. Carl Lemcke.

Fünfte verbesserte u. verbesserte Auflage.

Mit Illustrationen.

1879. gr. 8. be. 9 Mark 50 Pf.;  
geb. 11 Mark.

## DÜRER.

Geschichte seines Lebens und seiner Kunst.

Von

Moriz Thausing.

Prof. an der k. k. Universitäts- und Direktor der  
Albertina in Wien.

Mit einem Titelkupfer und zahlreichen

Illustrationen in Holzschnitt.

gr. Lex.-8. broch. 22 M.; eleg. geb.  
in Calico 25 M.; in echtem Pergament  
oder rothem Saffian 30 M.

(von Prof. Dr. C. von  
Sage (Wirt. Ober-  
bauingenieur 23) über an  
die Verlagsanstalt in  
Leipzig zu richten.



à 25 Pf. für die drei  
Mal gefüllte Zeit-  
ung werden von jeder  
Buch- u. Kartonsendung  
angerechnet.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erkriest von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen folgt der Jahrgang 4 Mark (einschl. des Postgebührens) als auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern.

Inhalt. Die Kirche zu Korb am Rhein und ihre Restauration. — Der Plan des Künstlerhauses zu Dresden. — B. Mansfeld, Durch's deutsche Land. — Dr. v. Dierl. — C. Weisbach. — Dr. W. Engelmann. — Berl. Katholik'sche Stiftung. — Die Restauration des Ulmer Münsters, Das Ich der deutschen Künstler in Rom. — Zeitigkeiten. — Inserate.

### Die Kirche zu Korb am Rhein und ihre Restauration.

Schon wieder erschallt in Zeitungen und Fachjournalen ein nur zu berechtigter Wehrschrei über die Verballhornung eines unserer schönen Baudenkmäler am Rhein, der im 14. und 15. Jahrhundert errichteten Kirche in Korb, durch einen Regierungsbaumeister, der, ohne irgend welches Verständniß seiner Aufgabe, seit 1874 in traurigster Weise und dazu noch mit opulenten Staatsmitteln nach Gutdünken daran herumlaberiert. Einem Ausfall von dem Architekten P. Wallat in Nr. 85 der Deutschen Bauzeitung, sowie einem anderen in den Nr. 118 und 119 des Kassauer Boten entnehmen wir folgende Thatfachen. Der Staat, dem die Hauptpflicht für die sehr der Restauration bedürftige Kirche oblag, beauftragte selbstverständlich mit ihrer Wiederherstellung den Beamten des Regierungsbezirks Wiesbaden, zu welchem die Kirche gehört, Herrn Regierungs- und Bauath Cremer dabelbst 66,000 Mark wurden ihm zur Verfügung gestellt. Der Chor der Kirche war so sehr auseinander geschoben, daß selbst die sein Inneres nach allen Seiten hin verspannenden Eisenanker in Kämpferhöhe nicht mehr zu genügen schienen; diese Anker wurden sorgfältig konservirt und noch ergänzt, dafür aber fast alle Fenster, die Dienste im Inneren, die Lunderverkleidung des Aeusseren erneuert. Das grüßte Kennzeichen- Dachthürmchen wurde durch einen bleiüberzogenen, schwarz-schilligen kleineren Kollegen aus dem 19. Jahrhundert ersetzt. Das Innere des Chores wurde von 1874 bis 1876 mit „der bekannten grauen Unterputzfarbe aus-

gestrichen“, die Pfeiler etwas dunkler als die Wandflächen, welche letzteren mit „einem schönen breiten braunen Strich eingestrich wurden“. Die Fenster wurden mit ordinärem Glas in den üblichen Kanten verfaßt. Die alten Streifenleierausätze wurden durch neue, für geschmackvoller gehaltene Hälten ohne Krabben ersetzt, von deren Annehmlichkeit der Schreiber dieser Zeilen sich selbst noch zu überzeugen Gelegenheit hatte. Die Wandflächen, die am ganzen Rhein mit einem vorzüglichen, in der Farbe goldig braun werdenden Mörstelverputz überzogen zu werden pflegten, sind anstatt dessen mit dem abfälligen Spritzverputz in Finger Schwarzfall bedekt, wie wir ihn an „gemüßten Kugelhändchen, bei Bahnhofsanlagen u.“ zu sehen gewohnt sind.

Soweit die Notizen aus der deutschen Bauzeitung über die Restauration des Herrn Regierungsraths, an welcher noch der Korrespondent des Kassauer Boten den schönen Steinplattenboden hervorhebt, wie er in jeder Kirche zu finden ist, sowie, daß man den Chor angestrichen hat, ohne zu untersuchen, ob Wandmaterialien vorhanden waren, die doch dem Schiffbau nicht fehlten, um wie viel wahrscheinlicher also auch nicht dem Chor! Neuerdings übertrag die Kirchengemeinde die Restauration des Schiffbaues der Kirche dem Architekten Max Medel, der, bei dem alten Praktikus Stab in Köln tüchtig eingeschult, später auf den Tombaurens von Mainz und Frankfurt a. M. weiter ausgebildet und seit einer Reihe von Jahren als selbständiger Architekt in Frankfurt a. M. thätig, in der gotischen Weise kein Heuling war. Medel verpfl. bei der Restauration der Kirche rationell, ohne

sich um den Chor zu kümmern, der ja etwa 100 Jahre früher als das Schiff erbaut worden war und für die Restauration dieses letzteren keineswegs als Norm dienen konnte. Sehr deutliche Spuren von heftigst ausgefallenen Quaders „wie fast bei allen Fußbauten des Rheinthaales“ waren vorhanden, und diese hat Medel wiederhergestellt. Dadurch entstand natürlich zwischen Kirche und Chor ein starker Contrast, der dem Regierungrath von Biebobaden über aufwiegelte und ihn bestimmte, bei der Regierung eine Harmonie des Ganzen im Sinne seiner Chorrestauration zu befürworten. Die Regierung hat nun, wie Wallat nach Hörensagen mittheilt, „dem Vordere Kirchenvorstand aufgegeben, das herrlich fertig gestellte Aeußere des Hauptschiffes des Spritzwurfes des Chores entsprechend anzustreichen, für die Herstellung des Inneren aber den im Chor beliebten grauen Anstrich beizubehalten“.

So steht die Sache jetzt. Der königlich preussische Regierungrath und Baurath hatte natürlich die Pflicht und Schuldigkeit, seinen Spritzwurf und den schönen grauen Ton mit den braunen Rändern der Regierung gegenüber zu verteidigen, gegen einen Architekten, der noch nicht einmal das königliche Bauführer-, geschweige denn Baumeisterexamen gemacht, noch weniger aber Staatsbürgerrechte sich erworben hat. Herr Regierungrath und Baurath Cremer hat den Dom von Pimburg mit Hilfe des Herrn Baumeisters Stier restaurirt; über die Qualität dieser Leistung kann man sehr verschiedener Ansicht sein, und es ist anzunehmen, daß das Beste daran Herrn Stier zuzuschreiben ist. Als mir ein Kollege mittheilte, Herr Stier, der doch noch durchaus von der Berliner Schule abhängig war, arbeite die Pläne für Pimburg aus, frag ich: „Da versteht er denn etwas von mittelalterlicher Baukunst?“ Die sehr bestimmte Antwort lautete: „Gewiß, er hat sich den Viollet-le-Duc gekauft.“ Herr Regierungrath und Baurath Cremer scheint sich noch nicht den Viollet-le-Duc gekauft, oder ihn doch wenigstens nicht gelesen zu haben, sonst hätte er doch wohl Spritzwurf, Nischen ohne Krabben — die allerdings an St. Urbain zu Treves ausnahmsweise vorkommen — braune Ränder und grane Töne vermieden. Der Schreiber im Kassaner Votum bietet 100 Mark für die Armen von Vorch, wenn ein anerkannter Kenner der mittelalterlichen Architektur die Chorsäulen des restaurirten Architekten der Kirche zu Vorch als süßgerecht anerkenne.

H. Reichenbacher.

### Der Bau des Künstlerhauses zu Dresden.

Nach vielen Mühen und Debatten ist es endlich auch in Dresden so weit gekommen, daß die dortige „Kunstgenossenschaft“ nun zum Bau eines eigenen

Hauses schreiten kam. Am 2. November d. J. hat die Hausbaukommission eine Konkurrenzaufrufung zur Erlangung von Bauplänen unter den Architekten des Vereins erlassen.

Der Besitz eines eigenen Hauses und ein bezugsgefelliges Zusammensein ist schon seit langer Zeit das Streben der Dresdner Künstlerchaft. — Schon im Jahre 1862 wurde eine Verlosung von Kunstmedien veranstaltet, durch welche ein ziemlich bedeutendes Kapital zusammengebracht werden war. Wesentlich aber wurde die Kunstgenossenschaft durch die edle Gekennung eines wohlhabenden Künstlers, des Bildhauers Herrmann unterstützt, welcher dem Verein eine Summe von ungefähr 22000 Thirn. als Stiftung zur Verfügung hinterließ. So ist nun das Vermögen der Kunstgenossenschaft bis zu einer Höhe von ca. 100,000 Mark angewachsen. Der verstorbene König Johann kam dem Vorhaben der Künstlerchaft in hochherziger Weise durch Schenkung eines passenden, hinter das neue Theater gelegenen, von der Bachhoffstraße, Sülzstraße, dem Elbquai und dem Garten des Feld Bellevue begrenzten Grundstücks entgegen, welches nun auch zum Bauplatz für das neue Künstlerhaus bestimmt ist. Freilich sind zu der Errichtung eines würdigen Gebäudes die bis jetzt vorhandenen Mittel noch keineswegs hinreichend, doch kann die baldig und befruchtigende Vollenbung mit der Hoffnung einer rührigen Unterstützung Seitens der Künstler und Kunstfreunde wohl als gesichert gelten.

Für das von der Hausbaukommission angearbeitete Programm lagen eine Anzahl von bezugslichen Studien, welche im Laufe der letzten Jahre von mehreren Architekten angefertigt waren, zur Verfügung vor.

Das Gebäude wird ohne Zweifel seine Hauptfronte an der Bachhoffstraße erhalten und dadurch ein Glied in der Reihe der vor ihm stehenden Monumentalbauten werden.

Es soll vorzugsweise gefelligen Zwecken dienen, in seinen Haupträumen aber auch für Ausstellungen benutzbar sein.

Das Programm verlangt für das zu erbauende Haus eine Grundfläche von ca. 700 □ Mtr., so daß von dem 2000 □ Mtr. umfassenden Grundstück noch ca. 1300 □ Mtr. für Terrassen, Gartenanlagen u. verbleiben.

Das Gebäude soll ein Souterrain, ein Erdgesch., eine Etage und ein darüber befindliches Halbgesch. erhalten. Das Erdgesch. soll die für die Zweck der Kunstgenossenschaft erforderlichen Räume, sowie einige getrennt liegende öffentliche Restaurationsräume enthalten.

Im ersten Stock ist der Festsaal von ca. 200 □ Mtr.

Größe mit den nöthigen Nebenräumen anzulegen, welche zusammen für 500—600 Personen Platz bieten müssen. Der Festsaal soll namentlich für Ausstellungs-zwecke geeignet und die gesammten Festräume so angeordnet sein, daß sie zusammen oder auch im Einzelnen vermietet werden können.

Die Halbetage soll die Wohnungen für Wirth, Dienerschaft, Kasse etc. aufnehmen. Die Baukosten sollen 180,000 Mark nicht überschreiten. Die Pläne nebst Kostenberechnung sind bis zum 14. Februar 1879 unter der Rennung des Namens einzureichen.

Dieselben sollen 8 Tage vor und 8 Tage nach dem Urtheilspruch ausgestellt werden.

Als Preisrichter fungiren die Herren Baurath Professor Nicolai, Stadtbaurath Friedrich, Architekt Professor Arnold, Historienmaler Simonson und Kupferstecher Professor Würner. Für die drei relativ besten Entwürfe sind Preise von 500 Mark, 300 Mark und 200 Mark ausgesetzt.

Hoffen wir auf eine recht zahlreiche Betheiligung an dieser Konkurrenz, der ein glücklicher Ausgang und ein rascher Fortschritt zum Baue folgen möge.

E. Fl.

### Kunsthiliteratur.

**Duch's Deutsche Land. Malerische Stätten aus Deutschland und Oesterreich in Originalradirungen von B. Mannfeld. Bd. I und II. Berlin 1877 und 78. Verlag von Alexander Tunder. 30l.**

Trotz des bedeutenden, für jeden Kunstfreund wahrhaft erfreulichen Aufschwungs, den in neuester Zeit die Radirung genommen hat, ist dieselbe doch bisher in weitaus überwiegender Maße auf eine reproducirende Thätigkeit beschränkt geblieben. Erst seit Kurzem mehren sich die Anzeichen dafür, daß sie allmählich in vollem Umfang auch das wieder zu werden gedenkt, wozu sie vor jeder anderen Technik der vervielfältigenden Kunst ihrem innersten Wesen nach berufen ist, der in unverfälschter Treue und in un-mittelbarster Frische sich darbietende Ausdruck der originalen künstlerischen Erfindung. Den Malern, die wir jetzt allerorten zur Radirnadel greifen sehen, wird es freilich nicht eben allzu leicht gemacht, sich der ihnen neuen und ungewohnten Technik, deren gründliche Aneignung ohnehin nicht geringe Mühe und Ausdauer erfordert, mit voller Hingabe zu widmen, da der Kunstverlag, auf den sie hierbei mehr oder minder angewiesen sind, sich, von wenigen rühmlichen Ausnahmen abgesehen, gerade der Radirung gegenüber noch immer ziemlich zaghaft und ablehnend zu verhalten scheint. Um so freudiger begrüßen wir daher ein Unternehmen, das, wie das gegenwärtig zu zwei

stättlichen Bänden herangewachsene Werk von B. Mannfeld, in jeder Hinsicht ganz dazu angethan ist, für die neu aufblühende Technik auch in weiteren Kreisen die Theilnahme zu wecken, deren sie bedarf, um wieder allgemein in Aufnahme zu kommen und sich als wirklich populäre Kunst fest und sicher einzubürgern.

Ueber die Absicht, die dem Werke zu Grunde liegt, läßt der Titel desselben kaum eine Mißdeutung zu. Auf die Durchführung irgend eines strengeren systematischen Planes verzichtend, bringt es in buntem Wechsel eine Reihe malerischer, den verschiedensten Gegenden Deutschlands und Deutsch-Oesterreichs entnommener Ansichten, bei deren Auswahl in erster Linie allerdings das künstlerische, daneben aber auch das sachliche Interesse derart Berücksichtigung findet, daß wohl jeder Beschauer darauf rechnen kann, der einen oder der anderen ihm liebgewordenen Stätte hier im Bilde wieder zu begegnen. Daß das Werk schon hienach um so sicherer eines freundlichen Entgegenkommens des größeren Publikums gewiß sein, das nicht sowohl nach der künstlerischen Leistung an sich als vielmehr nach der künstlerischen Leistung an sich als vielmehr zunächst nach dem Gegenstande der Darstellung zu fragen geneigt ist, so erscheint überdies auch die ganze Art und Weise der Auffassung und der technischen Behandlung als eine solche, die dem Auge des Laien sowohl, wie dem des Künstlers in gleichem Maße Gönne thut. In keinem seiner Blätter geht der Autor auf die Erzielung raffinirter malerischer Effekte aus, und nirgends sucht er sein Verdienst in einer virtuosen Bravour des Vortrags; was seinen Schilderungen ihren eigenthümlichen, bei jedem wiederholten Anblick sich immer wieder frisch erneuernden Reiz verleiht, ist vielmehr gerade die anspruchsfreie, auch das unscheinbarste Detail liebevoll umfassende Sorgfalt der Durchführung, in der ein für die verborgenen Schönheiten empfänglich und sich innig in den darzustellenden Gegenstand vertiefender, echt poetischer Zimm zu Tage tritt.

Wie der Charakter des einzelnen Blattes, so wird selbstverständlich auch das Gepräge des ganzen Werkes durch die eigenartige, nicht selten an das Romantische streifende Empfindungsweise des Künstlers bestimmt. Das Grandiose und Impofante liegt ihm weitaus ferner als das gemüthlich Ansprechende, und wo er in gewaltigen Bauten oder in mächtigen Wüdnungen der Natur an großartigere Formen herantritt, sucht er ihnen fast anmaßmotes von einer Seite beizukommen, von der aus sich eine intimere Beziehung zu ihnen ermöglichen. In den uns zahlreich begegnenden Schilderungen solcher Kirchen und Klöster, ihrer Außenseiten sowohl als auch ihrer Interieurs, geht er vor allem darauf aus, in der Gruppierung der Massen und in ihrer



Belenkung das bisweilen noch durch die Staffage geschieht verflüchtete stimmungsvolle Element zu gewinnen, das sich in der Darstellung halb verfallener, von dichtem Grün überwuchelter einstufer Räume gleichsam von selbst ergibt. Genöth nicht minder glückliche Wirkungen aber sind da erreicht, wo die in die Gegenwart hineinragende Vergangenheit dem Künstler in hochgezielten Rathshäusern, in Perspectiven allerthümlicher Straßen, oder in lausig hüllen, von dem Verkehr des Tages seitab gelegenen Plätzen diejenigen Motive darbietet, zu deren Ausgestaltung ihn die zu sinniger Betrachtung hinneigende besondere Richtung seines Talents ganz vorzugsweise befähigt, während auf der anderen Seite die sehr vereinzelt Blätter, die mehr oder minder modern sich präsentirende Motive behandeln, einen einzigermaßen kunztigen Blick sehr leicht erlaumen lassen, daß sie weniger einem inneren künstlerischen Drange als dieser oder jener äußeren Rücksicht ihre Entstehung verdanken.

Was die beiden bis jetzt vorliegenden Bände, denen jeder dreißig Radirungen in drei unterschiedenen Bildgrößen enthält, dem Beschauer vorführen, trägt bei übrigens mannigfach wechselndem Inhalt in den wesentlichsten Zügen, wie kaum anders zu erwarten ist, ein ziemlich gleichartiges Gepräge. Dabei verrathen aber doch die späteren Blätter im Gegensatz zu den früheren nicht bloß in der Auffassung einen vielfach freieren Blick, sondern auch in der Composition ein keineswegs erfolgloses Streben nach einer bildmäßigeren, mehr und mehr über den Charakter der bloßen Skizze hinausgehenden Verwerthung der gewöhnlichen Vorwürfe. Ein entschiedenes Fortschreiten auf diesem Wege aber möchte dem Künstler für seine ferneren Arbeiten ebenso sehr zu empfehlen sein, wie eine noch weitere Berücksichtigung vorwiegend landschaftlicher Motive, unter denen im ersten Bande eigentlich nur die durch ihre charakteristische Gesamthaltung und durch die gründliche Durchbildung der am Uferende des Bassers gruppierten Klüften sich auszeichnende würtische Landschaft bemerkenswerth erscheint, während im zweiten Bande die stimmungsvollen Scenerien der Egernebene und des Wagnmann bei Berchtesgaden, sowie namentlich auch die im December-Heft der Zeitschrift mitgetheilte „Haidemühle in der Wart“ den deutlichen Beweis dafür liefern, daß ihr Autor auch auf diesem Gebiet bei fortgesetztem Studium sehr erfreuliche Resultate zu erzielen berufen ist.

Schwieriger fällt es, aus der Fülle der übrigen, mehr dem Genre der Architecturmalerie angehörigen Blätter die am meisten gelungenen namhaft zu machen. Doch möge wenigstens auf einzelne derselben, wie auf die beiden der Stadt Weizen entlehnten Motive, ein liebenswürdig aufgefaßtes, der Art und Weise Ludwig

Richter's verwandtes, von einer nahen Anhöhe aus aufgenommenes Panorama und eine durch reizvolle Details sowie durch die über das Ganze ausgebreitete friedliche Stimmung anziehende Partie aus dem Innern des Orts, ein kurzer Hainocis gestaltet sein. Au sie reiht sich im ersten Bande weiterhin eine Ansicht des Münchener Marienplatzes, die in ihrer maßvoll abgewogenen Gesamtwirkung und in der leuchtenden Kraft und Klarheit des Tons zu den hervorragendsten Leistungen des Künstlers zählt, ein effectvolles Interieur aus dem Dome zu Andernach, ein freundliches, sonniges Bildchen der Ruine der Klosterkirche zu Seebach in der Hardt, ein mit innigem Behagen in detaillierter Durchbildung sämtlicher Details der materischen Scenerie geschickter, traumlich enger Hof aus Eber-Ebnheim im Elsaß und endlich das größere, in der reichen Architectur wie in der trübren, regnerischen Stimmung in Licht und Lust gleich charakteristisch und geübigen durchgeführte Bild des interessanten Rathshauses zu Lemgo. Der zweite Band stellt hierzu ferner noch an besonders bemerkenswerthen Arbeiten das reiche, frei und sicher behandelte Blatt einer mit alten, grobem Giebelhäusern in Hochwerkbau besetzten Partie vom Schiffahrtskanal in Straßburg, die durch ihre energische Tönung ausgezeichnete Ansicht des Rathshauses zu Breßlau, die malerisch noch weit wirksamere Partie aus Wörling, deren Druck leider der künstlerischen Intention nicht völlig gerecht wird, das schöngezeichnete und im Ton außerordentlich fein nuancierte Interieur aus der Kirche zu Singz, dessen einheitlich geschlossene, ruhvolle Wirkung nur durch eine nicht sehr glückliche Staffage ein wenig beeinträchtigt wird, den träumerisch stillen Fürstehof zu Wisnau und die in trefflich wiedergegebenen, dichten, dunstigen Nebel sich verlierende Straßenperspective zu Lübeck, die, gleich dem bereits erwähnten Wörling, durch einen milder blanten und lahlen Druck noch erheblich gewonnen haben würde.

Rausfeld verbindet mit dem eingehendsten Fleiß die strengste Solidität der Arbeit und wahrt dabei dem Strich der Radirnadel konsequent sein volles Recht, ohne in die in jüngerer Zeit und mehrfach aufgehozene Manier zu verfallen, die das Kupfer nicht bloß auf die Zeichnung einwirken läßt, sondern mit ihm selbstständig zu operiren, — gleichsam zu walen sucht, dadurch aber schließlich doch häufig zu nichts anderem als zu einer Vermischung des eigenthümlichen Charakters der Radirung hinführt. 78.

### Retroslog.

Friedrich von Kerll †. Am 23. October bewegte sich nach E. Rieckel di Kurano einer jener schwebenden Zeichenzüge, welche, wenn sie auf der Laguna

die Pufffahrten auch der heitersten Gesellschaft kreuzen, jeden Pader verstimmen zu machen. Das einzige Farbige war die deutsche Schlage, welche aus einer der Gondeln aufgeschifft war. Es galt einem alten ehrenwerthen deutschen Künstler die letzte Ehre zu erwiesen und ihn unter denselben Cypressen zu begraben, welche so manches höhere Grab beschatten. Der „deutsche Verein“ bestellte seinen Ehrenpräsidenten, den altbekannten und geschickten Maler Friedrich von Kerly.

Christian Friedrich Wehrlich, der in Folge seines 10jährigen Kerkenthaltes in Italien, gemäß der italienischen Aussprache, seinen Familiennamen in Kerly änderte, ward in Erfurt am 24. Nov. 1807 als Sohn eines Postbeamten geboren. Die Knabenjahre verlebte er bei Verwandten in Hamburg und Hofheim in den beschwerlichsten Verhältnissen; nichts desto weniger brach sich sein Talent frühzeitig Bahn. Er war durch fleißiges Zeichnen nach der Natur sehr bald zum Thiermaler geworden und Freund des bekannten Habel-Spedfiter in Hamburg.

Der berühmte Kunstsammler und Kunstschritsteller Herrherr v. Ramhor ward auf den jungen Maler aufmerksam und nahm sich seiner in der Folge in großartiger Gönnerschaft an, was Kerly zeitweilig mit größter Dankbarkeit rühmte. Durch Ramhor ward Kerly nach Weimar gebracht, wo derselbe ihn auch Goethe vorstellte. Der etliche Gönner ermunterte dem jungen Künstler eine Reise nach Italien, verfolgte seine Studien dorthin mit dem größten Interesse und nahm auf seine Entwidlung nachhaltigen Einfluß. Als Kerly das erste Mal so vieler Künstler, das ewige Rom, erreichte, waren dort noch die Helden der neuen deutschen Kunst in rüstigem Wirken und Schwaffen dem Cultus des Höchsten, was die Kunst kennt, in leidenschaftlicher Liebe ergeben; Cornelius, Overbeck, Koch, Weinbart, Thormoehlen u. A. schenken ihre gereiften Werke. Ihre jüngeren Nachfolger, Kriegerhausen, Preller, Rahl u. A. weilten dort.

Mit allen diesen bedeutenden Menschen trat Kerly in mehr oder minder nähere Beziehungen, mit vielen in ein näheres Freundschaftsverhältniß. Andere hervorragende Persönlichkeiten, wie der Dichter Graf Platen, Marschall Marmont u. A. zählten zu seinen nächsten Bekannten.

Eine längere Reise im südlichen Italien und Sicilien vollendete den Bildungsgang des Künstlers, der sich von nun an ausschließlich der Landschaftsmalerei zuwandte. In Neapel überstand er glücklich die furchterliche Matternkrankheit.

Seine damaligen Landschaften sind natürlich im Stile jener Periode gehalten, was ihnen jedoch bei geheimer Beurtheilung keinen Eintrag thut. Claude Lorraine scheint sein Vorbild gewesen zu sein. Er suchte in Auen und Gärten nach dem Edelsten und schmückte seine Bilder mit den vorzüglichsten Stoffen, meist der Thierwelt angehörend. Unter diesen Gemälden ist eines der bekanntesten: „Wäffel ziehen einen großen, für Thormoehlen bestimmten Warnorbild durch die Campagna“. Dieses öfter wiederholte Bild verschaffte Kerly eine rasche Verühmtheit und Thormoehlen's ganz besonderes Wohlwollen. Kerly's erste große künstlerische Erfolge fielen in eine glückliche Zeit, in welcher das vom Künstler nicht Erfolge von dem romantischen

Dingen leicht jugendlichen Publikum ebenso erjagt und dankbar genossen wurde. Nicht Jeder glaubte sich betruhen über Gemälde abzurufen, da der Geschmack im Ganzen weniger entwickelt war. Die großen Anstellungen andererseits, welche einen Jeden zwingen, seine Kräfte auf's Bestreite anzuspornen, um sich über Wasser zu halten, waren noch nicht erjunden. Die raffinierte Technik von heute, zu der alle Mäler gezwungen werden durch die äusersten Konsequenzen des Realismus, konnte man noch nicht. Man beurtheilte mehr das, was gegeben wurde, als das wie. So gelang es Kerly, dessen Geschmack und Empfindung sich sehr geläutert waren, der es verstand, in seinen Gemälden stets die poetisch-romantische Zeile anklängen zu lassen, leicht, sich die aufrichtigsten Bewunderer zu verschaffen. Es kamen bingn ein gefälliges Auftreten, liebenswürdig elegante Manieren und vor Allem ein heiteres, fröhliches Temperament. So stand Kerly bald an der Spitze der deutschen Künstlerkolonie Rom, der Carrara-Schule, des Bajel-Ordens, mit welchem selbst König Ludwig I. sich deferenen ließ. Erste künstlerische Thätigkeit wackelte mit heiterem Erbholungsstunde, der Jagd in der römischen Campagna, oder mit musikalischen Vergnügungen in Etrurien u. s. w.

1837 gebachte Kerly eine Reise in die deutsche Heimath anzutreten und kam dabei nach Venedig. Hingeworfen von dem Hauber dieser herrlichen Stadt verweilte er, um die Piazzetta bei Montecchia zu malen, ein Bild tiefer Poesie, welches so gesch, daß der Künstler im Laufe des Jahres genüthigt war, es sechs und dreißig Mal zu wiederholen, der unbedeutendsten Vertriebsfähigkeit durch Lithographie und Tonbrud in unzähligen Exemplaren gar nicht zu gedenken.

Der große Erfolg des genannten Bildes entschied für's ganze Leben. Kerly blieb in Venedig, um die Schönheit der merkwürdigen Lagunenstadt, wenn auch nicht zu erschöpfen, so doch in langer, emsiger Thätigkeit auf unzähligen Gemälden zu verherrlichen. Er fuhr fort, eine bedeutende Stellung unter den deutschen Künstlern in Italien einzunehmen und wurde für die in Venedig lebenden oder dahinreisenden Pandolente Itali- und Mittelpunkt. Vierzig Jahre hindurch wagte er diese Stellung zu behaupten. Eine bestimmte Artade vor dem Cafo Florian auf dem Markenplage war der Ort, wo er allabendlich seine Freunde und Verehrer um sich sah. Wer ihn sprechen wollte, wagte, daß er dort zu finden sei. Den Tag war er fleißig an der Arbeit und malte immer neue Ansichten von Venedig, sowohl die allgemein bekannten Canal- und Strohenperspektive als auch die verdeckten malerischen Höfe im Innern der Stadt berücksichtigend. Bei den Reuten von der Insel der Armerier pflegte er gern die Hagar York Porons anzubringen. Den von ihm hier gemalten Palast Contarini kaufte er „Haus der Decemona“, was auch gekauft ward, ja sogar als hiesige Wahrheit in die fremdenländer überging. Der jetzt gänzlich umgebaute Palazzo Onoro, das sog. Haus des Tibello, wurde auch oft von ihm verewigt.

Es konnte nicht fehlen, daß bei so häufiger Wiederholung derselben Gegenstände oder dem Kopiren der eigenen Arbeiten ein gewisser Conventionalismus sich einstellte. Statt Kerly dard zu richten, sollte man vielmehr bewundern, daß er sich trotzdem nicht

gänzlich verloren, und daß er bei den unausführlichen Besuchen noch Zeit fand, soviel zu arbeiten.

Bekannt wurde sein rastloser Fleiß durch ehrenvolle Anerkennung und ausgebreitete Bekanntschaften, welche zur Verschönerung seines Lebens beitrugen. Der König von Preußen verlieh ihm den rothen Adlerorden, der preussische Adel wurde ihm durch den Kronenorden des Königs von Württemberg zu Theil. — Die Zahl seiner deutschen Freunde in Venedig verringerte sich natürlich seit den Ereignissen des Jahres 1866, in deren heiße Venedig zu Italien kam. Er verstand es, die Kriegsgeliebten zu einem deutschen Vereine zusammenzuschließen, dessen Vorstand er bis an sein Ende blieb. Auch hier stiftete er nochmals einen Orden, den „Cappo-Santa-Orden“, wie er denn unerschöpflich an guten Einfällen, Fleißigkeit und guter Laune war.

Trotz seines langen Aufenhaltens in der Fremde bewahrte sich Nerly ein echt deutsches Herz und warme Vaterlandsliebe. Die Ereignisse von 1870 rissen ihn zu jugendlicher Begeisterung hin. Unermüdlich thätig bis an sein Lebensende, schuf er noch manch schönes Werk, besonders das einem letzten Besuche in Rom zwei prächtige Ansichten: „Der dem Vatican“ und eine Ansicht des Monte Cavallo im Menschenlein, beide im Besitze des Grafen Courciff.

Zuletzt beschäftigte er sich mit Herausgabe eines photographischen Albums seiner venezianischen Bilder (Album Veneziano von Fr. v. Nerly mit begleitendem Text von Dr. Th. Uge). Leider war es ihm nicht mehr vergönnt, dieses schöne Werk abzuschließen und dessen Erfolg zu erleben. Nur wenige Exemplare desselben kamen in den Buchhandel.

Im Sommer dieses Jahres erkrankte Nerly an der Gelbucht und starb am 21. October 1878 in Venedig. Er hinterläßt nach 35-jähriger Ehe keine Wittve (einst durch ungemeine Schönheit berührt) und einen Sohn, Fr. Nerly, welcher sich als Zeichner und Landschaftsmaler in Rom Erfolg errang. Fürstliche und Privatsammlungen in Deutschland, Rußland, Amerika und namentlich in England bewahren die Gemälde des Verstorbenen. Doch ist in seinem Nachlasse noch manches Schöne. So ganz besonders eine prachtvolle Landschaft flussischen Stils: „Das Vorgebirge der Circe (Monte Circolo) mit dem frühlichen Juge von der Weinsche herintretender Winger und Wingerinnen“. Ganz besonderen Werth, jedoch beansprucht noch künstlerischer und historischer Richtung hin sein Aquarell-Album von Venedig.

Die Fremden suchen stets in Venedig vergeblich, was die Jahrhunderte spurlos vernichtet haben: die alte Pracht und Herrlichkeit. Sie finden statt dessen Elend, Jammer und Schmutz und haben selten ein offenes Auge für das, was in Hülle und Fülle noch Herrlichkeit vorhanden. Das, was sie nicht zu sehen im Stande sind, finden sie in den Gemälden Nerly's, der es verstand, ohne unwahr zu werden, den Jauber vergangener Jahrhunderte über seine Gebilde zu verbreiten. Es konnte nicht fehlen, daß Kritiker, die den Tendenzen des strengsten Realismus huldig, Nerly's Auffassung für einen überwundenen Standpunkt er-

kärten. Doch wird Nerly und das, was er geleistet, bei leichtenästhetischer Beurtheilung innerhalb seiner Zeit betrachtet, immer mit Ehren genannt werden und sein Tod seinen vielen Freunden und Gönnern in der Ferne eine schmerzliche Kunde gewesen sein.

Venedig, im November 1878.

August Wolf

H. Bert Weissbarth, Architekt, starb in Stuttgart nach kurzem, aber schwerem Leiden den 25. November 1878. Er war 1809 in Stuttgart geboren, bildete sich von 1829 bis 1831 unter Hobelle in Paris und dann bis 1833 unter Gartner in München aus, worauf er eine mehrjährige Reise durch Italien, Sicilien und Calabrien machte, von welcher er die vortheilhaftesten Studien heimbrachte. In den Jahren 1840 bis 41 war er bei der Errichtung des Museums der bildenden Künste in Stuttgart beschäftigt. Gernst später bei dem Umbau des alten Lusthauses in das jetztige Schauspiel, und hier war es namentlich sein unerschöpfliches Fleiß, das er sein Fleiß bei den Restaurationen, deren Fortschritt heute noch unangenehm erinnert, aus eigenem Antriebe, mit Mühen und Hindernissen ringend, ganz genau auszuföhren und in allen Theilen zeichnete, so daß wenigstens noch diese getreuen Nachbildungen erhalten geblieben sind. Viele prächtige Zeichnungen, mehrere hundert Blätter, sind von dem königlichen Polytechnicum angekauft worden, wo sie eine reiche Quelle des Studiums bilden. Weissbarth war ferner bei der Erbauung des Königshaus seinem Freunde Leins ein eifriger Helfer und stützte auch mehrere schöne Privatbauten selbstständig aus, wie z. B. die Häuser des Bergassandines Obner, des Rentners Johannberger u. s. w., die zu den geschmackvollsten der Württembergischen Hauptstadt gehören. Dieselbe ordnet ihm auch die prächtige architektonische Einrichtung der nach Nerly's Entwürfen gemalten Oberkirche, sowie die Thüren am Süd- und Westportale der Stiftskirche, ferner den Altar und die schöne Kanzel in der Leonhardkirche u. s. w. Weissbarth hat sich überhaupt sehr verdient gemacht um die künstelehrliche Erziehung und Erhaltung alter Bauwerke in ganz Württemberg und ist in diese Beziehung dem „Verein für christliche Kunst“ oft seiner rühmlichen Rath zu Theil kommen. Als rastloser Fleiß war er fortwährend thätig, und nachlässig thätig und die Zahl der von ihm hinterlassenen Denkmäler, wie von seinem Geichme und sorgfamer Pünktlichkeit zeigen, ist außerordentlich groß.

Dr. Wilhelm Engelmann, Besitzer der Verlagshandlung gleichen Namens, als Kunstschlichter bekannt durch seine Monographie über Daniel Chodowiecki und durch seine Redactionshandlung an dem von ihm verlegten Künstlerlexikon (herausgegeben von Jul. Meier), zugleich einer der kräftigsten Kupferstecher und Kunstsinnler, ist am 23. December in Leipzig einem längeren Leiden erlegen.

## Konkurrenzen.

Die diesjährige Preisbewerbung der Restauration zur Förderung der Ironomischen bestimmten Stiftung galt der Ausbesserung des Festsaals in dem Architektenvereins-Bau in Berlin. In est hien sollte die Entwerfung der Architektur beigezählt werden zur Beirrhilung an der Konkurrenz waren fünfzehn junge Maler aufgeführt, von denen jedoch nur sieben der Verbesserung entsprechen. Der akademische Vorstand erkannte dem Entwurf von Hermann Brill aus Leipzig den Preis zu und empfahl denselben einstimmig zur Ausführung.

## Vermischte Nachrichten.

M. B. Die Restauration des Himer Münster streitet rühlig vorwärts. Schon ist der nördliche Seitenthurm bis auf die Dachhöhe des Mittelschiffes gerichtet, man darf somit demnächst die nächsten Jahre erwarten. Die Structurmassen des südlichen Chorthurmes ist bereits am 13. Oct 1877 aufgeführt worden. Die bis jetzt noch unvollendeten Baldachinbauten, welche die Vermittlung

\*) Die hier mitgetheilten biographischen Notizen verdanke ich der Güte dreier langjährigen Freunde des Verstorbenen.

von vieredigen Unterbau in das Otfogen bilden, erhalten plastischen Schmuck, worunter eine kolossale Kofelgruppe, (Kofel bestehend in der Schlacht gegen die Hmaletter), welche von der israelitischen Gemeinde in Wien gestiftet wurde. Das Modell ist dem Bildhauer H. Bach in Stuttgart übertragen worden. — Seit dem Beginn des Jahres 1878 wird auch an der neuen Kupferbedachung der Seitenschiffe gearbeitet, welche nach Einholung von Vorschlägen verschiedener Architekten schon im Sommer 1876 beschlossen wurde. Die bereits vor langer Zeit begonnene Renovation der alten Neornaissance-Thüren ist bis auf einen Flügel vollendet. — Für die würdige Aufhaltung des Innern ist in diesem Jahre vieles geschehen; die anlässlich des Jubiläum von der Familie Leude-Dietrich und von Herrn Fabrikanten Bürgeln gestifteten Fenster wurden das eine am 13. April, das andere am Juni eingesetzt. Derselben sind in der Holzmalerei von Jettler in München, nach dem Kartons der Maler Birfmaier und Dopfer gefertigt und entsprechen ganz dem mittelalterlichen Stil der Zeit. Sie stellen emeritets die Dinnetschert nebst der Ausgiebung des 4. Stieles, emberitets die Stiftung des 4. Abendmahltes und den Kampf in Gethsemane dar. Ein weiteres Fenster, eine Stiftung der oerwittmeten Frau Commerciellin Wieland kommt junschst zur Ausföhrung. Durch die Günst des Herrn Kaufmann Harndt ist das alte Denkmal der Grundsteinlegung in seiner ursprünglichen Photographie wiederhergestellt worden; der fehlende Bilderschnack der Bedeckung Christus am Kreuz mit Maria und Johannes ist durch Vermittlung des Herrn Director Osseneim stigmend erneuert worden. — Auch von den fehlenden Figuren am Taufsteinabebau sind mit Hülfe einer zu diesem Zweck gemachten Sitzung des Herrn Baron von Harb-Wöllenstein, die Figuren Johannes der Täufer und ein Evangelist aufgestellt, Arbeiten des Bildhauers Wager in München. — Der schon auf's Jubiläum durch Herrn Conservator Hausler in München unternommen wiederhergestellte Hochaltar von Schaffner enthält bis jetzt noch seines Schmuckes, nämlich der reichen gothischen Krönung, jetzt ist alles vollendet und in aller Pracht zu schauen. Leider ist dies nicht mehr der ursprüngliche Hochaltar, sondern ein von der Familie Hup in die Thurnhalle gestifteter Nebenaltar, der noch mancherlei Schönheiten zeigt die Stelle des alten Hochaltars einnehmen muß. Das Heine Altären in der Sacristie, von Remmer, wegen seiner Gemälde nach Kupferstichen Martin Schöns' 6. hoch geschätzt, soll ebenfalls durch die Mittel eines Brod-Vereins restaurirt werden. Ferner sind die Mittel zur Aufstellung einer ganzen Reihe von Statuen für die letzten Consolen an den Pfeilern des Mittelschiffes und der Seitenschiffe von Gömtern des Münchens demüthigt werden. — Sobald die Vollendung der Seitenaltäre erfolgt sein wird, soll mit einer umfassenden Renovation des Innern begonnen werden, woföber ein

genaues Programm vorliegt. Hierbei wird namentlich auch das im Jahre 1817 überstufte Wandgemälde am Triumphbogen, das jüngste Gemälde bestehend, eine Erneuerung erfahren. — Schließlich darf nicht unerwöhnt bleiben, daß dem Bau (jährlich durch die Künster-Zocherie ca. 60,000 Th. zuströmen.

R. F. Das Fest der deutschen Künstler in Rom zum Beginn des 33. Vereinsjahres fand am 30. November statt und hatte durch die Anwesenheit des deutschen Botschafters H. v. Reudell und Grafen v. Sumpfer einen besonders feierlichen Charakter. Der Präsident des Vereins, Herr Bildhauer Hans Otto aus Berlin hielt eine Ansprache über die Ziele und Aufgaben der deutschen Kunst, welche mit vielem Beifall aufgenommen wurde. Er schloß mit einem Hoch auf den Protector des Vereins, den deutschen Kaiser. Der deutsche Botschafter dankte in einer längeren Rede, in welcher er trug der Irtzen und für die deutsche Kunst nicht durchweg günstigen Seiten die Künstler ermutigte, unbedingt und mit Selbstvertrauen ihren Zielen nachzustreben und den Glauben an eine gesunde Weiterentwicklung der deutschen Kunst nicht fallen zu lassen. Nachdem Herr Walter Steinhardt auf diese Worte dankend erwidert hatte, ergriff Herr Dr. B. Höcker aus Berlin, Lehrer an der Real-Schule die Beselt, das Wort, um den verehrten Redner, den Begründer einer gesunden und natürlichen Auffassung von dem Wesen und der Entwicklung der bildenden Kunst leben zu lassen. Gerade der Urheber des „Stils“ sei mehr als ein Anreger dazu berufen, die Vermittlung zwischen dem schaffenden Künstler und dem kunstliebenden Publikum — und beide Elemente seien ja in dem Verein vertreten — zu bilden. Der Abend verlief in feierlicher gehobener Stimmung ohne Störung und hielt einen großen Theil der Anwesenden bis gegen Morgen fest.

Zeitschriften.

Hirth's Formenschatz. Heft 3.

Dr. Erer: Herodas (R. 128); Das erste Wappen des Joh. Staßler (R. 183). — Handelsstatistik aus der Offizin der Brüder Glorwald und Gregorio in Venedig vom Jahre 1491. — Ein Blatt aus dem „Heiligen des Hanses Heiberg“ von Hans Burgkmair. — Hans Holbein d. J.'s Buchtitel aus der englischen Zeit des Meisters, vielleicht um 1540; Griechische Ikoniken; Entwurf zu Holmskranzen und Gold schmuckstücken. — Venezianische Gläser aus dem kaiserlichen Nationalmuseum. — Vorlage an Intarlien und Tauschirarbeit von Peter Plötner. — Entwurf an einem Glasgemälde, wahrscheinlich von Tobias Stimmer. — Entwurf an einem Rahmen, gemalte Federzeichnung im Kupferstichkabinett zu München. — Phantasie-Ansicht des Forum Romanum von Gianb. Piranesi. — Bucher: Grotte mit Wasserfall; Gruppe von Engeln in Wolken.

Inserate.

Der Nassauische Kunstverein in Wiesbaden

sucht ein **Mietenblatt** in Kupferstich für Juni 1879. 600 Exempl. Maximalpreis 3 Mark. Gefällige Anerbietungen unter obiger Adresse.

Coeden ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Register

zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

IX.—XII. Jahrgang.

7 Bogen. broch. 2 Mark 40 Pf.

Leipzig, Ende December 1878.

G. W. Hermann.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Die

Städel'sche Galerie

zu Frankfurt.

Zwei und dreißig Radirungen

von

Joh. Eisenhardt.

Mit Text von Dr. Veit Valentin.

Erste Ausgabe: Kupferdruck, chinesisches Papier. Gr. Fol. 100 Mark. — Zweite Ausgabe: Vor aller Schrift, chinesisches Papier, Fol. 44 Mark. — Dritte Ausgabe: Mit Kupferstichen, chinesisches Papier. 1/24 Quert. 48 Mark. Vierte Ausgabe: Kl. Quart. 16 Mark. eleg. geb. 28 Mark. 50 Pf. Mappen in Calico zur Goldschneidung zu Avig. 1 sind es haben 4 7/8 M. 30 Pf. zu Ausg. II 4 7/8 M. zu Ausg. III 4 6 M.

Im Verlag von **Z. Dietzel** in Leipzig erscheint auch für das Jahr 1879:

## Im neuen Reich.

### Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes in Staat, Wissenschaft und Kunst.

Herausgegeben von

**Dr. Wilhelm Lang.**

Neunter Jahrgang.

Jährlich 52 Nummern von 4 bis 5 Halbbgr gr. 8. Halbjährlicher Abonnementspreis 14 Mark.

Die Wochenschrift „Im neuen Reich“, welche sich seit ihrem Bestehen einer ungemöhnlichen Theilnahme des gebildeten Publicums im In- und Auslande zu erfreuen gewöhnt hat, wird auch im kommenden Jahre fortfahren, neben den auf die Tagespolitik bezüglichen Artikeln und Correspondenzen, größere wissenschaftliche und unterhaltende Aufsätze namhafter und bewährter Schriftsteller zu bringen.

Beiträge auf das erste Semester des neuen Jahrgangs werden in allen Buchhandlungen und Postämtern des In- u. Auslands angenommen, durch welche auch No 1 zur Probe gratis zu beziehen ist.

### Abonnement - Einladung

auf die

## „Namenlose Blätter.“

Illustrirte Zeitung für die elegante Welt.

III. Jahrgang. 1879.

Ein **Saisonblatt** — in erweiterter Ausstattung und vollständiger Ausweitung des Inhalts, wechselliegend den ostingartenischen Anzeigen der Gesellschaft Interesses zu bieten und deren Interessen zu repräsentiren bestimmt, welches denn auch in seiner gefälligen Form sich die erste Stelle wohl keiner protogender Sommernummern, von denen wir niemals zu werden uns scheuten: S. 44 den Kaiser Wilhelm; S. 44 die Königin von England; S. 44 den König der Belgier; S. 44 die Königin von Italien; S. 44 d. Großherzog von Mecklenburg; S. 44 d. Großherzog von Baden; S. 44 d. Großherzog von Sachsen-Weimar; S. 44 d. Herzog von Sachsen-Altenburg; S. 44 d. Herzog von Sachsen-Coburg; S. 44 u. 44 d. des Kronprinzen des deutschen Reiches; S. 44 d. Fürst von Hohenzollern; S. 44 d. Prinz von Wales; S. 44 d. Herzog von Connaught; S. 44 d. Prinz Georg von Preußen; S. 44 d. Prinz Alexander von Preußen; S. 44 d. Durchlaucht d. Fürst von Schwarz u. s. w.

Unsere Wochenschrift steht in ihrer eigenartigen Tendenz und Ausstattung in der deutschen Zeitschriftenliteratur einzig da. Sie bietet, aus dem genialen Meyerhoffer in Wien geschmiedet, eine Serie

### Portraits von Zeitgenossen

nach dem Muster der pariser „Galerie contemporaine“ — nebstbei eine Sammlung von künstlerischen Originalen, welche zeitweilig dem Texte beigegeben werden. Der Inhalt der „Namenlosen Blätter“ besteht aus reichem Unterhaltungsmaterial, Anekdoten, pikanten Beweiskonversationen, belehrenden Kuriositäten, kultur- und tagesgeschichtlichen Skizzen, einer Uebersicht im Kunst-, Wissenschafts- u. Literaturgebiet, Astrologien u. s. w. u. s. w.

Wäge jene hohe Theilnahme für unser „Saisonblatt“ eine ebenso allgemeine werden! Die unerschöpflichen bereits erzielten Reize dürften nur wohl mit die beste Grundlage bezeichnen, auf die wir die freundliche Einladung bitten, unser journalistisches Unternehmen durch zahlreiche Abonnements-Beitheiligung auf's Hochhaltigste zu unterstützen.

Abonnements für Berlin und im Buchhandel vierteljährlich 3 M., für außerhalb d. v. Post 3 M. 50 Pf., außerhalb des Post-Bezirks (Schweiz) 4 M. Abonnements werden in unserer Verlags-Anstalt in Leipzig: W. Friedrich's Buchhandlung, sowie in Berlin N.W., 94 Friedrichstr., und durch alle Postämter und Buchhandlungen entgegengenommen.

Inserate werden in der Preisliste sowie bei sämtlichen Annoncen-Expeditoren des In- und Auslands entgegengenommen und mit 40 Pf. für die 4mal gezeichnete Raupostzeile berechnet. **Probenummern** jederzeit gratis.

die Redaktion der „Namenlose Blätter“.

Berlin N.W. 94. Friedrichstr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Germaun**. — Druck von **Hundertfund & Pries** in Leipzig.

In Ernst Arnold's Kunstverlag (Carl Gröb), Dresden, erschienen:

### Neustich

der

Raffael-Steinla; Madonna di S. Sisto

von  
**Eduard Büchel.**

Größe des Stiches ohne Plattenrand 68 auf 50 Centim.;

Abdruck mit Schrift auf welschem Papier M. 45 —;

Abdruck mit Schrift auf chinesischem Papier M. 60 —.

Alle Kunsthandlungen des In- u. Auslands nehmen Bestellungen darauf entgegen. —

In der „Kunstchronik No. 36 von 20. Juni 1878“ heisst es:

Steinla's Stich der Sixtinschen Madonna erfreut sich seit langer Zeit eines weit verbreiteten und wohl begründeten Rufes. Allmählich stellte sich eine umfassende Durcharbeitung der Platte als nothwendig heraus, und so entschloss sich der jetzige Besitzer derselben, Kunsthändler C. Gröb (Ernst Arnold's Kunstverlag) in Dresden, ihre gründliche Erneuerung und Wiederherstellung vornehmen zu lassen. Er legte dieselbe in die bewährte Hand Eduard Büchel's, eines der besten Künstler Steinla's, eines das überaus schwierige Werk nach siebenjähriger ungestörter Arbeit nahezu glücklich zu Ende geführt hat.

Mit rühmensewerter Hingabe übernehmend am Erfolge ist es dem Künstler nicht nur gelungen, den ursprünglichen Charakter des Stiches festzuhalten, sondern er hat die harmonische Gesamtwirkung, die Klarheit und Schönheit desselben noch wesentlich gesteigert und sich dadurch die verdiente Anerkennung aller Kenner und Kunstfreunde erworben.

Diesem Urtheil stehen auch viel andere massgebende Kritiken zur Seite und sie rufen in dem Ansprache:

„Der Künstler hat seine Aufgabe glänzend gelöst.“

## Anmeldungen guter Gemälde

alter und neuer Meister

zu der nächsten in Frankfurt a M. stattfindenden

## Gemälde-Versteigerung

werden noch bis zum 20. Januar 1879  
genommen durch den

Auktionator **Rudolph Engel**  
in Frankfurt a. M.

von Prof. Dr. C. von  
Lipow (Wien), Kreis-  
sammlung 25) über ein  
die Verlagsbehandlung in  
Klappis zu richten.

9. Januar



à 25 Pf. für die drei  
Mal gepaltene Pri-  
mizile werden von jeder  
Buch- u. Kunsthandlung  
angegenommen.

1879.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 6 Mark (somit im Buchhandel als auch bei den Buchhändlern und Buchverlegern).

Inhalt. Der neue Katalog der Berliner Galerie. — Zwei Bremer-Briefe in Erinnerung. — G. J. W. Wagner. Die normalen geistlichen Stufen im Großherzogthum Hessen. — Sündenbaum aus der Kunst-Vereinigung. — Archaische Gesellschaft in Berlin. — Zusammenfassung von Kunstfesten und Ausstellungen in Berlin. — Dreizehntes Email. — Zeitschriften. — Verdichtung. — Inserate.

### Der neue Katalog der Berliner Galerie\*.)

Den neuen Katalog der Berliner Gemäldegalerie heißen wir willkommen. Seit Julius Meyer an der Spitze der Sammlung und Wilhelm Bode ihm zur Seite steht, hat dieselbe sich in glänzender Weise entwickelt. Daß einer Reihe bedeutender Ankäufe ist sie im Laufe weniger Jahre auf eine neue Stufe gehoben worden. Nur ein Umstand hindert noch die volle Entwicklung der Sammlung und die Aufstellung alles dessen, was künstlerisch oder kunsthistorisch von Interesse ist: das für weit kleinere Verhältnisse berechnete und längst nicht mehr ausreichende Lokal. Die ersten Schritte zu einem Umbau sind durch Verstellung von zwei großen Oberlichtsäulen an Stelle der schlecht beleuchteten Räume gegen die Höfe geschehen. Der jetzige Direktor hegt noch weitere Pläne zur Umgestaltung und vollständigeren Ausnutzung des Raumes. Wir kennen das jetzt vorliegende Programm und dessen Aussichten auf Verwirklichung nicht genauer; aber es steht leider fest, daß ein wirklich befriedigendes Lokal in dem jetzigen Gebäude nicht herzustellen ist. Jedenfalls war es geboten, eine vorläufige Aufstellung des Besten und Wichtigsten in den Räumen, die augenblicklich zur Verfügung stehen, durchzuführen, und diese Arbeit ist im Jahre 1877 zu Ende gebracht worden.

\*) Königl. Museen. Gemälde-Galerie. Beschreibendes Verzeichniß der während des Umbaus ausgestellten Gemälde. Von Dr. Julius Meyer, Direktor der kgl. Gemälde-Galerie, und Dr. Wilhelm Bode, Direktorialassistenten. Kleine Ausgabe. Berlin, Verlag von G. Berg u. v. Holten. 1878. VII. u. 506 S. 8.

Als Referent Gelegenheit hatte, sich persönlich von dem Gelehrten zu überzeugen, konnte er dem Geschmack und dem künstlerischen Sinn, die hier maßgebend gewesen waren, nur volle Anerkennung zollen. Die streng kunsthistorische Anordnung war früher in der Berliner Sammlung besonders lehrreich gewesen, aber sie ließ sich wegen der Aenderungen in Räumlichkeiten und Bestand nicht mehr ganz in bisheriger Weise beibehalten. Immerhin blieb der kunsthistorische Gesichtspunkt auch jetzt der bestimmende, wenn auch in etwas breiteren Massen gruppiert werden mußte. Am besten ist die Aufstellung auf der Seite gelungen, welche die deutschen und niederländischen Schulen umfaßt. Die Räume für die italienische Schule und das, was sich ihr anschließt, werden an der Ostseite des Gebäudes, wo Experimente in der Anlage von Kabinetten mit schräg gestellten Wänden gemacht worden sind, durch drei kleinere Zimmer unterbrochen, welche auch jetzt einen Theil der Suermondt'schen Sammlung, und zwar deutsche und niederländische Gemälde, enthalten. Aber die Räume selbst ließen auch nur die Aufstellung kleinerer Bilder aus dieser Richtung zu, und eine ungehörte kunsthistorische Folge wäre nur erreichbar gewesen, wenn man sich entschlossen hätte, die italienische und die deutsch-niederländische Abtheilung der Galerie in ihren Räumlichkeiten ganz miteinander tauschen zu lassen.

Wie die Aufstellung selbst, so ist auch der Katalog nur ein verkäuflicher; darauf weist das Verwort ausdrücklich hin. Auch die Anordnung des Verzeichnisses wurde dadurch bestimmt. Der Direktor der Sammlung will eine neue Nummerierung erst dann einführen, wenn

die Galerie nach vollendetem Neubau ihre Aufstellung erhält; dieselben sind die alten Nummern noch beibehalten, die neuen Erwerbungen mit Buchstaben eingefügt worden. Mit vollem Recht; denn die fortschreitende Aenderung der Nummern in anderen öffentlichen Museen, oft nur in der Absicht vorgenommen, die Besucher zum Ankauf neuer Katalog-Auslagen zu veranlassen, ist ein arger Mißbrauch. Nun war es aber auch nicht möglich, den Katalog nach der Reihenfolge der Nummern zu ordnen, die, abgesehen davon, daß viele jetzt fortgefallen sind, einer ehemaligen, nicht mehr bestehenden Ausstellung entsprach. Das Verzeichniß ist vielmehr, wie dasjenige der Nationalgalerie in London, alphabetisch nach den Namen der Meister geordnet. Nach dem Namen, der am Rahmen steht, schlägt der Besucher im Verzeichniß nach.

Auch bei dem provisorischen Kataloge war aber die Absicht der Verfasser: „wenigstens die Hauptfordernisse, die gegenwärtig an Kataloge von Kunstsammlungen gestellt werden, zu erfüllen“. Wir dürfen hinzufügen: — „und speziell den Anforderungen zu genügen, welche der kunstwissenschaftliche Kongreß des Jahres 1873 in dieser Beziehung formulirt hat“, obgleich die Verfasser nicht, wie das Max Jordan im Katalog der Nationalgalerie gethan hat, einen Satz, der dies befragt, ausdrücklich an die Spitze gestellt haben. Die Beschreibung der Bilder ist bei aller Knappheit charakteristisch und kennzeichnet sie hinreichend. Die Namen der Meister und ihre wichtigsten Lebensdaten sind kurz und korrekt zusammengestellt; die Ergebnisse der neueren Forschung sind verworther. In den zahlreicheren Fällen, in denen die früheren Benennungen durch neue ersetzt sind, ist eine kurze Erklärung beigelegt. Die Inschriften sind sorgfältig mitgetheilt, wenn auch die Beigabe facsimilirter Monogramme und Zeichnungen noch fehlt, von denen übrigens auch die Beschlüsse des kunstwissenschaftlichen Kongresses nur einen mäßigen Gebrauch zu machen rathen. Bei größeren Inschriften würden wir übrigens die Auflösung der Abkürzungen vorziehen; die Abkürzungszeichen gerathen doch in der typographischen Wiedergabe nicht immer korrekt. Einer in ihrem Kataloge der Suermondt'schen Sammlung noch nicht berücksichtigten Forderung des kunstwissenschaftlichen Kongresses haben die Verfasser jetzt entsprochen: auch die Gattung des Holzes ist bei Bildern auf Holz gewöhnlich angegeben, und das erweist sich mehrfach als brauchbar für Bestimmung der Gegend, in welcher ein Kunstwerk entstanden ist.

Soviel nun auch schon geleistet worden ist, so stellen uns doch die Verfasser eine größere, mehr für den wissenschaftlichen Gebrauch bestimmte Ausgabe des Katalogs für später in Aussicht. Aber wenn neue

Auslagen des jetzigen Katalogs noch um wenige Sachträge bereichert werden, namentlich um Notizen zur Geschichte der Bilder oder um Citate aus bekannten bemerkenswerthen Literatur über dieselben, um eine kleine Zahl facsimilirter Inschriften, endlich um eine kurze Geschichte der Galerie, so ist nach unserer Meinung genug geschehen. Die Verfasser nehmen sich noch mehr vor: etwas ausgedehntere Biographien mit Charakteristiken der Meister, einleitende Charakteristiken der verschiedenen Schulen. Wie gut sie beides zu machen verstehen, haben sie im Katalog der Suermondt'schen Sammlung dargehan. Aber der kunstwissenschaftliche Kongreß wünschte in dieser Hinsicht nur in solchen Fällen Ausführenderes, „in denen die Galerie zu einer bestimmten Künstlergruppe ein näheres Verhältniß hat“. Es geht zu weit, wenn man unter den Katalogen der größten öffentlichen Museen in den europäischen Hauptstädten zu einem förmlichen Künstlerlexikon wird, und etwa, wie derjenige der Galerie des Louvre, zu drei ansehnlichen Bänden ausschwillt, von denen doch nur der über die französische Schule als Nachschlagebuch wirklichen Werth hat.

Das Hauptinteresse nehmen die vielfach eingeführten neuen Benennungen der Bilder in Anspruch. Julius Meyer und Bede, als Männer der Wissenschaft, stehen der Mehrzahl der Galerie Direktoren gewöhnlichen Schlags, namentlich den aus dem Künstlerstande hervorgegangenen, gegenüber auf dem gerade entgegengesetzten Standpunkte. Sie sehen nicht, wie diese, jeden Zweifels an der Richtigkeit einer bestehenden Benennung als ein Attentat an, sondern erkennen die streng wissenschaftliche Prüfung aller Objekte ihrer Sammlung, die Berücksichtigung der auf sie bezüglichen Literatur zur Forschung als eine ihrer wichtigsten Aufgaben. Sie machen sich über das, was die ihnen anvertraute Galerie enthält, keine Illusionen; eher verfahren sie gelegentlich zu scharf und kritisch. Wie im früheren Suermondt-Kataloge, so ist das auch jetzt mehrfach der Fall: le want sie sämtliche Paolo Veronese der Galerie als Schulbilder bezeichnen und bei der großen Landwehr von Claude Lorrain sich der Ansicht zuneigen, daß sie nur eine Nachahmung von Swanen eldt sei. Auch einige Bilder, die bisher als Werke von Duc's gatten, weisen sie nur der Verthalt derselben zu. Wichtig ist das sicher bei dem Bildniß der Erzherzogin · Wittve Isabella Clara Eugenia, kaum zuzugeben aber bei dem fünf Kindern Karl's I. und besonders bei der Madonna mit den buffertigen Säulern, die nur durch die denagenwerthe Stübche Restaurations vom Jahre 1566, welche Waagen zu einer energischen Eingabe an den Generaldirektor veranlaßte (Kleine Schriften, S. 25) sehr gelitten hat. Wer sie früher gesehen hat, wird Waagen zustimmen, wenn er in seinem Buche: „Kunst-

werte und Künstler in Paris" dieses Exemplar gegen dasjenige im Coutre abweg und ersterem den Vorrang gab.

Die Fälle, in denen neue wissenschaftliche Untersuchungen eine Aenderung der Künstlernamen herbeigeführt haben, sind um so häufiger, als seit dem Jahre 1860 keine neue Ausgabe des Waagen'schen Kataloges erschienen war. Seinem Vorgänger Waagen stellt aber Julius Meyer das Zeugniß aus, daß er nie veräumte, die Ergebnisse der fortschreitenden Forschung aufzunehmen oder auch selbst nach erweiterten Studien die Benennungen zu ändern. So waren einige der neuen Benennungen bereits in Waagen's Handrempplar seines Kataloges vermerkt, das auch zur Geschichte der Bilder manche schätzbare Beiträge enthält, wie der Verfasser vielfach erwähnt. Schon Waagen hatte Gerard David als Urheber der Kreuzigung Nr. 573 und Pier Francesco Sacchi als Meister des St. Martin mit Hieronymus und Benedictus erkannt, eines Bildes, das früher auf den nicht zu kennstüchigen Antonio Solario getauft war. Ebenso hatte er wahrgenommen, daß Ferruccio Votto der Maler jenes herrlichen Architekturbildnisses sei, das früher als Arbeit des Battista Franco galt, seitdem aber durch Crowe und Cavalcaselle für Votto in Anspruch genommen wurde. Die Verfasser folgen Crowe und Cavalcaselle, wenn sie Melozzo da Forlì als Urheber des seitler Dramantimo genannten allegorischen Bildes hinstellen, das für den Herzog von Urbino Arederigo da Montefeltre gemalt worden, und Piero, nicht Antonio Pollajuolo als Meister der Verkündigung Nr. 73 ansehen. Sie widersprechen aber mit Recht denselben Autoren, wenn sie Baldassare Peruzzi als Meister der anmuthigen Caritas aufrecht erhalten und Lorenzo Cuzzi da Bellre nicht aus der Kunstgeschichte streichen lassen, sondern darthun, daß seine Namensbezeichnung auf dem Altarbild in Berlin echt, nicht gefälscht sei und daß dieses keineswegs von Morro da Bellre berühre. Interessant ist, daß der neue Katalog die schöne Pietà, die früher als Mantegna galt, aber sicher nicht dessen Hand, nur den Einfluß seines Stils zeigt, dem Giovanni Bellini zuschreiben und dabei namentlich an dessen Vereimung Christi in der Brera erinnern, während Crowe und Cavalcaselle erst an einen Veronesen, dann an einen der Vivarini, womit wohl nur Luigi Vivarini gemeint sein konnte, dachten. Wenn die Namen Hugo van der Goes und Gerard van der Weire aus dem Berliner Katalog verschwinden sind, so geschah das gleichfalls im Anschluß an die bisherige Forschung, aber mit gleichem Rechte sind auch die Namen: „Der Meister mit dem Weberknecht“ und „Meister E. S.“ beseitigt. Den Arbeiten dieser nur als Stecher bekannten Künstler hatte

Waagen einst zwei kleine Bilder verwandt gefunden und nun diese Meister ohne hinreichenden Grund auch als Maler in die Kunstgeschichte eingeführt. Die Benennung Cerezo bei dem Brustbilde der Magdalena, die als Marullo galt, ist einem Winke Bürger's zu danken. Ganz neu und selbständig sind aber manche schlagende, sofort einleuchtende Bestimmungen, so die der Fälschung Amor's, früher Mar ten de Vos benannt, als Simon de Vos, die zwei kleinen Bildchen, damals van der Pelft zugeschrieben, als Cornelis de Vos und zwar als Bildnisse der Töchter des Malers. Bei Raffael's Madonna der Herzoge von Teranuova, welche die Verfasser als das bedeutendste unter den in Berlin befindlichen Werken des Meisters hinstellen, glauben sie gegen die neuerdings ausgesprochene Ansicht eines von ihnen nicht namhaft gemachten Autors, daß dies Bild eine nachträgliche Umänderung erfahren habe und in manchen Partien nicht von Raffael selbst sei, Verwahrung einlegen zu müssen. Das war fast überflüssig, denn den Urheber jener Kritik nimmt in der Kunstgeschichte niemand mehr ernst. Bei der Retiz über den Genter Altar möchten wir einer Stelle widersprechen. Da wird auch angegeben, welche Theile des Werkes wahrscheinlich dem Hubert, welche dem Jan van Eyck zuzuschreiben sind, aber indem die Verfasser das mittheilen zu wollen scheinen, was ziemlich allgemeine Ansicht sei, referiren sie doch nicht ganz richtig, und wenn sie im Gegensatz zu Waagen wie zu Crowe und Cavalcaselle, die dem Jan sämtliche Außenseiten zusprechen, jetzt Hubert allein die Bildnisse des Stifteres und seiner Gattin zuschreiben wollen, so hätten sie das jedenfalls nicht mit dem Satze motiviren dürfen: „da sich kaum annehmen läßt, daß bei einer so weit aussehenden Arbeit die Stifter nicht mit in erster Reihe an die Herstellung ihrer Bildnisse gedacht haben sollten.“ Mit denselben Rechte könnte jemand, der das Gegentheil meint, zur Begründung sagen: „Da sich kaum annehmen läßt, daß bei einem in so frommer Gesinnung befehlten Werke die Stifter getoagt haben sollten, an ihre eigenen Bildnisse zu denken, so lange die Darstellungen heiliger Gegenstände noch nicht vollendet waren.“

Senß haben wir nur wenige Stellen, bei denen etwas zu berichtigen wäre, bemerkt. Bei dem Schlüfer von Arriaen Brouwer, den die Verfasser, auch in diesem Punkte wohl allzustrenge, nur als Kopie nach dem Bilde in der Sammlung des Sir Richard Wallace gelten lassen wollen, erwähnen sie eine gute Wiederholung, anscheinend vom Meister selbst, in der Galerie zu Karlsruhe. Dem ist nicht so; das dortige Bild hat denselben Gegenstand, ist aber eine ganz verschiedene Komposition. Bei dem Jehannes in der Wüste nach Raffael (Nr. 242) wird mit Recht bemerkt, daß auch



das Exemplar in den Offizien trug Vasari nur die Arbeit eines Zuschülers nach Raffael's Entwurf ist. Aber irrthümlich wird hinzugesetzt: „Eine ähnliche Darstellung, welche im Louvre zu Paris für Original gilt, ist wohl gleichfalls nur eine Kopie mit Veränderungen.“ Das Kontrastbild hat vielmehr mit diesem nichts als den Gegenstand gemein, es ist keine ähnliche Darstellung, sondern im Körper in Profil gehalten, nicht von vorn, und der Haltung des Johannes auf der Madonna dell' Impannata verwandt. Ein Datum, das der Berichtigung bedarf, ist das am Tode Franz von Meris des Kellersen. Er starb nicht am 12. März 1681, sondern vor 1675. Die Daten auf seinen Gemälden hören schon früher auf; Sandrart, dessen Teutsche Akademie 1675 erschien, schließt seine Notiz über ihn mit den Worten: „Und ist nur schad, daß ein so fürtrefflicher Künstler so frühzeitig gestorben.“ Als Geburtstag Raffael's sollte nicht der 28. März 1483 angegeben werden, sondern vielmehr der 6. April, wie das richtig von Passavant im dritten Bande und in der französischen Ausgabe gesehen ist. Die Grabchrift Bembo's redet klar und unabweislich: „Vixit annos XXXVII integer integros. Qua die natus est, an esse desit“, und nun folgt unmittelbar das Monatsdatum: „VIII idus April. (6. April) MCCCX“. Da nun der 6. April 1520 der Karfreitag war, sagt Vasari: Er starb an seinem Geburtstage, dem Karfreitag, und läßt ihn auch am Karfreitag 1483 zur Welt kommen. Aber sobald man die Regeln der historischen Kritik anwendet, fällt die Unfährheit über das Geburtsdatum des größten neueren Malers fort; in diesem Falle kann nicht zweifelhaft sein, was die eigentliche historische Quelle ist, und wo der Irrthum liegt.

Aber das sind Punkte, über die man gelegentlich gern mit Autoren diskutiert, deren Arbeit auf so gutem wissenschaftlichem Grunde ruht. Das ist bei dem neuen Kataloge der Berliner Sammlung der Fall, und dadurch erscheint er unter deutschen Galeriekatalogen als eine seltene Ausnahme.

Alfred Woltmann.

### Zwei Bronze-Reliefs in Ellwangen.

In der schönen romanischen Stiftskirche zu Ellwangen in Württemberg befinden sich zwei wenig bekannte große Bronze-Reliefs aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, welche durch ihre Schönheit, zum Theil auch ihre Darstellung einer besonderes Interesse in Anspruch nehmen. Das erste derselben ist von J. A. Braun in seinen „Beiträgen zur Geschichte von Ellwangen“ (Stuttgart 1845) beschrieben. In weitere Kreise drang die Kunde von ihnen jedoch erst durch die Verhandlungen des Gesamtvereins der

deutschen Geschichts- und Alterthums-Vereine. (Karlsruhe-Blatt 1861. Nr. 11), in welchem Häfner sie für Arbeiten des Peter Vischer erklärte. Dieser Ansicht ist dann auch Klapp Seidler in seiner Beschreibung der gefürtesten Reichs-Pfropstei Ellwangen (Stuttgart 1864) beigetreten. Später hat der Zeichenlehrer Beng in Ellwangen den beiden Reliefs ein besonderes Interesse zugewendet; er hat sie (u. A. für das Museum vaterländischer Alterthümer zu Stuttgart) in Gips abgegoßen und sie durch G. Burghardt in Kalen photographisch abbilden lassen.

Das erste dieser Reliefs, 2,06 M. lang und 1,05 M. breit, hat die Form eines Grabsteines und lag ursprünglich ohne Zweifel auf dem Grabe der beiden Stifter des Klosters Ellwangen in der Mitte der Krypta der Kirche, wurde aber bei Gelegenheit des durchgreifenden Umbaus der letzteren im Jahre 1663, als die Gebeine der Gründer von ihrer alten Ruhestätte entfernt wurden (Braun a. a. O., Seite 20), mit den Gebeinen hinter den Hauptaltar der Kirche gebracht. Gegenwärtig (im September 1875) ist es von der Wand losgelöst, — welcher Umstand mir Gelegenheit zu genaueren Untersuchungen gab, — und soll demnächst an einer anderen Stelle wieder befestigt werden. Auf diesem Relief sind die beiden angebliehen Stifter des Klosters Ellwangen, Gariass und Erlaff dargestellt, wie sie, neben einanderstehend, auf ihren erhobenen Händen das Wappenstein der Stiftskirche tragen, welche als romanische Basilika aus dem zwölften Jahrhundert mit großer Vollständigkeit und mit allen ihren Einzelheiten der Wirklichkeit vollkommen getreu und architektonisch richtig nachgebildet ist. Alles in flachem, stilistisch vortrefflich behandeltem Relief. Die beiden Stifter sind in voller Amtstracht als Bischöfe mit gemusterten Pluviale, Mitra und Bischofsstab dargestellt. In ihren Füßen befindet sich zwischen ihnen das Wappen von Ellwangen. Der Raum über der Kirche ist durch schönes, spätgotisches Fenstergewölbe ausgefüllt. Den Grund hinter den Figuren füllt ein Damastmuster (Granatapfel-Muster). Rings um diese bildliche Darstellung zieht sich ein schmaler Rahmen, auf welchem in erhabenen gotischen Minuskeln folgende Inschrift angebracht ist: „Anna dominice incarnationis d. o. e. l. XIII rognantib' Karlamia et pippina fratris constructum est hoc monasterium Ellwangen abento harralca et erlaffa fratre ajus lingoniae urbis, episcopa lujus loci fundatoribus in tamula hoc quiescentibus.“ Die Tafel besteht aus zwei ungleichen, sorgfältig mit einander verbundenen Theilen, welche auf der Rückseite noch durch eiserne Klammern aneinander befestigt sind. Der Guss ist dünn und vortrefflich gelungen, sehr gut eifert und von schöner Farbe. Die Ornamente sind gravirt. Eine

Inschrift, welche über Alter und Verfasser der Platte Auskunft ertheilen könnte, ist nicht vorhanden. Doch weisen die Buchstabenformen der Inschrift, das Maßwerk, das Ornamentalfenster des Hintergrundes, die stilistische Behandlung der beiden Figuren, die vollendete Technik, die Farbe der Bronze und Anderes mit Entschiedenheit auf die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts und die Bischer'sche Gießhütte zu Nürnberg als Zeit und Ort der Entstehung des Reliefs hin. Es ist sehr wahrscheinlich, daß dasselbe bald nach dem Jahre 1464 zur Feier des siebenhundertjährigen Bestehens des Klosters unter dem Probst Albert I., Grafen von Neuchberg angefertigt worden ist. Es kann demnach auch nur eine Arbeit von Herman Bischer, dem Vater († 1487) sein. Und in der That stimmt die Art der Behandlung ganz und gar mit der Behandlung der von demselben Meister gefertigten Grabplatten in den Tomen zu Bamberg und Meissen überein.

Das zweite Relief, 1,31 M. breit und 1,22 M. hoch im südlichen Querschiffe der Stiftskirche zu Ellwangen stellt, ebenfalls in flachem Relief, von einem durch reiches Blatt-Ornament gebildeten Rahmen umgeben, eine Pietà dar, d. h. die zu den Füßen des Kreuzes sitzende Maria, welche den Leichnam Christi in ihrem Schoße hält. Zu Füßen der Maria knien zu beiden Seiten in anbetender Stellung zwei Präbste in bischöflicher Tracht (Pluviale und Mitra), den Hochsößstab in Händen haltend. Von ihnen gehen vielfach verschlungene Spruchbänder aus, welche den ganzen oberen Raum bis zum Kreuzesarm ausfüllen. Auf dem einen liest man in gothischer erhabener Runenschrift: „O mater Xpi sue prociat quem genuisti“, auf dem anderen: „O mater dei miserere mei“. Unterhalb der Madonna und zwischen den beiden Präbsten ist ein lebhaft bewegter Engel angebracht, welcher zwei große Wappen hält. Aus diesen Wappen ergießt sich, daß die beiden leucaten Donatoren die beiden ersten gefürhten Präbste von Ellwangen Johann den Hirnheim (1452—1461) und Albert I., Graf von Neuchberg (1461—1502) darstellen. Johann von Hirnheim, der letzte Abt von Ellwangen, resignirte, nachdem das Kloster im Jahre 1460 secularisirt und in ein weltliches Ritterstift verwandelt worden war, im Jahre 1461 auf sein Amt, starb aber erst 19 Jahre später. Dieses Relief ist also, wie auch eine unter demselben angebrachte, 1,33 M. breite, 0,51 M. hohe Tafel mit einer poetischen Inschrift zum Lobe dieser beiden Männer bekräftigt, ein Epitaph zum Andenken an die genannten Präbste.

Der Stil des Reliefs ist freier als derjenige des vorher beschriebenen, mehr malerisch. Er weist mit Entschiedenheit auf die fränkische Schule und speciell

auf die Kunstweise des Adam Kraft hin. Die künstlerische Durchbildung ist noch besser als beim ersten Relief. Die Technik ist von gleicher Vollenbung. Namen, Monogramm oder Jahreszahl fehlen; doch ist es nicht zweifelhaft, daß dieses Relief eine am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts (vor 1502, dem Todesjahre Albert's I.) entstandene Arbeit des Peter Bischer ist. H. Bergau.

### Kunsthistorie.

Die vormaligen geistlichen Stifte im Großherzogthum Hessen, von G. J. Wilhelm Wagner. II. Bd.: Proben Rheinischer, mit 15 Tafeln abgebildet. Unter Mitwirkung von Dr. Fr. Kl. Falk bearbeitet von Friedrich Schneider. Darmstadt, Selbstverlag des Hrn. Verlags f. d. Großherzogthum Hessen. In Comm. v. Klingelböffer. 1878. 8.

Unter diesem Titel hat Friedrich Schneider, dem wir schon so viele kunsthistorisch wertvolle Beiträge über bestliche Bauwerke verdanken, eine durch den verstorbenen Wagner begonnene Zusammenstellung aller kirchlichen urkundlichen Nachrichten herausgegeben, welche sich auf rheinische geistliche Stifte beziehen. Die Stifte, Bogenmünster, Ritterorden, Hospitler, Collegiatstifte, Bruderköthen, Jesuitenkollegien und andere Stifte finden nach der Reihe ihre Beschreibung. In dieses Verzeichnis sind vorzugsweise für die Kulturgeschichte von Werth, so enthält es doch auch einen reichen Schatz an kunsthistorischen Daten, namentlich in den Nachträgen und Berichtigungen zu diesen Bänden des Werkes, und in den Tafeln eine Sammlung interessanter Grundrisse verschiedener, gar nicht mehr oder nur noch theilweise bestehender Klosteranlagen. Das historische Material über die Häuser und Wörmer Bauten ist bei vollständigem Quellenkenntnis nach den neuesten Forschungsresultaten vermischt. Für weitere baugeschichtliche Vorklärung ist diese Arbeit jedenfalls von nicht geringem Werth, und für die Kulturgeschichte bietet sie eine Menge schätzbare Beiträge, die uns einen Einblick in das kirchliche Leben vom frühesten Mittelalter bis auf die Neuzeit in den Rheingebenden gewähren. Möge dieses dankenswerthe Ergebnis unermüdlichen Fleißes und des warmen Interesses an den Bauwerken der Vergangenheit von Neuem in weiteren Kreisen Anregung dazu geben, daß die urkundliche Erforschung der Baugeschichte lebhaftere Pflege erfähre. U. O.

### Preisbewerbungen.

Aus der Louis-Bethoven-Stiftung wird vom Senat der k. Bauakademie in Berlin das erste Stipendium im Betrage von 3000 M. zur Bewerbung ausgesetzt. Es ist für Architekten bestimmt und an die Bedingung geknüpft, daß der Stipendiat eine auf eigener Kaufmannschaft beruhende Darstellung der Propyläen zu Athen in 11 „höchsfertigen“ Zeichnungen und eine „druckfertige“ Abhandlung hierzu liefern. Bewerber haben sich bis zum 31. Januar 1879 zu melden.

### Kunstvereine.

8. Archäologische Gesellschaft in Berlin. Die Feier des Bundesmannes, welche äußerer Verhältnisse halber dieses Mal schon am 1. Dezember begangen werden mußte, hatte die Mitglieder der Gesellschaft und viele Verehrer des großen Meisters im Saale des Architekten-Vereinshauses zahlreich versammelt. Der Vorsitzende, Herr Curtius, leitete die Sitzung ein mit einem Vergleich des Denkmalers-Borrich, welcher dem Gründer der alten Kunstgeschichte vorlag, und der Fülle des Materials, welches jetzt der Wissenschaft zu Gebote steht, indem er über die in letzter Zeit geöffneten Fundstätten des klassischen Bodens und die daraus zufließende Bereicherung aller Gebiete der Archäologie einen lebendigen gab. Dann hob er ein besonders wichtiges Denkmal der Hände von Cignani hervor, das in Sipontin, und

Photographie und Durchzeichnung vorlag, die alterthümliche Bronzezeit. Er sprach über die Geltung der getriebenen Metallarbeit bei den Ägypten, die archaischen Arten ihrer Technik und ihrer Verwendung; er erläuterte den kunstgeschichtlichen Werth des Denkmals, in welchem man die fortschreitende Emanzipation der griechischen Kunst von den Vorbildern asiatischer Technik deutlich nachweisen kann, sowohl in der Behandlung der Thierfiguren als auch in der Darstellung heroischer Figuren. Rauschnitz erläuterte er die Restaurierung des Denkmals mit Vergleich einer Seite des Berliner Museums und der entsprechenden Darstellung auf dem Kasten des Kapitols. Herr Kommissar legte eine von dem Museum in Rom gefundene, von der Berlin Vorstell bereugetene in Silber aus einem römischen Grab, welcher in seinem unmittelbaren Umkreis als Relief gefunden war und im Museum die Summe von 1,558,346 Zehnern (500,000 Mark) als Staatsmittel gewonnen hatte. Er bemerkte ferner, daß durch diesen Fund in der berühmten Inschrift des Titus eine analoge Angabe sehr wichtig geworden sei, wonach dieser mit 500 Millionen Restantien von fast 36 Millionen Zehnern (36 Millionen Mark) armath habe, und erläuterte andere Einzelheiten dieses Denkmals. Herr Dübner besprach im Anschluß an die bisher bekannten sicheren Darstellungen von aetnaischen Frauen und die weniger sicheren von germanischen Jünglingen in Berlin der antiken Kunst eine neuerdings bekannt gewordene Erzstatue, welche sich dem gleichen Relief aus Darstellungen anreicht und solche Zeit und Bedeutung derselben zu erläutern. Von der Aufnahme der Umgestaltung von Ägypten, welche die Centraldirektion des Deutschen Archäologischen Instituts leistet, lagen zwei neue Blätter in Zeichnung vor, welche der Vermuthung Anspitzen im Großen Generalstabe, Herr Kupper, erläuterte. Derselbe schloß sich eine spezielle Erläuterung der neuen in archaischerer wie topographischer Beziehung doch wohl vertheilten Ergebnisse der Ausgrabungen zu Clagny, welche durch Herrn Adler auf dem zu diesem Zwecke vertheiligten großen Situations-Pläne gegeben wurden. Zum Schluß machte der Vorsitzende noch eine Mittheilung von dem schon eingegangenen Berichte des Herrn Jurawanger über die letzten Ergebnisse der Ausgrabungen von Olympia; er besprach die Wichtigkeit der neu gefundenen Bronzeinschriften und zeigte die Zusammenhänge einer sorgfältigen Bronzestatuette, sowie der bemalten Dachschiefer, welche mehr auf ein Giebelbild als auf einen Fries hinzuweisen scheinen.

### Sammlungen und Ausstellungen.

\* Ausstellung von Reliefs und Aufnahmen in Berlin. Das unterzeichnete Comité sendet und eben das Programm einer interessanten Ausstellung welche im kommenden Frühjahr in Berlin stattfinden wird und zu deren Beschaffung alle Künstler Deutschlands und Deutsch-Europas, sowie alle diejenigen, welche einschlägige Arbeiten von solchen Künstlern besitzen, eingeladen sind. Es soll eine Ausstellung von Reliefs und von architektonischen, dekorativen und kunstgewerblichen Aufnahmen sein, also die Werke künstlerischer Studien und Erinnerungsblätter, welche in den Gruppen unserer Künstler ruhen und oft zu dem Reichthum und gegenwärtig höchst wichtigen gehören, was diesem entbehren, dem Publikum erschließen. Wir werden dadurch gewiß mit zahlreichen Köper unerbittlich oder ungenügend bekannten Schätzen alter Kunst vertrauter werden; es lassen sich die Zuden unserer Denkmälerkenntnis dadurch erhöhen, und besonders an der Hand des mit Sorgfalt vorbereiteten Katalogs gewiß mannigfache neue Gesichtspunkte für die Verwerthung des von den Künstlern aufgeschickten, aber bisher verstreuten Materials gewinnen. Wir begnügen uns heute damit, die Beschaffung der Ausstellung allen Künstlern, Sammlern und Instituten dringend zu empfehlen und bitten nur noch die von dem Comité aufgestellten Programmpunkte mit.

1. Die Ausstellung soll sich beschränken auf Werke der Architektur, sowie der dekorativen Malerei und Sculptur und der Kleinplastik. Werke rein häuslicher oder handwerklicher Inhalts bleiben ausgeschlossen. Es werden demnach für die Ausstellung gewünscht: Reliefs

plastischen und Künsten aus allen Ländern, welche dem Architektural und dekorativen Künstler Ausbeute für sein Studium liefern, wobei die aus dem Original aufbewahrten Arbeiten den nachträglich fertig gemachten vorzuziehen sind. Größere Aufnahmen, wie solche zum Zweck von Restaurierungen oder Publikationen vorgenommen und nachträglich nach Kopien ausgetrieben werden, sind nicht ausgeschlossen.

2. Beiträge werden aus ganz Teutschland und Teutsch-Europa erbeten.

3. Die Aufnahmen werden unter der Adresse „An das Comité für die Ausstellung von Reliefs und Aufnahmen, Berlin, W., Wilhelmstraße Nr. 92“ erbeten. Wir beschließen die Aufnahmen, welche mit von Künstlern der Architektural- und Dekorativ-Kunst erhalten werden, diesen letzteren mit dem Ertrahen zu überlassen, unter Berücksichtigung des disponiblen Raumes, eine vollständige Zeichnung und Anhaltlinien des von ihren Künstlern auszubehaltenen Materials anzugeben. Es ersucht sich demnach schriftliche Duplicate einzulegen, so daß das Comité sich das Recht, eine Auswahl zu treffen, ohne jede Rücksicht anerkennen, unanfechtbar, als es die Absicht ist, die Aufnahmen möglichst nach den Gegenständen und nicht nach den Künstlern, von denen die Ehre der Aufnahme herrührt, zu ordnen.

4. Die Listen werden nur in einzelnen Blättern oder Abzügen nicht in Exemplaren oder Fellen) erbeten. Wer in die Lage kommt, seine Arbeiten eth für die Ausstellung fertigen zu lassen, wolle sich der üblichen Sortenpreise von ca. 614 Ctm. oder deren Theilungen bedienen.

Jedes Blatt muß in deutlicher Schrift die Bezeichnung des Autors und des Gegenstandes, wenn möglich auch die Jahreszahl der Entdeckung, tragen. Um unter der großen Zahl der zu erwerbenden Blätter die nötige Ordnung halten, und jede Verwechselung vermeiden zu können, ist es notwendig, jedem Blatt auf der Rückseite die Adresse des Eigentümers zu geben und dieselben fortlaufend zu nummerieren.

Da wir, wie oben bereits bemerkt ist, die Ausstellung eines möglichst vollständigen Katalogs über die Ausstellung beschließen, wird außer den Listen und Aufnahmen auch manche Reizenotiz oder Erinnerung aus Orten, die wenig besucht werden und in welchen das Material aus zufälligen Gründen vielleicht nur unvollkommen möglich war, sehr nützlich und willkommen sein. Aus demselben Grunde würde sich auch die von den Vereinen häufig zu übersehende Beschränkung nur auf Duplicate erfordern, während Umstände ohne Rücksicht auf den künstlerischen Werth ihrer Darstellung unter allen Umständen erbeten werden.

5. Daß dem vorzuziehenden Interesse, welches die Königlich-Preussische Akademie der Künste dem Unternehmen beizutragen hat, steht für die Zwecke der Ausstellung das vorübergehende Ausstellungsgebäude auf der Berliner Museumsinsel, dessen Bauart fertige Arbeiten gegen die Einwirkung der Sonnenstrahlen sicher und in welchem kein Feuer gehalten werden darf, zur Verfügung. Genügende Sicherheit für die eingesandten Objekte wird damit, sowie auch durch das Vorhandensein eines geschulten Aufsichtspersonals und durch Versicherung gegen Feuergefahr geboten. Das Comité übernimmt keine darüber hinausgehende Garantie gegen Diebstahl oder zufällige oder unvorsichtige Beschädigung, wird jedoch bei dem Ausbauge und Abnehmen, dem Aus- und Einpacken der Arbeiten unentgeltlich und tüchtigste Personal verwenden.

6. Die Ausstellung wird am 15. April eröffnet und am 1. Juni 1879 geschlossen werden. Die Einbringung der auszubehaltenen Zeichnungen etc. muß die spätestens den 1. März 1879 erfolgen, um die verbrauchten Arbeiten für den nötigen Erfolg ausführen zu können.

Das Comité: G. Lüders, Ober-Reg. Rath und Vortrag. Roth im Wittich 1. Bandel v. A. Luthmer, Architekt, Lehrer am Deutschen Gen.-Museum u. der Kunst-Akademie. R. Neurer, Historien-Maler, Lehrer am Deutschen Gen.-Museum. A. Schüb, Architekt. A. Stöckhardt, Architekt. E. Joar, Architekt. F. Ritter, Architekt.

### Vermischte Nachrichten.

**Venezianische Email.** So viel mir bekannt, ist bisher über jene Emailgefäße, deren Deforationsweise ihnen eine völlig abgeordnete Stellung innerhalb der Emailkunst anweist, das sogenannte Venezianische Email, so wenig etwas Jenseitiges ermittelt worden, daß es sogar fraglich ist, ob die traditionelle Bezeichnung begründet ist oder nicht. Ich glaube jetzt, daß wir es da mit einer Nachahmung einer asiatischen Specialität zu thun haben. Auf der diesjährigen Pariser Ausstellung fand ich in der Abtheilung China, welche auch das benachbarte Japan so sehr verdrängt und verdrängtmäßig wenig beachtet wurde, ziemlich vertheilt eine Gruppe von fünf emailirten Tempelgeräthen, einem großen Gefäß, zwei kleineren Vasen und zwei Leuchtern, ganz außerordentlichster Art. Plump in den Formen, an welchen die Kunstfehler vorwalten, waren sie mit blauem und grünem Email überzogen, aber welches eine Unzahl kleiner goldener Sterne verstreut war. Die Ähnlichkeit mit Venezianischem Email übertrifft mehrere Gegenstände, welche ich auf diese Weise aufmerksamer machte, auf den ersten Blick; mit Ausnahme des reinen Emailgrundes sahen wir alle charakteristischen Kennzeichen jenes Genres vereinigt. Das Alter der Gefäße wurde uns auf 250 Jahre angegeben, doch habe ich keinerlei Marke entdecken können. Die Vermuthung liegt nahe, daß irgend ein Venezianischer Künstler betragliche Arbeiten in seine Heimath ausgeführt habe, ohne Jenseitigen näher als die andere, daß eine europäische Deforationsweise in China nachgemacht und zwar für Tempelgeräthe verwendet worden sei. Möglicherweise stammen die Gefäße aber auch nicht aus China selbst, sondern aus irgend einem noch weniger erforschten Nachbargebiete; denn es bleibt ausfallend, daß feins ein den Japanern, die ich gesehen habe, dergleichen besitzt. Vielleicht weiß Jemand Auskunft zu geben, sei es über das Vorhandensein anderer Exemplare der besprochenen Gattung, sei es über eine Erwähnung in einem Reiseberichte oder dergl. **Brauns Bucher.**

### Zeitschriften.

#### The Academy. No. 345 u. 346.

Catalogue des Yases Pelets du Musée de la Société Archéologique d'Althènes, von A. S. Murray. — The „Allegory“ of Bronzino in the National Gallery, von Thomas Taylor. — Art salons. — The national gallery catalogue, von J. A. Crowe. — Art salons. — Henry Dunant et Petrus Ilyssakis †

#### L'Art. No. 207—209.

Exposition universelle de 1878: Le Japon ancien et le Japon moderne, von Philippe Marty. (Mit Abbild.) — La peinture et l'Exposition universelle de 1878: Ecole Belge, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — La salon de Paris, 1878: Aquarelles, dessins, gravures et lithographies, von P. Lerat. (Mit Abbild.) — L'Angleterie à l'Exposition universelle de Paris, 1878. — Une fête de circonstance, von P. Lerat. (Mit Abbild.) — La peinture à l'Exposition universelle de 1878: Vues générales, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — L'oeuvre de Rubens en Autriche: le portrait. II., von G. Bergeron. — Un groupe antique en terre cuite, von C. Voemmer. (Mit Abbild.) — Fragments des manuscrits en coute de Caylus et du marquis de Terrail conservés au Musée de Louvre, von L. Courajod. (Mit Abbild.) — Musée des arts décoratifs. Première exposition, von P. Lerat. — Exposition générale des beaux arts à Bruxelles, von A. Poeglin. (Mit Abbild.)

#### Bilder für Kunstgewerbe. Heft XI, XII.

Reisen des Herrn Eilshelm-Arnold von Dr. Lied. (Mit 1 Holzschnitt.) „Eisenbeschlagswerk in Klarnberg.“ — Die Moersbacher Industrie in Italia. — Moderne Kunstwerke: Einhandtasche, Standuhr, Gürtel aus Schmiedeeisen, Interieur-Beit, Schmiedeeisener Leuchter. — Einfache Möbel, von B. Hubner. — Der Herang von Altona und die Gabelsberger Industrie. — Abbildungen: Bettdecke, entworfen von Prof. Storch. — Gaudelocher, von Frh. O. v. Hasenauer. — Handtaschenhalter, von Prof. Storch. — Gürtelbänder von F. Felner, Jr. & H. Holmer. — Album, von H. Meisch & A. Eisenmenger. — Interieur-Schreibtische, von Franz Rossmal.

#### Christliches Kunstblatt. No. 12.

Die achte Hauptversammlung des Vereins für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs. — Die Kapelle auf der Solitude bei Stuttgart. (Mit Abbild.) — Die altchristlichen Monumente in Salona, von Viktor Schnitzler.

#### Deutsche Bauzeitung. No. 97—102.

Denkmal für einen Techniker. — Die Konkurrenz für Entwürfe zum Kub-gedächte der Universitäts-Strassen. (Mit Abbild.) — Kunstgewerbliche Wohnzimmernisse. — Friedrich

Grafle †. — Ueber die Ausführung von Gewölben, von Rossetti. — Eine amerikanische Skizze über die Architektur in Berlin. — Die Anstellung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine. Associerendes Mezzan-Konkurrenz des Architekten-Vereins zu Berlin.

#### Kunst und Gewerbe. No. 2, 3.

Die alten kunstgewerblichen Arbeiten in der Gewerbe-Anstaltung zu Hannover, von Dr. Richard Steche. (Mit Abbild.) — Von der Pariser Ausstellung: Metallarbeiten (Mit Abbild.) — Hansard (17. Jahrg.) von von A. Niedling. — Parolische Foyers-Tafeln, von C. Bauer.

#### Chronique des Arts. No. 38—40.

Concours pour la statue de Rabelais. — M. Robert Wallis †. — Th. Ch. L. Semler †. — La sculpture aux places publiques. — Paul Meata: Hans Holbein. — Marzani italiani. — M. Robinson †. — Un portrait de Rabelais, von G. d'Althènes.

#### Mittheilungen der k. k. Central-Commission. No. 4.

St. Maria am Pölnberg in Steiermark, von J. Gross. (Mit Abbild.) — Des Sophien-Schlosses in Aufseßn, von K. Fröh. v. Gasseritz. (Mit Abbild.) — Die Realisirkation der Benediktiner-Abtei Kladratz, von G. Lanzki. (Mit Abbild.) — Kunstgewerbliche Wohnzimmernisse, von A. Lig. — Die epigraphischen Bildner. (Mit Abbild.)

### Berichtigung.

In dem vom C. H. Seemann'schen Verlage herausgegebenen Illustrierten Weihnachtscatalog wird auf S. 9 der Klinge darüber Ausdruck gegeben, daß die Hoffnung, endlich die 2 Hefte des VII. Bandes von Schnaase's Geschichte der bildenden Künste ausgeben zu können, geknüpft worden sei. Knüpfend daran heißt es jedoch: „Vermuthlich ruht die Arbeit einstimmen, bis Wälde seine Geschichte der italienischen Malerei, von der der I. Band vorliegt und ein zweiter, wohl nicht minder umständlicher zu erwarten steht, vollendet hat.“

Ich muß diese Vermuthung als eine völlig unbefugte juristischem, da sie von einer totalen Unkenntnis der Verhältnisse zeugt. Meine Geschichte der italienischen Malerei hat mit der Vollendung von Schnaase's Buch nichts zu schaffen; mein Buch kann das Schnaase'sche nicht ersetzen, weil nicht ich die Bearbeitung besitzen übernommen habe, sondern, allerdings unter meiner Aufsicht und Approbation, Herr Dr. Eifenmann, dem die Arbeit auch von Schnaase übertragen ward. (Die auf Eifenmann's Wunsch von mir übernommenen Partien liegen längst druckfertig da.) Wenn der Bearbeiter seit Jahren auf die Vollendung des Werkes warten läßt, so leide ich darüber noch mehr als das Publikum, weil, wie figura sich, man geneigt sein wird, mir die Schuld davon beizumessen. Da aber Dr. Eifenmann seit längerer Zeit durch mancherlei schmerz persönliche Erlebnisse in der Arbeit gehindert worden ist, gleichwohl jedoch auf wiederholte Aufforderung, die Arbeit in meine Hände zurückzugeben, falls er dieselbe nicht baldig vollenden könne, sich stets von Neuem damit erklärt hat, dieselbe auszuführen, so habe ich mich einhalb den Verhältnissen fügen müssen, da ich im Sinne Schnaase's zu handeln glaube, wenn ich nichts an des Verfassers Anordnungen danere.

Somit, um des Wohlwollens halber. Hätten die Verleger jenes Weihnachtscatalog sich nach den wirklichen Verhältnissen erkundigt, statt mir Blaus hinein ihre Vermuthungen breiten zu lassen, so dürfte dies getrennter gemeint sein. **W. Lüdke.**

Zu dem Besprechenden bemerke ich Namens der Redaktion des literar. Jahresberichts, daß derselben jede köstliche Mühe dem von ihr hochgeachteten Herrn Prof. Lüdke gegenüber fern gelegen hat. Der Jahresbericht ist in seiner Fassung durchaus objektiv gehalten und hat lediglich den Zweck, das große Publikum über die nicht streng sachwissenschaftliche Literatur des vorausgegangenen Jahres zu orientieren. Lebendige Absichten verfolgt derselbe niemals. Der „unbefugten“ Vermuthung wäre wohl am besten durch eine Erklärung von Seiten der Verlagsbuchhandlung, deren Verfasser ja auch der Berichter über Herrn Prof. Lüdke ist, vorgebeugt worden. Eine solche Erklärung würden die Abnehmer des Schnaase'schen Werkes nach so langer Verödung der Ausgabe des betreffenden Halbbandes billiger Weise erwarten. Zur Aufnahme derselben wäre die Redaktion sehr gern bereit gewesen. **C. H. Seemann.**

Die Ausstellungen der Kunst-Vereine Hannover, Magdeburg, Halle, Dessau, Gotha und Cassel beginnen im Jahre 1879:

am 12. Februar in Hannover.

Die Resultate unserer Kunst-Ausstellungen sind stets höchst erfreulich gewesen, zum Ankauf von Kunstwerken sind in letzter Zeit durchschnittlich jährlich über 90,000 Mark verwendet und den Künstlern zugeflossen.

Die Aussichten für 1879 stellen sich sicher, auch für grosse bedeutende Werke, nicht minder günstig; in Hannover werden ausser den Ankäufen von Privaten auch grössere Ankäufe für den Verein gemacht werden.

Das Comité des Kunst-Vereins in Hannover.

Sieben erschien bei E. A. Seemann in Leipzig und ist in allen Buchhandlungen zu haben:

## GESCHICHTE DER MALEREI.

Herausgegeben von  
ALFRED WOLTMANN.

Erster Band.

Die Malerei des Alterthums, von Dr. K. Woermann.  
Die Malerei des Mittelalters, von Dr. Alfr. Woltmann.

Mit 100 Illustrationen.

gr. Lex.-8. broch. 13 M. 50 Pf.

Die Lieferungsumgabe vervollständigt mit der 4. und der 1. Hälfte der 5. Lieferung dieses ersten Band, welchem noch zwei andere folgen werden.

## Register

zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

IX.—XII. Jahrgang.

7 Bogen. broch. 2 Mark 40 Pf.

Im Verlag von E. Strzel in Leipzig erschien soeben:

## Im neuen Reich.

Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes  
in Staat, Wissenschaft und Kunst.

Herausgegeben von

Dr. Wilhelm Lang.

Zweiter Jahrgang (1879) No. 1.

Inhalt: Zum Jahreswechsel. Wilhelm Lang. — Oesterreichische Kriegspolizei. Rian Springer. — Wilsons Bekantnes Paradies. H. Pauli. — Volkswirtschaftliches zum Gultstempel. Paul Lehmann. — Die Bibliothek zu Kallenberg. G. Martin. — Der Jahresroman des Fürsten Bismard. — Berichte aus dem Reich und dem Auslande: Aus Wien. Kritik — Confusion. Aus Oldenburg. Das oldenburgische Oberlandesgericht. Aus Berlin. Frieden zum Jahresabschluss. Bismard's Reformation. — Literatur: Krue, Kojamunde. Hehn, Italien. Cogg, Meerfahrt nach Lyria.

Bestellungen werden in allen Buchhandlungen des In- und Auslandes angenommen. Jahrslicher Abonnementspreis: 14 Mark.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Junfermann & Pries in Leipzig.

## Gutzkow's letzte Werke.

Die neuen Cerapionsbrüder.  
Roman von Karl Gutzkow.

II. Auflage. 5 Bände.

Pr. Doppel brochirt M. 16.—; fests gebunden  
in 3 Bänden M. 15.—.

Es ist die Zeit der Umwälzung, in die und der verklärte Vater in diesen geistigen Werken getreten, ihre Zeit, welche auch die geistig-ästhetischen Ziele, unermesslich herbeizutreiben, bis in die höchsten Tiefen in möglich bringet. — Ein Schicksal widertritt Zeit, wie wir uns immer zu schliessen müßten: die Zeit hat für ihn, die Zeit hat zu ihrem Ursprung verlegt und die glückseligsten Jenseits von ihm überlassen abzugeben, haben für jene erkannt und was ihnen geliebter. Umstritt hat die Cerapionsbrüder eine bei bewundernswürdigen Erfahrungen auf dem Gebiete der weltlichen Wissenschaft, den weltlichen aber auch hiesigen Zeitgeist eine partie de la vie völlig werte.

## In hunder Reihe.

Briefe, Skizzen, Novellen von  
Karl Gutzkow.

Pr. Einzel brochirt M. 5.—; fests gebunden  
M. 4.—.

Wie die Oberwelt, die sich in Gutzkow's geistigen Werken aufzulesen, trauen auch in dieser letzten literarischen Sammlung der vollständigen Briefe, Skizzen und Novellen vom Kaiserthum. Ein Bismard, der bürgerliche Romanistore geht und liegt an einer Verbindung mit Lagen günstig verläuft, wenn ein Mann nicht auch ein Mann ist, hat selbst seine Hauptaufgabe — und aber kein Aufbruch-ende erreicht hat, sondern sein Werk noch ein Stück weiter zu tun, was der Zeit geizig, verweist der Vater auch mit dem Geiste. — Die alte Welt Gutzkow's, wie auch die geistliche auch den geistlichen und Vertheiler der bürgerlichen Welt sein Freude machen.

## Hohen Schwangau.

Roman und Geschichte. 1836—1867.  
Von Karl Gutzkow.

5 Bände.

Pr. Doppel brochirt M. 21.—.

Der merkwürdige Fall des Bismard's der bürgerliche Romanistore, der bürgerlichen aus in hundert Jahren unerschütterliche Fiktion Karl Gutzkow hat die Idee der Nation und verheerliche Individuen auf die abgeleitete Hauptwerke der Wissenschaft, die zugleich auch ihre treuen Jenseits mit dem ihr bedingte Realisation ein geistliches Bismard zu sein bereit und eine Seite der Wissenschaft sein werden, wie sie auch ganz hiesig in geistlichen geistig hat.

Verlag von S. Schottlaender in  
Berlin.

In bezug auf die Subscribenzen bei In- und Auslande.

## Aquarell-Ausstellung

Hamburg,

vom 18. März bis 4. Mai  
in der Kunsthalle.

Der Kunstverein.

Prospecte werden versandt.

Siehe Prof. Dr. C. von  
Cipari (Wien), Chrono-  
logische 25) aber an  
die Verlagsbuchhandlung in  
Kripzig zu richten.



à 25 Pf. für die drei  
Mal gelungene Parti-  
zelle werden von jeder  
Zeile u. Handlung  
angerechnet.

## Weiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst gratis, für alle übrigen Bezugsnehmer jeder der Subskription à 1 Mark monatlich mit Nachnahme als auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern.

Inhalt: Das Kunstbudget Frankreichs und Englands für das Jahr 1879 — Die Corcoran-Schule in Washington — Julius Seiffing, Bericht von der Pariser Weltausstellung 1878, 30. Kapitel, Peter Ninken's Werke, Ein neues Werk über Delugung und Maria — A. M. Braun's Verzeichnis 7. u. 8. Ein Bild der 7. — 10. jährliche Kommission für die Provinz Sachsen. — Die Zeichnung der Szenen der Kunst-Druck. — Neuigkeiten. — Inserate.

### Das Kunstbudget Frankreichs und Englands für das Jahr 1879.

Das neu zu errichtende Ministerium der schönen Künste die folgenden Angaben über das von der Legislative inzwischen schon genehmigte Budget der schönen Künste in Frankreich für das Jahr 1879:

Wir entnehmen dem eingehenden Motivenberichte des Abgeordneten Antonin Probst (Candidaten für

1) Kosten der Centralverwaltung . . . . .	341,300 Frs.
2) Kosten der Kunstinstitute . . . . .	643,990 "
Dervon entfallen auf die Académie de France in Rom . . . . . 144,200 Frs.	
die Ecole des beaux-arts zu Paris . . . . .	320,840 "
die übrigen subventionierten Institute . . . . .	178,850 "
An der letzteren Summe hienieder participieren:	
die Ecole nationale des arts décoratifs (Kunstindustrie- schule) zu Paris mit . . . . .	77,260 Frs.
die Ecole spéciale de dessin pour les jeunes filles (Mädchenschule) zu Paris mit . . . . .	22,200 Frs.
die Departementsschulen, als Beitrag zu ihren Unterhaltungskosten mit den übrigen 49,000 Frs. sind zur Subventionierung der von den betreffenden Städtegemeinden erhaltenen Kunstschulen (Ecoles des beaux-arts) zu Lyon, Dijon und Toulouse präliminirt.	30,000 "
3) Ankauf von Kunstwerken und Schmuck öffentlicher Bauwerke . . . . .	759,640 Frs.
Diese Hauptpost vertheilt sich auf:	
a) Schmuck öffentlicher Bauwerke und Plätze durch Werke der Kommen- talmalerie und Sculptur . . . . .	400,000 Frs.
b) Ankauf von Werken lebender Künstler u. s. für Kirchen und öffentliche Gebäude . . . . .	30,000 "
für die Museen von Paris und jene der Provinz . . . . .	137,140 "
c) Anschaffung von Modellen, Abgüssen, überhaupt Lehrmitteln für die Zeich- schulen zu Paris und in den Departements . . . . .	30,000 "
d) Ankauf von Marmorblöden (die den mit Staatsaufträgen beteiligten Bild- hauern gratis zur Verfügung gestellt werden) . . . . .	30,000 "
e) Kupfersticharbeiten, die auf Staatsbestellung oder mit Subvention des Staates zur Ausführung kommen . . . . .	45,000 "
f) Gravirarbeiten, unter denselben Bedingungen ausgeführt . . . . .	35,000 "
g) Kosten für Beaufsichtigung und Sendungen (die sich auf die zeitweilige In- spektion der Departementsschulen beziehen) . . . . .	7,500 "
h) Kosten für Einschirmung, Verpackung, Beförderung u. . . . .	25,000 "

4) Jährliche Ausstellung der Werke lebender Künstler (Salon) . . . . .	502,300 Frsch.
Hiervon entfallen ungefähr 300,000 Frsch. auf die Prämierung und den Ankauf von ausgestellten Werken, 200,000 Frsch. auf die administrativen Kosten der Ausstellung: wozu letztere Summe um so unersichtlicher erscheint, wenn man ermägt, daß das Ausstellungskloster (der Industriepalast in den Champs Elysées) unentgeltlich zur Verfügung steht, es sich bei denselben also nur um Transport-, Aufstellungs- und Aufschlagskosten handeln kann.	
5) Subvention für die Nationaltheater und Musikconservatorien . . . . .	1,748,700 Frsch.
Diese vertheilt sich auf die große Oper mit . . . . . 825,000 Frsch.	
das Théâtre français mit . . . . .	240,000 "
die Opéra comique mit . . . . .	360,000 "
das Théâtre de l'Odéon mit . . . . .	60,000 "
das Pariser Conservatorium mit . . . . .	241,200 "
die Musikschulen von Toulouse, Lille, Dijon, Lyon, Nantes mit . . . . .	22,500 "
6) Subventionen für die populären Musikconcerte im Cirque d'hiver und im Théâtre Châtelet (unter Direction von Pöndeloup und Colonne) und für populäre Sonntagsmatinee'n an einigen Theatern . . . . .	50,000 Frsch.
7) Anschaffung und Publikationsbeitrag für Werke des Kunstverlags . . . . .	90,000 "
Hiervon entfallen auf Subscriptionsen für Werke des Kunstverlags . . . . . 54,000 Frsch.	
auf Veröffentlichung der antiken Baubauwerke Griechenlands und Italiens, nach Aufnahmen und Restaurationsentwürfen der Pensionäre der Académie de France zu Rom . . . . .	20,000 Frsch.
auf Veröffentlichung des Kunstinventars Frankreichs (Inventaire général des richesses d'art de la France) . . . . .	16,000 "
8) Prämien und Unterstützungen an bildende Künstler, deren Wittwen und Waisen, sowie an Privatunterrichtsanstalten dieser Kategorie . . . . .	140,000 Frsch.
9) Prämien und Unterstützungen an darstellende Künstler, deren Wittwen und Waisen, sowie an Privatunterrichtsanstalten dieser Art . . . . .	130,000 "
10) Kosten für Erhaltung und Restauration der historischen Baubauwerke, unter Aufsicht der Commission des monuments historiques . . . . .	1,355,500 Frsch.
11) Kosten für die Nationalausstellungen des Pavore, des Luxemburg, zu Versailles und St. Germain . . . . .	865,750 "
Eine Spezifizierung dieser Summe nach den angeführten Sammlungen und nach den Einzelposten des Erfordernisses ist aus dem Berichte nur bezüglich der mit 82,000 Frsch. veranschlagten Administrationskosten des Luxemburg, und der mit 150,000 Frsch. präliminirten Summe für Neuanschaffungen der Bauereisammlungen zu entnehmen.	
12) Kosten für die Nationalmanufakturen . . . . .	887,500 Frsch.
Hiervon entfallen auf:	
a) die Porzellanmanufaktur zu Sèvres	
an Personalausgaben . . . . .	414,450 Frsch.
an Materialausgaben u. . . . .	153,000 "
	Zusammen 567,450 Frsch.
b) die Gobelinsmanufaktur zu Paris	
an Personalausgaben . . . . .	168,000 Frsch.
an Materialausgaben u. . . . .	40,000 "
	Zusammen 208,000 Frsch.
c) die Gobelinsmanufaktur zu Beauvais	
an Personalausgaben . . . . .	97,350 Frsch.
an Materialausgaben u. . . . .	15,000 "
	Zusammen 112,350 Frsch.
Es beträgt demnach das gesammte Kunstbudget Frankreichs für 1879 . . . . .	7,515,010 Frsch.
und wenn man die auf Subvention von Theater- und Musikinstituten bezüglichen Kosten 5, 6 und 9 mit . . . . .	1,925,700 "
davon in Abrechnung bringt, das eigentliche Budget für die bildenden Künste . . . . .	5,586,310 "
Das Kunstbudget Englands für das laufende Jahr weist folgende Beträge auf:	
1) Kosten der Centralverwaltung . . . . .	211,000 Frsch.
2) Kosten der Kunstinstitute, Prämien, Reisereisergütungen und Stipendien . . . . .	3,474,400 "
3) Ankauf von Kunstwerken . . . . .	452,000 "

## 4) Kosten für die Nationalmuseen, und zwar:

South Kensington Museum, Administration und Reansschaffungen . . . . .	1,189,400	Fracs.
British Museum, Administration . . . . .	1,323,450	"
Ankäufe . . . . .	633,875	"
Büchereinband, Kataloge . . . . .	384,500	"
Verschiedenes . . . . .	255,425	"
(Außerdem hat dasselbe noch eigene Stiftungsrevenüen.)		
National Gallery, Administration . . . . .	175,000	"
Reansschaffungen . . . . .	125,000	"
National Portrait-Gallery, Administration . . . . .	25,000	"
Ankäufe . . . . .	25,000	"
Museum der bildenden Künste zu Edinburgh . . . . .	270,550	"
Königl. Akademie (Bildergalerie) zu Edinburgh . . . . .	50,000	"
Museum der bildenden Künste zu Dublin . . . . .	250,275	"
National Gallery . . . . .	60,000	"

Zusammen für Nationalmuseen 4,967,475 Fracs.

5) Verschiedene Kosten, die sich auf die vorangeführten  
Es beträgt somit die Gesamtsomme des Budgets

Posten verteilen . . . . . 686,250 "  
für die bildenden Künste in England 9,791,125 "

Außerdem sind zur Erweiterung der Baulichkeiten des South Kensington Museum 400,000 Fracs. für die des British Museum 125,000 Fracs. veranschlagt.

Da jedoch in der für das British Museum präliminirten Summe auch das Budget der damit verbundenen Bibliothek mit inbegriffen ist, so muß, um einen Vergleich auf gleicher Grundlage zu ermöglichen, zu der oben mit 5,586,310 Fracs. ausgewiesenen Hauptsumme des französischen Kunstbudgets noch die Dotation der Bibliothéque nationale mit 664,023 Fracs. hinzugerechnet werden, wonach dieses mit 6,250,333 Fracs. dem englischen Kunstbudget von 9,791,125 " gegenübersteht.

Interessant wäre ein Vergleich dieser Summen mit denen der Kunstbudgets Deutschlands und Oesterreichs. Vielleicht sieht sich die Redaktion oder einer oder der andere Mitarbeiter der Zeitschrift, dem die betreffenden Daten zugänglich sind, durch die vorstehende Zusammenstellung zur Sammlung und Mittheilung derselben veranlaßt.

C. v. F.

**Nachschrift der Redaktion.** Die durch obige Daten gebotene Anregung wird gewiß allseitig als höchst dankenswerth begrüßt werden, und wir unsererseits wollen es nicht an Bemühungen fehlen lassen, um ähnliche Zusammenstellungen auch aus anderen Staaten, zunächst aus Deutschland und Oesterreich zu

gewinnen. Aber wir verkennen die Schwierigkeiten dieser Aufgabe nicht. In Oesterreich, wie in manchen Staaten des deutschen Reiches, fehlt es an einer einheitlichen centralen Leitung und Organisation der Kunstverwaltungen, Museen u. s. w. Es kann dort also von keinem Gesamtbudget die Rede sein. Einige der Institute und Sammlungen dieser Länder gehören zur Hof-Verwaltung oder sind Privateigenthum einzelner Mitglieder der regierenden Häuser (wie z. B. die Münchener Glyptothek), andere wieder sind Staatsanstalten und unterstehen den betreffenden Ministerien. Regelmäßige Veröffentlichungen über die Kunstbudgets dieser Länder giebt es daher auch fast gar nicht. Eine rühmliche Ausnahme davon macht in Deutschland die sächsische Regierung, welche seit einer Reihe von Jahren wenigstens über die Verwaltung der k. Sammlungen detaillirten Bericht erstattet und uns dadurch in die Verwendung des ansehnlichen sächsischen Kunstbudgets Einblick gewährt. — Das sind einige der Schwierigkeiten, welche der Erfüllung des auch von uns längst gehegten Wunsches unseres geehrten Mitarbeiters entgegenstehen. Wir wollen jedoch, wie gesagt, in der Sache thun, was irgend möglich ist, weil wir glauben, daß ein vollständiger Ueberblick über das einschlägige statistische Material die mannigfaltigsten wohlthätigen Folgen für unser Kunstleben herbeiführen könnte.

## Die Corcoran-Galerie in Washington.

Vor allen amerikanischen Städten ist Washington auf seinen Straßen und Plätzen mit Statuen geschmückt; Statuen und Gemälde, viele schlecht und einige gute, füllen die Hallen und Säle des Capitols; allein erst seit wenigen Jahren besitzt die Stadt in der Corcoran-Galerie ihr eigenes Museum.

Diese junge Schöpfung ist mit Einschluß des Gebäudes und eines Fonds von fast einer Million Dollars zur Erhaltung und Vergrößerung der Sammlung das Geschenk von Wm. B. Corcoran, dessen Namen sie trägt\*). Schon im Jahre 1859 wurde der Bau der Halle nach dem Entwurf von James Renwick in

\*) S. den Bericht in Heft 2 der Zeitschrift d. J., S. 47.



New-York angefangen, allein der Secessionskrieg unterbrach die Arbeit, die Regierung benutzte das unfertige Gebäude als Magazin für Kriegsvorräthe bis zum Jahre 1870, als es dem Eigentümer zurückgegeben und für seine ursprüngliche Bestimmung vollendet wurde. Corcoran's Privatsammlung lieferte die Grundlage der Galerie, ein Bevollmächtigter ging nach Europa, um weitere Ankäufe zu machen, und im April 1874 konnte die Galerie dem Publikum geöffnet werden.

Das Museum ist in glänzendster Lage, in der Pennsylvania-Avenue in der Nähe des Schachamtes und des Weißen Hauses, dem Kriegsministerium gegenüber erbaut. Die ansehnliche Halle mit einer Fassade von 106 Fuß und einer Tiefe von 125 Fuß ist im Renaissancestil aus Backstein errichtet, mit Steinernen Einfassungen und Verzierungen, zwei Stockwerke hoch, mit einem Mansardendach, auf dem sich ein Pavillon erhebt. Kleinere Pavillons befinden sich auf den Ecken. Die Bildergalerie im oberen Stockwerk hat Oberlicht und ist außerdem mit Gasleitung versehen, um gelegentlich nach landestüblicher Art besichtigt zu werden.

In Betreff der Auswahl der Kunstwerke stellten sich selbstverständlich alle die Schwierigkeiten heraus, mit denen in unsern Tagen die Gründer eines jeden Kunstinstituts zu kämpfen haben, und hier in noch weit höherem Maße als in der alten Welt, denn es gab ja keine Kirchen, keine Paläste, die Schätze enthielten, welche allenfalls die Grundlage hätten bilden können. In Betracht der Unmöglichkeit, wohlerhaltene, ansprechende Originale aus der Blüthezeit älterer und antiker Kunst zu erlangen, haben die Verwalter insofern den richtigen Weg erwählt, indem sie sich in der Malerei auf die Ergebnisse moderner Kunst und in der Skulptur größtentheils auf die Reproduktionen der Meisterwerke des Alterthums beschränkt haben. Ein paar Originalbüsten mit abgetrockneten Nasen oder die Bruchstücke unergänzbarer Statuen, die allenfalls zu haben gewesen wären, würden weder dem Laien einen annähernden Begriff alter Kunst, noch dem Schüler lohnende Gegenstände des Studiums geboten haben, während an neunzig vorzüglich gearbeitete Gipsabgüsse der Prachtstücke des Vatikan, des Louvre, des Museums in Neapel, des britischen Museums, einiger Arbeiten von Michel Angelo, Jean Goujon, Pilon und von Ghiberti's Thüren des Baptisteriums in Florenz ihm die Heiligthümer der goldenen Zeiten eröffnen. Einige Statuen und Büsten nach Canova und Thorwaldsen und die Originalwerke amerikanischer Künstler, darunter Hiram Powers' „Griechische Sklavin“ befinden sich im oberen Stockwerk. Ein Zimmer in den unteren Räumen enthält Kopien der Hildesheimer Schätze, Bronzen von

Barze, die Marmorbüste Humboldt's von Rauch, einige Waffen und Rüstungen, Majoliken u. s. w.

Die Bildergalerie, welche nach dem Katalog 112 Nummern enthält, seitdem aber manchen Zuwachs erhalten hat, giebt sich unverkennbar als das Gute, was sie ursprünglich war, nämlich die Sammlung eines Privatmannes, der zwar Urtheil genug besaß, ein hinlänglich zuverlässiger Rathgeber hatte, um nicht Schlechtes oder höchstens Mittelmäßiges anzuschaffen, aber denn doch nicht von solcher Kunstliebe durchdringt war, um sich in Besitz der bedeutendsten erzielbaren Werke zu setzen. Görwae — „Ein todt'er Esäur“ — Cabanel, Ary Scheffer und Schreyer sind die einzigen berühmten europäischen Maler, welche man repräsentirt findet, und diese nicht in ihren hervorragenden Leistungen und meistens in wenig ansprechenden Compositionen. Einswalden sieht die Sammlung an Besten noch lang nicht den Privatgalerien so mancher New-Yorker Kunstfreunde gleich, und besonders fehlt es ihr ganz an den herrlichen Cabinetstücken, welche den Hauptstamm vieler derselben bilden. Ein ausgezeichnetes Bild von Boughton: „The heir presumptive“ eine Bestalin von Perouze, schöne Landschaften von Emil Breton, Paul Weber und Thierlicke von Kolbe und von Thoren sind die hervorragendsten Werke europäischen Künstler. Die amerikanischen Maler sind größtentheils durch Landschaften vertreten, darunter manche gute, anziehende Sachen. Außerdem findet man zahlreiche Porträts amerikanischer Staatsmänner, Politiker und Generale aus älterer und neuerer Zeit, eine Art von Curiositätenammlung, die auf den Gründer eben ein glänzendes Licht wirft. Es sind nämlich nur Sülkänder, mit Ausnahme Washington's alle mehr oder weniger die Stillen und Verschleierte des Sklavereisystems, des Cathone bis auf den Oberkandwächter Roger Taney, der sich durch seine Entscheidung: die Farbigen besitzen keine Rechte, welche die Weißen anerkennen verpflichtet seien, verewigt hat. Die weit zahlreichsten großen Männer des Nordens sind gelissentlich ignorm worden, und erst in letzter Zeit, seitdem Corcoran selber ein Sülkänder, nicht mehr an der Vermaltung theilhaftig ist, scheint man diesen engherzigen, unwillkürlichen Standpunkt ausgegeben zu haben, wie die Ausnahme von einigen im Katalog noch nicht verzeichneten Porträts würdigerer Repräsentanten der Nation andeutet. Auch nur gegen den ausserländischen Kunst Corcoran's hat man den Besuch des Museums den Farbigen gestattet, welche in Washington ungefähr den dritten Theil der Einwohner bilden. O. A.

## Kunstkritik.

**Bericht von der Pariser Weltausstellung 1878 von Julius Leffing.** Berlin, Verlag von Ernst Wasmuth. 1878. 5.

Nach Abgabe seiner amtlichen Stellung und seiner Hauptthätigkeit hat Leffing in seinen Berichten über die Pariser Weltausstellung, welche aus vierundzwanzig Jüben in der „Rationalzeitung“ und in der „Illustrirten Frauenzeitung“ veröffentlichten Briefen zusammengestellt sind, ein vorzügliches Augenmerk auf das Kunstgewerbe gerichtet. Während er die bildenden Künste nur summarisch behandelt, hat er den Versuch gemacht, die Fortschritte der Kunstindustrie in den europäischen und außereuropäischen Ländern seit der Wiener Weltausstellung nachzuweisen. Wer sich in einer gleichen Lage befindet hat, wird die Schwierigkeiten zu würdigen wissen, welche einem solchen Versuche begegnen. Wertvolle Fortschritte über Wien hinaus wird der aufmerksame Beobachter wohl nur in der japanischen Industrie gefunden haben. Sonst hatte er höchstens eine Erweiterung und eine Vertiefung der kunstgewerblichen Bestrebungen, oft auch eine Verschiebung der Art wie in England und Frankreich zu constatiren. Sehr bunt, wechselvoll und unterhaltend war das Bild der Pariser Weltausstellung, aber wenig erfreulich und vollständig. Mit dankenswerther Sorgfalt hat Leffing aller Orten die Bemühungen in's Auge gefaßt, welche auf die systematische Pflege des Kunstunterrichts gerichtet sind, in der offen ausgesprochenen Absicht, aus solchen Beobachtungen nützliche Lehren für Deutschland zu ziehen. Sehr eingehend beschäftigt er sich mit den österreichischen Fachschulen und dem Museum. Wenn er die Ansicht ausdrückt, das in Oesterreich befolgte, sonst so vortheilhafte System des Unterrichts leide an dem Mangel, daß neben dem Studium der kunstergonomischen Renaissanceformen das direkte Naturstudium vernachlässigt werde, so scheint uns diese Bemerkung, falls sie auf richtigen Beobachtungen beruht, jedenfalls recht beachtung werth. Auch das sonst in den Berichten über die Pariser Ausstellung ziemlich vernachlässigte Gebiet der Frauenarbeit und des weiblichen Fußes hat in Leffing's Buch eine eingehende und sachkundige Behandlung erfahren.

A. R.

**Peter Vischer's Werke.** Text von W. Lübke. Zweite Abtheilung. Nürnberg, E. Seidel. 1878. 161.

Wir haben dieses verdienstliche Unternehmen bereits beim Erscheinen der ersten Abtheilung an dieser Stelle angezeigt. Die sechsen erscheinene zweite Abtheilung bringt nun den Schluß desselben, und wir

besitzen damit das vollständige Werk des Meisters — so weit es bekannt ist — in getreuen Nachbildungen, an deren Hand sich der Forscher ein zutreffendes Urtheil über Peter Vischer bilden kann. Sollten sich später noch beglaubigte Arbeiten des berühmten Nürnberger Rothgießers finden, so wird ein Nachtrag das Werk vervollständigen. In den hier vorliegenden 24 Blättern erhalten wir, neben mehreren Details des Jügger'schen Gitter's und des Sebaldusgrabes, eine Totalan sicht des Letzteren, des Epitaphiums mit der Grablegung in der Regidienkirche zu Nürnberg, zwei Ansichten des Grabmals in Rogdeburg, eine Wiederholung des Lintensasses, die zwei Grabmäler in Heddingen und Kumbild, die beide aus derselben Composition beruhen, und die Säulensäule des h. Mauritianus in Nürnberg.

Der Text geht kritisch in chronologischer Folge die Thätigkeit des Meisters durch. Daß bei allem Bestreben, den Stoff zu erschöpfen, doch noch nicht alle Lücken unserer Kenntniß gedeckt sind, liegt im Wesen der Sache. Aber durch die Bereinigung so vieler in der Welt zerstreuter Werke ist hier ein großer Schritt zur genaueren Würdigung des Meisters geschritten. Bekanntlich hat sich seit vielen Jahren ein Streit darüber entsponnen, ob Vischer als ein selbständig thätiger Künstler aufzufassen ist, oder nur als ein Handwerkermeister, der von anderen Künstlern erfundene und im Modell hergestellte Gebaute durch getreuen Guss wiederzugeben verstand. Besonders hat Bergau neuerdings den zweiten Standpunkt eingenommen. Aus der Prämisse, daß für zwei Grabmäler eine Zeichnung von Dürrer als Vorlage sich gefunden, wird von ihm geschlossen, daß es bei allen anderen Werken eben so gewesen sei. Wenn da gesagt wird, die Statue des Grafen Otto von Henneberg dürfe nach einer Zeichnung von A. Krafft sein, oder die Ornamente und Wappen an Grubmal des Erzbischof Ernst in Rogdeburg erinnere an A. Krafft, so ist das eine subjektive Ansicht, da nicht erwiesen werden kann, daß A. Krafft wirklich die Zeichnung geliefert hat. Kecklich heißt es: Man beauftragte wahrscheinlich A. Krafft, einen Entwurf (zum Sebaldusgrab) zu verfertigen. Hiedeloff hat die Zeichnung dem S. Stofz zugeschrieben, weil er ganz willkürlich ein ganz fremdes Monogramm dem Reichen dieses Künstlers ähnlich fand. (Widerlegt von Föbner im Kunstblatt 1852). Wir wollen hier nicht in die Streitpunkte tiefer eindringen und erlauben uns nur die kurzen Bemerkungen: Von seinen Zeitgenossen ist Vischer für einen Künstler gehalten worden; Neudörffer sagt von seinem Sohne Hermann, er sei mit Gießen, Köpfen, Holzwerken und Centerfeßen wie der Vater fast künstlich gewesen; das Gitter für Jügger ist sicher nach Vischer's Erläuterung angeführt worden; auf mehrere seiner Werke bezeugt er selbst seine

Künstlerchaft, da er sagt: „Gemacht zu Nürnberg von mir Peter Fischer“, oder: „Opus M. Petri Fischer“; und wo ihm eine fremde Zeichnung vorliegt, wie die von Dürer, da weiß er sie so zu benutzen und dem intendierten Werke anzupassen, wie nur ein denkender und produktiver Künstler es versteht. Wer sich über die ganze Angelegenheit näher unterrichten will, wird mit Befriedigung Text und Bild des vorliegenden Wertes zu Rathe ziehen. Nach meiner Ansicht fehlt uns zum vollkommenen Schlichten des Streites eine ächte, bezauberte Handzeichnung des Meisters. Er zeichnete viel, und alle diese Zeichnungen können unmöglich verloren gegangen sein. Hoffen wir, daß sich eine solche finden werde, um dem Meister zu seiner Ehre zu verhelfen! Vor der Hand nehmen wir freudig an, was uns Lüste und der unermüdete S. Soldau in dem schön ausgestatteten Werke geboten haben.

J. G. Weßels.

\* Ein neues Werk über Belshazzar und Marilla. Herr Charles R. Curtis in New-York (Nr. 9 East Fifty-Fourth Street) wird demnächst einen räsonnierenden Katalog der Werke des Belshazzar und Marilla veröffentlicht und ersucht in einem gedruckten Circular alle Vorstände öffentlicher Sammlungen und Besitzer von Bildern der beiden Meister, ihm mit Notizen über dieselben zu unterstützen. Es handelt sich dabei namentlich um solche Werke, welche bisher nicht bekannt und speziell in den Verzeichnissen von Stilling und Bürger nicht erwähnt sind. Gemischt werden: Bezeichnung des Künstlers und des Gegenstandes; Namen des gegenwärtigen oder des letzten bekannten Eigenthümers; Größe des Bildes; Angabe, ob die Figuren in Lebensgröße sind oder nicht; genaue Beschreibung des Bildes, seines Rahmens, seines Zustandes; endlich Notizen über seine Herkunft, und über die vorhandenen Reproduktionen. Die gef. Beiträge sind an die oben bezeichnete Adresse zu richten.

## Nekrolog.

Johann Martin Bernap, Landschaftsmaler, der am 18. Dezember 1878 nach längerem schweren Leiden in München starb, war am 22. März 1802 in Speyer geboren und der Sohn eines Maurermeisters und Kaminsegers d. selbst. Ihn außer ihm noch ein Söhnlein hatte. Nachdem er zunächst das Handwerk seines Vaters erlernt, ging er 1821 nach Wien und trat dort in die Architekturstube, um sich im Zeichnen zu üben. Nach Speyer zurückgekehrt, ward Bernap Schüler des am dortigen Gymnasium als Zeichenlehrer angestellten Kellerhofen, der ihn auch mit der Technik der Oelmalerei vertraut machte. Während eines zweiten Aufenthalts in Wien (1827—1829) widmete er sich mit Vorliebe der Architekturmalerei und bezog sich im letzten Jahre nach München, um so aus er fortgesetzt Studienreisen in's bayerische Gebirge, nach Niederbayern, Würtemberg und die Rheinpfalz machte. Ein glücklicher Zufall machte ihn 1836 mit dem Hofrath Gottlieb Heinrich o. Schwanbeck bekannt, der ihn als Zeichner nach dem Oriente mitnahm. Die Reise führte ihn vom September 1836 bis zum Oktober 1837 über Konstantinopel nach Kleinasien und in das östliche Arabien. Die Frucht dieser interessanten Reise, von der Bernap mit reichhaltigen Vorlesungen zurückkehrte, war das bekannte Sammelwerk: „Über aus dem heiligen Lande“. (Stuttgart bei Steinlopf.) Dadurch lenkte er auch die Aufmerksamkeit Englands auf sich, um so aus er den Auftrag erhielt, eine größere Zeichnungsschule in Ostindien mitzumachen. Noch einer fast ein halbes Jahr dauernden Reise trafen die Notizen, darunter auch Johannes o. Roth, Ende Dezember 1840 in Kalkutta ein. Da sich aber

der beabsichtigten Reise unüberwindliche Schwierigkeiten in den Weg stellten, nahm Bernap im Auftrage der kleinasienischen Regierung an einer wissenschaftlichen Expedition nach Arabien Theil und lebte so erst nach mehr als dreijähriger Abwesenheit nach München zurück. Unter ihm er einen großen Theil seiner Studien in den Jahren am Bombay hinterlegen müssen, doch war er immer noch in Folge, 1852 unter dem Titel: „Scenes in Asiatum“ eine Reise mit zahlreichen Kunst-Beilagen herauszugeben, welche sich das Lob der ersten Autoritäten, wie z. B. von G. Ritter, Adolph Müllers, Sir Thomas Bore, Dr. Heim. Barth, August Petermann, Schlegel u. a. m. erhielten. Sie erschienen später in deutscher Bearbeitung bei K. B. B. in Stuttgart. — Seit 1846 lebte Bernap in München und hier zeichnete er die künstlerischen Beilagen zu Bernap's „Reisen und Entdeckungen in Central-Asien (Sohn des Jul. Bethes) und zu W. v. Dornier's „Reise am Rhein“.

† In München starb am 7. Dezember 1878 nach kurzem Leiden der Oelmalerei Theodor Petrus Bryksius. Am 31. (19.) Oktober 1814 in Döbeln geboren, kam er schon im Jahre 1832 nach München, wo er die für Ostpreußen beigestellten Königs-Tafeln (s. oben) und bildete sich bald zum geachteten Zeichner und Gemalmaler aus, wobei ihm Peter o. H. u. v. (genannt Heidegger), Jos. Petzl, G. o. Wanner u. A. namentlich zur Seite standen. Die Stoffe zu seinen Bildern entnahm Bryksius seinem Vaterlande und ordnete dieselben nach der größentheils Tauschungen des Besonderen in zwei in Wien, Sitten und Gebirgen einen kulturhistorischen Werth. Manche seiner zahlreichen Werke wurden vermehrt.

K. Anton Theodor Hübner, Bildhauer in Chemnitz, starb am 21. November 1878, 48 Jahre alt. Als der Sohn eines Freiberger Homberechters war er zu dem gleichen Berufe bestimmt, und um ihm geistliche größere Lehrgängigkeiten waren die Berathungen, doch er 1847 in zu Kunstakademie zu Dresden eintrat. Danach in das Jahr Hübner's aufgenommen, zeigte er sich bald so tüchtig, bei er von dem Meister bei dessen Arbeiten am Dresden'schen Museum u. mit verwendet wurde. Auf dessen Empfehlung ging er 1850 nach Berlin, um sich die Formvorzeichen anzueignen, lehrte 1853 nach seiner Vaterstadt Freiburg zurück und führte sein erstes selbstständiges Werk, einen monumentalen Brunnen, aus. Im Jahre 1855 siedelte er nach Chemnitz über, wofür er, nach Grundung eines eigenen Haushaltes, bis zu seinem Tode verblieb. Hier entfaltete er eine rege Thätigkeit nach den verschiedensten Richtungen hin. Arbeiten rein ornamentaler wie kunstgewerblicher Art mit größter Sorgfalt und Geschick ausführend, suchte er auch seine Lebensaufgabe doch in der rein häuslichen Plastik. Ausgerüht mit regem Geiste und feinstem Empfindung für Formgebung, in Ausübung seiner Kunst in sich selbst die höchsten Anstrengungen stellend und unermüdet bestrebt, sich Höheres zu erreichen suchend, wußte er nach schönem Erfolge zu erlangen und hat zur Förderung der Kunst in dem ihm zur zweiten Heimath gewordenen Chemnitz sehr viel beigetragen. Von seinen, während dieser etwa 20 Jahre geschaffenen, zahlreichen Werken: Standbildern, Reliefs und Reliefs in Bronze, Marmor und Gips, sind die meisten in Chemnitz aufbewahrt und schmücken die öffentlichen Plätze und Gebäude, so das Bronzestandbild des „Bieder“ oder der Börse, die Bronzefigur der „Jugend“ und die „Reinhold's“ des Kriegerdenkmals, die Standfiguren des „Joachim“ an der südbahnen Weichsel, die „Schmied's“ und „Weber's“ an der Zimmermann'schen Werkzeugschneiderei, die „Apollon“, „Johannes“, „Petrus“ an der Jakobikirche, ferner die Reliefs des Reliefsportraits der Weichselherren an der Börse, der Säule zu Schloßgymnasium, dem Gebäude der technischen Staatsschule u. a. m.

## Kunstunterricht und Kunstpflege.

H. B. Historische Kommission für die Provinz Sachsen. Der Vorstand der Provinz Sachsen hat durch Beschluß vom 18. November 1876 eine besondere historische Kommission

in's Leben gerufen, welche, mit einer Dotation von vierzigtausend 5000 Mk. jährlich ausgerüstet, die Aufgabe hat, alle auf die Erziehung der Reichthümer der Provinz erkrankten Bestimmungen planmäßig zu leiten und nachdrücklich zu unterstützen, sowie die aus der Bergangelei gewonnenen wissenschaftlichen Ergebnisse für Gegenwart und Zukunft nutzbar zu machen. Diese Kommission hat sich zunächst als Aufgabe gestellt:

- 1) Sicherung der handschriftlichen Ueberlieferungen zur Geschichte der Provinz.
  - 2) Erhaltung und Beschreibung der Kultur- und Kunst-Denkmäler.
  - 3) Errichtung eines Provinzial-Museums in Halle.
- Das Museum soll zunächst durch den aus dem Verkauf und aus Ausgrabungen gewonnenen schon vorhandenen Grundstock gebildet werden, woran dann die bedeutende Sammlung des Thüringisch-Sächsischen Alterthums-Vereins sich anschließen wird. Mit der Bezeichnung der in der Provinz vorhandenen Kunstdenkmäler wurde der Bau-Inspector G. Sommer in Zeitz beauftragt.

### Vermischte Nachrichten.

\* Die Entstehung der *Hayneses Henri-Deux*. Custos Dr. Bucher beschäftigte sich in einer kürzlich im Oesterreichischen Museum gehaltenen Vorlesung mit der Geschichte und der Technik der sogenannten Fayences von Oiron (*Henri-Deux*) und stellte in Beziehung auf die letztere eine neue, sehr plausible Hypothese auf. Während er sich nämlich in dem ersten Theile des Vortrags darauf beschränkte, eine Uebersicht dessen zu geben, was über die Herkunft der *Henri-Deux*-Gefäße bisher zu Tage gefördert worden ist (möbel er die Fabrication derselben aus dem Schlosse Oiron als durch Benjamin Billon's Forschungen wohl wahrscheinlich gemacht, nicht aber als bemerkt bezeichnet) trat er mit Berufung auf eine von Herrn Hans Wacht, Docenten an der Wiener Kunstgewerbeschule, gemachte Entdeckung den bisherigen Ansichten über die Art der Fabrication dieser Gefäße entgegen, theils zog er aus denselben neue Konsequenzen. In der That fand bisher über das bei Herstellung jener Gefäße befolgte Verfahren gar nichts fest. Der Verfasser des neuesten Werkes über Keramik, J. Jänische, bemerkt sich zu behaupten, „die Imitation dieser Gefäße sei nichts weniger als *Imitatio*“, ohne anzudeuten, wo er sich dieselbe denke. Wahrscheinlich folgt er hierin Aug. Demmin, welcher die bestimmte Meinung ausspricht, daß die Technik der *Henri-Deux*-Fayences übereinstimme mit der bei gewissen incrustirten Thielien aus Kruschatel in der Normandie angewandten. Weniger einfach und leicht findet ein Praktiker, welcher sich selbst in Imitationen verlust hat, Kruschatel in Tours, die Sache. Nachdem er, gleich Anderen, die Vermuthung geäußert hat, der Verfertiger möge sich der Buchbinderflangen, ja sogar kleiner Holzschmitze bei der Herstellung des Flächenornaments bedient haben, sähet er (Schreiben vom 12. Dec. 1862 an Billon) fort: „Jeder Stempel trägt Vertiefungen

hervor, welche mit farbiger Masse ausgefüllt werden mußten. Hieraus entfernte man die Stäbe mit einem Schwabzeil oder auf eine andere Weise, die uns unbekannt ist und deren Enthüllung vielleicht diesen Keimen Reiterwerken einen großen Theil des Verdienstes im Ueberwinden von Schwierigkeiten nehmen würde.“ Wacht glaubt nun diese, allerdings ganz andere, Materie gefunden zu haben, und verfährt beständig seine Ansicht. Danach ist keine Masse in die vorher eingestrichen Vertiefungen gestrichen, sondern die Buchbinderflange selbst ist mit Farbe beschichtet worden, so daß Vertiefung und Färbung gleichzeitig entstanden. Dieser Proceß des Bedruckens des Thons ist vor sich gegangen, ehe die Gefäße geformt waren, und zu diesem Formen selbst bediente man sich keiner Stempelformen, sondern beliebiger Röhrengefäße, in welche die Ornamentirung und in passende Stücke zugeschnittene Thonschwarte hineingebracht wurde. Diese Manipulation wird verlohren durch die häufigen Fugen, welche früher für Formnäthe angesehen worden sind; Formnäthe aber mühten sich als Erhöhungen darzustellen, während jene Fugen vertieft sind, überdies hier und da Theile des Flächenornaments wegschneiden. — Dies die wesentlichsten Punkte der Wacht'schen Entdeckung, welche in dem gebachten Vortrage umständlicher erörtert wurde, und die nicht verfehlen wird, namentlich in Frankreich und England, wo man einen förmlichen Cultus mit den *Henri-Deux*-Gefäßen treibt, — wurde doch auf der letzten *Beurteilung* ein Gefäß *Henri-Deux* mit 27,000 Frs. bezahlt! — Kuffen zu errögen.

### Zeitschriften.

#### Gazette des Beaux-Arts. No. 12.

Les portraits historiques au Trocadéro, von Paul Mantz. (Mit Abbild.) — L'ancien art maillonné au Trocadéro, von Germaine de Poligny. (Mit Abbild.) — La céramique de l'extrême orient à l'exposition universelle, von P. Gossez. (Mit Abbild.) — L'architecture au Trocadéro, von Paul Sébillot. (Mit Abbild.) — Les usages et les broderies au Champ de Mars, von Th. Biais. (Mit Abbild.) — Les lacques japonais au Trocadéro, von Ch. Ephraïm. (Mit Abbild.) — Le moyen âge et le renouveau au Trocadéro: Les salices italiennes, les manuscrits, la tapisserie, von Alfred Darcel. (Mit Abbild.) — Les médailles: Les médailles et les plaquettes de la renaissance, von Eugène Fiol. (Mit Abbild.) — Les livres d'art au Champ de Mars, von Henry Havard. (Mit Abbild.) —

#### Journal des Beaux-Arts. No. 23.

Unesque extraordinaire. — Peinture sacrale: Servais de Coole, von M. Deavel. — Le peintre van Hulsdonck. — Un chef-d'œuvre de Lambert renouard. — Deux lettres curieuses.

#### L'Art. No. 210.

La peinture à l'exposition universelle de 1878: l'école anglaise, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Le Musée National Bavarois à Munich, von Chr. v. Weber. (Mit Abbild.) — Les nouvelles mosaïques de l'église de Hénau, von F. Loret. (Mit Abbild.) — Les églises de 1870 (Publications de G. Charpentier: E. Flon et Cie.); Quercy; Frouin-Didet; Hachette et Cie.; Garnier frères et Maurice Dreyfus; von E. Véro und T. Charrel. (Mit Abbild.)

### Inserate.

## Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Nürnberg, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth und Regensburg veranstalten, wie köber, in den Monaten Januar bis Dezember 1879 gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen unter den bekanntesten Bedingungen für die Einlieferungen, von welchen hier nur diejenige hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach Wiesbaden, von Oesterreich nach Regensburg, vom Süden und aus Rügen nach Augsburg einzuweisen sind, und vorstehenden Turnus vor oder rückwärts zu durchlaufen haben.

Die betreffenden Herren Künstler werden daher zu zahlreicher Einlieferung ihrer Kunstwerke mit dem Ersuchen eingeladen, vor Einlieferung von größeren und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfangs und Gewichtes, gefällige Anträge stellen zu wollen.

Regensburg im Dezember 1878.

Im Namen der vereinigten Vereine: der Kunstverein Regensburg.

Eine große Sammlung von Oelgemälden und Kupferstichen gleich bedeutender Meister aller Schulen vertreten sind wünscht man en bloc zu verkaufen. Offerten am J. H. 9946 befordert Rudolf Mosse, Berlin SW.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

### Die Galerie zu Kassel

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. W. Unger, mit illustriertem Text. Ausgabe auf weißem Papier eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chinesischem Papier in Mappe 40 Mark; desgl. mit Goldschnitt gebunden 45 Mark.

# EINLADUNG

zur

## Theilnahme an der allgemeinen Schweizerischen Kunstausstellung

im Jahre 1879.

Dieselbe wird unter den zum Turnus gehörenden Städten abgehalten wie folgt:

Constanz . . . . .	vom 29. April	bis 4. Mai;
Zürich . . . . .	" 11. Juni	" 8. Juni;
Winterthur . . . . .	" 15. Juni	" 30. Juni;
Glarus . . . . .	" 6. Juli	" 20. Juli;
St. Gallen . . . . .	" 27. Juli	" 17. August;
Schaffhausen . . . . .	" 21. August	" 7. September;
Basel . . . . .	" 14. September	" 6. October.

Die Einsendungen sind bis spätestens am 15. April

an das Comité der Schweizerischen Kunstausstellung in Constanz

zu machen.

Für Sendungen vom Auslande her muss im Frachthrief, sowie in den Zolldeklarationen, das Verlangen eines Freipasses für zollfreien Eintritt in die Schweiz deutlich angegeben sein. Bei Nichterfüllung dieser Formalität hat der Versender den Ein- und den Ausfuhrzoll zu bezahlen.

Alle Künstler des In- und Auslandes sind eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden Arbeiten einzusenden und es werden dieselben noch besonders darauf aufmerksam gemacht, dass neben der gewöhnlich nicht unbedeutenden Ankäufen von Gemälden durch Private und Vereine, alljährlich noch ein Betrag des Bundes zum Ankauf bedeutenderer Kunstwerke verwendet wird. Die Billigung darüber steht für die Jahr 1879 dem Kunstverein St. Gallen zu.

### Bedingungen.

A. Es werden nur Originalarbeiten von lebenden Künstlern aufgenommen, bloss Copien, nachher oder unbedeutende Gegenstände werden abgewiesen. Die Sektionen sollen überhaupt mit der Aufnahme der Bilder streng verfahren, und jeder Ausstellungsort hat das Recht, Gegenstände, die ihm des Künstlers Werthes zu erlangen scheinen, abzuweisen.

Kunstwerke, welche vor Beendigung eines Turnus zurückgezogen werden, dürfen im weiteren Verlaufe desselben nicht wieder Aufnahme finden.

B. In Betreff der Verpackung ist Folgendes zu beachten:

- a) Es soll jedes Gemälde mit dem Rahmen in die Kiste festgeschraubt werden und es soll die Kiste den Rahmen genau umfassen. Allen Schrauben, welcher an mangelhafter Verpackung entsteht, z. B. Zerbrechen von Gläsern etc., trägt der Versender, ganz defekte Kisten können auf seine Kosten durch neue ersetzt werden.
- b) Der vordere Rand der Kiste soll schwarz angestrichen oder mit dunklem Papier überzogen sein.
- c) Der Deckel soll mit Kopfschrauben und nicht mit Nägeln befestigt sein.
- d) Es dürfen in einer Kiste nicht mehrere Bilder verpackt sein.
- e) Bei der Zusendung ist inwendig am Deckel die genaue Bezeichnung des Gegenstandes und der Preis in Franken, der Name des Künstlers und dessen vollständige Adresse, eventuell der Ort der Zurücksendung anzubringen. Dagegen sollen weder auf dem Bild noch auf dem Rahmen Inschriften oder Preiszeichnungen angebracht werden. Sendungen ohne Werthangabe bleiben in der Assekurans unberücksichtigt.
- f) Im Auslande sich aufhaltende Künstler haben für gehörige Zolldeklaration zu sorgen, wie oben angedeutet. Im Frachthriefe ist der Inhalt der Kiste genau anzugeben und die Sendung zu adressiren:

*An das Comité der Schweizerischen Kunstausstellung in . . . .*

*Zur Freipassabfertigung an der Grenze.*

- g) Kunstgegenstände, welche der Ausstellung von anderen Personen als den Künstlern selbst zugewandt werden, sollen mit einer von diesen letztern unterzeichneten Erklärung, dass sie das Ansehen ihrer Werke genehmigen, versehen sein.

C. Die Künstler geniessen Portofreiheit für Hin- und Rückfahrt in einem Rayon von 500 Kilometern für ein Gewichtsmaximum von 100 Kilogramm bei Versendung der Gegenstände in ordinärer Fracht. Bei Versendung in Luftfracht trägt der Versender die Hälfte der Kosten. Die Rücksendung vor beendigtem Turnus auf Verlangen der Künstler, geschieht auf dessen Kosten, ebenso auch die Rücksendung zurückgewiesener Bilder.

Die Aufnahme von Bildern nach Eröffnung der Ausstellung kann von der betreffenden Section verweigert werden.

Die Kosten für Kunstgegenstände, welche vom Auslande her nach dem bestimmten Termin zur Ausstellung eintreffen, soll der Künstler tragen.

D. Für die verkauften Kunstgegenstände wird eine Provision von 5% vom Verkaufspreis abgezogen.

E. Die Kunstgegenstände werden für die Zeit ihrer Ausstellung in den Anstellungslokalen und für den Transport von einem Anstellungsorte zum andern gegen Feuer- und Transportschaden versichert; die von auswärtigen kommenden vom Momente an, wo sie auf Schweizerboden, respective zur Ausstellung nach Constanz kommen. Für Abschluss der bezüglichen Versicherungsverträge sorgt das Geschäftscomité. Dagegen übernimmt der Schweizerische Kunstverein keine bestimmte Garantie für den Fall anderweitiger Beschädigungen in der Anstellungslokalen. Immerhin gilt als selbstverständlich, dass während der Ausstellung, sowie bei der Packung und Verpackung der Sendungen von den Vereinen die grösste Sorgfalt beobachtet werde.

F. Alle auf die Ausstellung bezüglichen Reklamationen sollen vor Ende des Jahres der Section bezugestellt werden, welche die Ausstellung beschliesst. Zwei Monate nach erfolgter Rücksendung eingekommene Ansprüche brauchen nicht mehr berücksichtigt zu werden.

In Erwartung zahlreicher, gödigerer Zusendungen von Seite der Künstler erlöst gegenwärtig Einladung Namens des allgemeinen Schweizerischen Kunstvereins:

Zürich, im Januar 1879.

Das Geschäfts-Comité.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Beraters C. A. Bernmann. — Druck von Gubert/Hund & Fries in Zürich

von Prof. Dr. C. von  
Cipari (Wien, Ober-  
baumgasse 25) über an  
die Verlagshandlung in  
Leipzig zu haben.

25. Januar



à 25 Pf. für die drei  
Mal gelassene Zeile  
zwei werden von jeder  
Buch- u. Kunsthandlung  
angenommen.

1874.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, nur für allein bezogen kostet der Jahrgang 6 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den Druckern und gezeichneten Verlegern.

Inhalt: Das neue Parlamentsgebäude in Wien. — Korrespondenz Venedig. — St. Egidien, Der Gottesdienst von Hans Sebaldt; G. Koller, Pauline Wollweber der sogenannten Nani in Jülich. — St. Egidien, Katholisch-bildendes Merkmal; Leop. Schellin, Isolirter Sitzgebäude Ein neues Werk über Holstein. — M. Zimmermann's. — Eisenstein, Steinmalerei in der Hainzinger zu Bonn. — Wunderrömer in Bonn. — Wunderrömer in Jandorf u. B. — Befestigung von Saar und Kunsthandwerker in der Provinz Saarbrücken. — Freischriften. — Berichtung. — Jeterat.

### Das neue Parlamentsgebäude in Wien.

Dieser großartige Bau, das Kaiserthum Theophil Hausen's, dessen Fundamentarbeiten vor vier Jahren begonnen wurden, ist während der letzten Bauphase zum großen Theil unter Dach gekommen; nur für die drei höher aufragenden Hauptpartien, den Mittelbau und die beiden Sitzungssäle, die allerdings auch schon bis zu den großen Kapitellen unter dem Hauptgesimse emporgewachsen und an welchen diese und die Giebel und Attiken noch zu versehen sind, wurde die Eindeckung programmgemäß bis zum Herbst 1875 vorbehalten.

Ueber dem höchst einfachen Unterbau, dessen Granitquadern mit sehr schwachen Fesseln geziert sind, erhebt sich an den vier Seiteneingängen, welche vom Mittelbau auslaufen und zu jeder Seite desselben die hohen Saalbauten der Sitzungssäle einschließen, eine korinthische Pilasterstellung, welche an der Fassade zu Dreiergruppen geordnet ist. Das bereits vollständig hergestellte Gebälk — aus weißem Trientiner Marmor — schließt die niedriger gehaltenen Flügelbauten nach oben ab. An den vier Pavillons geht das Gebälk in je zwei Giebel über, von denen der vordere aus sechs freien, vor die Fassade vortretenden, jener Pilasterordnung entsprechenden Säulen ruht. Eine Kassettenbede aus feineren Balken und Platten bildet den Pfafendächer Loggia.

Die Interkolumnien der die vier Flügel zierenden korinthischen Ordnung nehmen die Fenster ein, mit einfach gehaltenen, aber ebenfalls sehr fein profilirten Marmorgeränden und Giebelverdachung; die

Zwischenräume zwischen Fenstern und Pilastern sind mit weißen — röhlich säkularen — Salzburger Marmorplatten verkleidet. Der lichte, aber warme Ton des Ganzen, der nur durch die etwas dunkleren Pilaster und Säulen aus Karlsruharmar belebt wird, muß als sehr glücklich bezeichnet werden.

Im Innern der Flügelbauten sind die Gewölbe und Fußböden hergestellt und geben schon einen Begriff von den bedeutenden Dimensionen dieser Nebenräume, welche zu Bureauz für die Minister-Präsidenten u. s. w. bestimmt sind, vor Allem von den prächtigen und lichten Korridoren, welche nach jeder Richtung zweimal das Gebäude der Länge und Breite nach durchschneiden.

Wie erwähnt, sind die Hauptbauten noch mehr zurückgeblieben. In den Sitzungssälen sind die halbrunden Wände zwar schon bis zur Pfafendächerhöhe aufgemauert, so daß sich auch hier schon die imposante Größe der Räumlichkeiten erkennen läßt, und am Neuhäuser derselben ist die telestale Pilasterstellung mit der kleineren untergeordneten Ordnung dazwischen bis zur Kapitälhöhe der ersteren emporgewachsen; nach außen besteht hier ebenfalls alles aus Karst- und Trientiner Marmor.

Betrachten wir jetzt den Mittelbau! Während die feinerne Kassettenbede des Parterreestübchens von vier vordischen Säulen getragen wird, ist das darüber liegende Vestibül der Hauptgeschosse, zu dem man entweder von jenem vermittelt der beiden Hauptstiegen oder direkt von außen über die Rampe gelangt, von acht großen Säulen aus Trientiner Marmor umgeben, deren ionische Kapitelle genau denen

des Erechtheions nachgebildet sind. Zehn Nischen aus gelblich weißem Marmor beleben die mit Padenazzo zu vertiefenden Wände, und der Fußboden ist aus mächtigen Steinplatten zusammengefügt. Den hinteren Abschluß gegen die Mittelhalle macht eine prächtige Thüreinfassung, deren Gesäße und Dreierstel-Säulen aus Salzburger Marmor einst eine reich geschnitzte Thür aufzunehmen bestimmt sind.

In der Mittelhalle selbst sieht es noch öde aus. Zwar ist bereits einer der vierundzwanzig Ioseläen, 8 Meter langen kanellirten Säulenschäfte aus rothem Salzburger Marmor auf den Platz gekommen, und die Hälfte der übrigen soll eben fertig sein, aber die Aufstellung derselben auf den steinernen Fußbodenplatten wird erst im laufenden Jahre begonnen werden können. Die hierfür bestimmten vierundzwanzig Stück korinthischen Kapitäle dagegen, aus Mediolanin, stehen vollendet in der nahen Werkstätte der Steinmehnen. In den zwei hinter der Mittelhalle gelegenen Sälen lenken einige prächtige Säulenschäfte aus rothem und weißem Marmor mit einfachen ionischen Kapitälern die Aufmerksamkeit auf sich.

Treten wir nun, zum Beschluß zurückkehrend, hinaus vor den Haupteingang auf den Stereobat, dessen mächtige Quadern die Säulen des Portikus tragen, so bewundern wir zunächst die Ioseläen Gewände der 3 Meter breiten und entsprechend hohen Hauptthür. Ringoberum mit einer doppelten Reihe von Blattwerk und Rosetten plastisch im Marmor vergiert, erinnern sie mit ihren Konsolen und der ebenfalls reich vergierten Sima lebhaft an die berühmte Seitenthür des Erechtheions, der diese Thür auch durch ihre tief zurücktretende kräftige Profilierung gleicht. Unsere und jedes Hochmannes vollste Bewunderung muß über den 1,25 Meter starken Säulenschäften des großen Portikus selbst gezollt werden, welche aus zehn Trommeln von je 1 Meter Höhe zusammengefügt sind, die nach antiker Weise an den Kändern vollkommen aufeinandergeschliffen, trocken aufeinandergelegt, bloß durch den Zweinbhel festgehalten, nur einem sehr aufmerksam suchenden Auge die Fuge verrathen; es geschah zum ersten Male bei uns, daß in solcher Weise an einem antifikierenden Bau auch die antike Technik wieder geübt wurde. Die Trommeln sollen im Steinbruch des Karst selbst aufeinandergeschliffen worden sein und erst nachdem eine Säule in solcher Weise zusammengelegt war, die Kanellüren erhalten haben. Auch sämtliche Kapitäle, 1,50 Meter hoch, welche die Schäfte nach oben abschließen, nebst den Architraven, welche sie überspannen, sind bereits vollendet und geben bis zum Beginn der nächsten Baulampagne eine vorläufige Ahnung von der großartigen Wirkung dieses Portikus. Wie erwähnt, sind vier Jahre seit dem Beginn des Baues

verstrichen, und wohl dieselbe Zeit wird noch notwendig sein zu seiner gänzlichen Vollendung.

Am schließlich auch von den materiellen Mitteln, über welche der Bau verfügt, einen Begriff zu geben, sei erwähnt, daß von den auf 7 Millionen Gulden veranschlagten Gesamtkosten die Baumeisterarbeiten etwa  $1\frac{1}{2}$  Millionen und die Steinmearbeiten ca.  $2\frac{1}{2}$  Millionen Gulden für sich allein beanspruchen, sowie daß bis jetzt etwa 3 Millionen für den Bau ausgegeben worden sind.

Leider wurden bei der Genehmigung des Kostenanschlages durch den Reichsrath die für die plastische Ausführung angelegten Summen gestrichen und deren Genehmigung überhaupt einer späteren Zeit vorbehalten. Wir müssen dies im Interesse des Baues sowohl als auch der Plastik, welche hier ein so ansehnliches Gebiet zu beherrschen hatte, auf das lebhafteste bedauern; denn so schön der Bau auch in seiner Einfachheit, in seinen edeln Proportionen und den kräftigen Details wirkt, so würde er ohne das belebende Element der plastischen Ausstattung in und auf den Giebeln und an den Friesen u. s. f. besonders auch auf und vor der Kante leicht eine etwas trockene und nächsterne Pseudognomie bekommen: eine Gefahr, welche der Anwendung des griechischen Stils immer nahe liegt und die glücklich zu vermeiden, der Mäher des Baues bisher immer verstanden hat. Möge es ihm auch hier gelingen, mit seinen Intentionen so rechtzeitig durchzutringen, damit die österreichischen Parlamentsmitglieder bei ihrem Einzug in den neuen Palast denselben harmonisch abgeschlossen und nicht als einen Torso vorfinden!

## Korrespondenz.

Venedig, im December 1878.

Das wegen künstlerischer Unthätigkeit arg verführte Venedig, welches in der That mit seinen 132,000 Einwohnern fast nichts producirt, was in den Bereich der bildenden Kunst fielen, dessen Akademie in letzter Zeit sogar zu einer Kunstschule degradirt worden ist, die jetzt nicht weiß, ob leben oder sterben als Rang an entscheidender ministerieller Verfügung, — dieses arme Venedig hat es doch in letzter Zeit wenigstens zu ganz ehrenwerthen Restaurationen verschiedener Bauwerke gebracht.

Um zuerst ein wenig in die Augen springendes, aber desto verdienstvolleres Werk zu nennen, sei vor Allen der völligen Neulegung des Marmorfußbodens unter den alten Procuratien gedacht, wodurch der unvergleichliche Marcuspflanz um eine Bequemlichkeit reicher wurde. Die alte Zeichnung der weißen Marmorfliesen ist genau beibehalten. Eine schöne Inschrift sagt uns,

daß dieses große, kostspielige Werk auf Kosten eines Privatmannes ausgeführt worden. Zu loben ist die unglaublich kurze Zeit, während welcher dies geschah. Der edle Spender, Cav. Fissola, gab allen bei der Arbeit Beschäftigten schließlich ein Geschenk. So oft der Blick des jezt so leicht und bequem Dahinschreitenden auf den schönen Fußboden und dessen gefällige Zeichnung hinkommt, ist er genöthigt, des anspruchslosen Mannes, der so Nützliches geschaffen, in Dankbarkeit zu gedenken.

Die Inangriffnahme einer totalen Rekonstruktion der Fassade der Markuskirche scheint, Dank der dagegen anklingenden Stimmen, einstweilen hinausgeschoben zu sein. Man hat mit Weiskammern alle Jagen gesichert, somit auf längere Zeit einem Herabfallen der Incrustation vorgebeugt.

Endlich ist auch die Veggata des Markthturmes, welche durch Entfernung der hölzernen Wunden nach beiden Seiten nackt und bloß gelagert worden, einer Restauration unterworfen. Man begann in den letzten Wochen mit derselben.

Der Kirche S. Moisè drohte die gänzliche Abtragung. Die Fassade (1668) kostete der Familie Fini 30,000 Dukaten. Vor längerer Zeit schon entfernte man, weil ihr der Einsturz drohte, alle sie belastenden größeren Statuen, sowie den Sarkophag mit darüber gestellter Pyramide und Büste des Stifter's. Es schien das nur eine Vorarbeit für die gänzliche Abtragung der baren Fassade und Kirche zu sein. Zur Freude aller dorer, denen Venedig's Kunstschätze, auch jene der Verfalltheit nicht ausgenommen, am Herzen liegen, sah man jedoch diesen Sommer von Neuem Geräusche aufsteigen, und jezt nach beendeter Arbeit zeigt die Fassade wieder ihren früheren überreichen plastischen Schmud. Auch die genannte Pyramide über dem Hauptportal ist zurückgeführt, sowie hochoben der posaunenblasende Engel. — Jedenfalls verweilt unser Auge lieber auf dem malerisch tiefen Steinroth als auf der Fläche eines modernen Zinshaus'es so jammervoller Art, wie sie die „Via Vittoria Emanuele,“ der Stolz des modernen Venezianers, zum abschreckenden Beispiele darbietet. Solchen Hintergrund würde der Campo S. Moisè erhalten haben!

Da von den Kirchen die Rede ist, so bleibt nur zu bebauern, daß die Restauration von Sta. Maria dei Miracoli, diesem Schatzkloster der herrlichsten Ornamente, in Stecken gerathen ist. Die Arbeit wurde auf unbestimmte Zeit eingestellt. — Ebenso beklagenswerth ist, daß S. Salvatore, eine der Hauptkirchen der Stadt, von Tullio Lombardo begonnen, von Sanfovino beendet, jezt seit Jahr und Tag geschlossen ist, der Restauration halber. Im Laufe der letzten acht Jahre wurden die sämtlichen Kuppeln neu gebaut

und die bedeutende Restauration zu Ende geführt. Schon seit mehr als einem Jahre verlassen alle Handwerker die Kirche; es schien Alles beendet. Da zeigte sich, daß der Fußboden durch die Schwere der lastenden massenhaften Gerüste gelitten und alle Kirchengeräthschaften, als Bänke, Beichtstühle u. s. w. im Laufe der Restauration unbrauchbar geworden waren. Um alle Schäden zu repariren, besonders die Marmorplatten des Fußbodens, sind 30,000 Frcd. nöthig, welche bisher nicht aufzubringen waren. So ist denn dieses schöne Gotteshaus mit den schönsten Grabmonumenten, darunter Sanfovino's besser Arbeit, auf wer weiß wie lange noch unzugänglich und somit eine der bedeutendsten Sehenswürdigkeiten Venedig's dem Studium entzogen.

Auch die sich neigende Säule in S. Giovanni e Paolo steht noch immer, wie vor vielen Jahren, vor einem Wald von Balken ungerichtet, während endlich nach Vollendung der sechs Kapellen zu beiden Seiten des Chores auch dieser sein erschnutes Licht erhält. Vor Kurzem kamen die farbigen Glascheiben von Mailand an, und man begann dieselben einzusetzen. So wird denn, so Gott will, das schönste Monument Venedig's, das Grabmal Vendramin Colergi, nicht mehr in traurig düsterem Hellmüth, sondern im Tageslicht zu sehen sein. Bisher war keine Schöpfung mehr zu errathen, als zu sehen. Der Verlust der dasselbe flankirenden Statuen, Adam und Eva, wird um so mehr zu beklagen sein. Falsches Schamgefühl der Erben des Grabmals, der Familie Orleans (Herzogin von Berry), hat die beiden Statuen aus der Kirche entfernen lassen. Die Eva ist im Palaste Vendramin zu sehen, der Adam dagegen, werthvoller als jene Statue, verfiel sich in einem der Schloßler Frankreichs. Ungemein auffallend ist, daß man, die Gefahr nicht achtend, welcher jene sich neigende Säule das ganze Gebäude aussetzt, diese wichtige Restauration nicht in Angriff nimmt, sondern zuerst den Chör fertig macht; oder denkt man, daß, wenn auch Alles zusammenstürzt, der Chör wohl nicht mitgerissen werde. Man ist hier allgemein der Ansicht, daß ein Unglücksfall nicht außer dem Bereiche der Möglichkeit liege. Hoffen wir, daß die hölzernen Gerüste endlich einmal aus der so schönen Kirche verschwinden werden!

An zwei Punkten des Canal grande, wo zwei Geldaristokraten sich prächtige Wohnsitze herrichten, wird rüstig daran losgearbeitet. Die Cont. Papadopoli haben den Palast Tiepolo gekauft und prächtig restauriren lassen, ja sich sogar Platz für einen kleinen Garten, am Canal grande selbst, geschaffen. Raler und Bildhauer sind vollaus beschäftigt, die innere Einrichtung des dem Rialto nahe gelegenen Palastes zu Ende zu führen.



Noch bedeutendere Gestalt nimmt die Aufführung einer Seitenfacade des Palazzo Cavalli gegenüber der Akademie an, welchen der Baron Brambetti gekauft hat, um fernerhin seinen bleibenden Wohnsitz in Venedig zu nehmen. Die Stadt kann sich gratuliren, diesen Thron und Tizio Italiens angezogen zu haben, der herrlich die schönsten Proben seiner edlen, der Stadt nützlichen Denkungsart abgelegt hat. Ob das reizende Gärtchen beim Palaste erhalten bleiben kann, wird sich zeigen. Auf dem Atrac desselben war einst eine Gondelwerfte mit ihren dazu gehörigen Paraden. Graf Chambord kaufte Alles und ließ die Häuser niederreißen. Es entstand so jene materielle Ede, hinter deren Gopressen der glührothe Thron von S. Vitale so wirkungsvoll hervorleuchtete. Dagegen war jene Seite des Palastes, welche dieser der Gondelwerfte zuteilte, nocht und bloß geworden. Es gilt nun, dieser Palastseite von großer Ausdehnung eine architektonische Gliederung zu geben. In einem nach der Rückseite liegenden hohen Kubus scheint ein Treppenhans aufgeführt zu werden. Schreitet die Arbeit so rasch wie bisher vorwärts, so wird man bald in den Stand gesetzt sein, das Gesehene zu beurtheilen, was zur Zeit wegen vollständiger Verfüllung des Hauses noch unmöglich ist.

Wenn auch die genannten Privatbauten nur ein kleiner Anfang dessen sind, was in anderen Städten Bauthätigkeit genannt wird, so ist es doch immerhin ein erfreuliches Zeichen des Aufschwungs. Es kommen noch Arbeiten hinzu, welche, wenn auch nicht in dem strengen Bereich der Kunst gehörend, doch nicht unerwähnt bleiben dürfen. So die oblige Neubebauung der Pleiskuppel der Kirche Madonna della Salute, große Arbeiten im Arsenal, bezüglich der Ausbesserungsräume und Trockenlegung auch der größten Kriegsschiffe, und zu gleicher Zeit die Vollendung eines Schienenstammes, welcher die Eisenbahnstation mit den Jaltiere verbindet, dem Ausladeplatz der Hindienjahre. Es wird so ein direktes Verladen der Waaren von den Schiffen in die Eisenbahnwagen ermöglicht. Das Marofeld freilich hat durch diese rasch geförderten Arbeiten seine schöne Aussicht auf die Gebirge eingebüßt.

Zum Schluß sei noch erwähnt, daß das Municipio von Venedig, trotz enormer Kosten für die Instandhaltung der Brücken und Canäle, es noch möglich machte, die überaus kostspielige Restauration des Hondoco bei Turchi zu Ende zu führen. Die innere Einrichtung, die großen Bildersäle mit Oberlicht, sind als fertig zu betrachten, so daß zu hoffen steht, daß mit der Ueberführung des interessanten Museo Correr in diese neuen schönen Räume bald der Anfang gemacht werden kann. Die Restauration der beiden

Municipalpaläste Farsetti und Voredan ist ebenfalls beendet und dabei dem letzteren Palaste der ursprüngliche Charakter seiner maurischen Durchsichten wieder zurückgegeben. So scheint es denn, daß S. Marco doch noch nicht ganz seine alte geliebte Venezia vergessen hat, daß noch ein Häufchen von Mitleid für sie in ihm vorhanden ist. Möchte es gelingen, daß die einst so glänzende Stätte irdlicher Herrlichkeit noch ein Weiden zur Freude aller Sterblichen sich über Wasser halte!

Hugust Wolf.

### Kunstliteratur.

**Der Todtentanz von Hans Holbein.** Nach dem Exemplare der ersten Ausgabe im Igt. Kaiserlich-königlichen zu Berlin in Lichtdruck nachgebildet von K. Trisch Herausgegeben von Friedrich Pippmann Berlin, Verlag von Ernst Wasmuth. 1879.

Unter den sogenannten Probedrucken des Holbein'schen Todtentanzes zeichnet sich das Berliner Exemplar durch Gleichmäßigkeit vor den vier anderen noch vorhandenen in Basel, Cartlsruhe, London und Paris vortheilhaft aus und war deshalb besonders zur Wiederabgabe durch den Lichtdruck geeignet. In der kurzen Vorrede theilt der Herausgeber mit, daß er sich bei der Anordnung der Blätter an die alte handschriftliche Numerirung gehalten hat, die sich auf der Rückseite der Originale befindet. Daß diese Numerirung sich auf die Anordnung in den alten Büchern stützt, scheint der Umstand zu beweisen, daß sich in dem gebundenen Exemplare der Pariser Bibliothek mit nur einer Abweichung dieselbe Reihenfolge findet. — Keine Reproduktionsmanier eignet sich zur Uebergabe alter Holzschnitte und Kupferstiche besser als die Phototypie. Unferne Xylographen sind nicht mehr im Stande, sich in die naive klassische Einfachheit der Holzschnittechnik, wie sie Hans Kugelburger mit unachahmlicher Meisterchaft übte, hineinzudenken. Zeien wir also froh, daß wir in dem Lichtdruck ein Mittel besitzen, welches auch dem unbegüterten Kunstfreunde den Genuß und die Freude an den Meisternwerken der alten Kunst gewährt! Um so schätzbarer ist dieses Mittel, wenn es sich um Werke von so kostbarer Seltenheit handelt, wie um die ersten Drucke von den Kugelburger'schen Ztöden, die vermuthlich noch zu Lebzeiten des Meisters, also vor 1526 mit der Handpresse gemacht worden sind. Die Typendruckpresse, welche die späteren Ausgaben des Holbein'schen Todtentanzes lieferte, war mit im Stande, den feinsten Feinbeiten des Schuites gleichmäßig gerecht zu werden. — Nach der ausführlichen Erklärung Woltmann's läßt sich in der Herkunftsart der Todesbilder kaum noch etwas Neues leisten. Der Herausgeber scheint deshalb auch auf

einen Commentar verachtet zu haben. Er hat sich auf einige historische Notizen und einen Literaturnachweis beschränkt. Im Lichte der Gegenwart betrachtet, treten aus den Todesbildern gewisse socialistische Züge heller hervor, welche die revolutionäre Gesinnung des Jahrhunderts so deutlich verkörpern, wie kein zweites Kunstwerk des 16. Jahrhunderts. Auf sechs Blättern wird die Fäulniß der Kirche schonungslos bloßgelegt als in mancher Brandschrift der Reformatoren. Auf die Seele des Papstes lauert der Tenzel, und die Krone wird vom Tode im Weisheit ihres Geliebten überfakt, der ihr auf der Mandoline vorspielt. Der Tod, der dem stehenden Grafen sein Wappenschild nachschmettert, trägt nicht ohne Absicht den Bauernstiel; der Dreschegel, der zu seinen Ähren liegt, war die erste Waffe, welche die unzufriedenen Bauern im Jahre 1525 gegen ihre Herren erhoben. So gewinnt der Holbein'sche Todtentanz den Werth eines socialpolitischen Glaubensbekenntnisses, das in geklärtester Form auch dem der Reformatoren zu Grunde lag. — Das Bildlein, welchem der Verleger eine in Papier und Druck musterhafte Ausstattung verliehen hat, verdient auch in unseren Tagen die Popularität, welche ihm, wie zahllose Ausgaben bezeugen, bis zu dem alle geistige und sittliche Kultur in Deutschland vernichtenden, dreißigjährigen Kriege zu Theil geworden ist.

A. R.

**Vollstromer Meisterwerke** der monumentalen Kunst in Italien vom V. bis XVI. Jahrhundert. Von Heinrich Köhler. Leipzig, Baumgärtner's Buchhandlung. Vießg. V. 1878. Fol.

Von allen bisherigen Lieferungen dieses wiederholt von uns besprochenen Prachtwerkes ist die sechste erschienen die fünfte an Inhalt und Reife der Darstellung eine der vollendetsten. Sie bietet uns farbige Ansichten von zwei der herrlichsten Schöpfungen aus Italiens goldener Zeit, der Tombbibliothek in Siena und der Loggia des Palazzo Doria in Genua. Den erstgenannten, unvergleichlich schönen Raum mit dem vollen Freskenschmuck Pinturicchio's und den tierischen ornamentalen Malereien an Wandpilastern, Gewölbefeldern und Stützrippen in Farbenleibdruck wiederzugeben, war eine der schwierigsten Aufgaben, welche der modernen Technik gestellt werden konnten. Wir finden sie hier in unübertrefflicher Weise gelöst, und zwar so daß ebensoviele dem fast unübersehbaren Reichthum des Details als auch der malerischen Gesamtwirkung vollauf Genüge geschieht. Nicht minder schön, wenn auch von geringerer Pracht, ist die auf dem zweiten Blatte dargestellte Loggia des Palazzo Doria mit dem Bilderkreis von Perin del Vaga.

Beide Blätter dieser Lieferung sind in der Anzahl

von B. Voellert in Berlin ausgeführt, welche damit ihren Vertrau wieder einmal auf's Glänzendste rechtfertigt, und uns die befriedigende Gewißheit verschafft, daß es Gebiete der vervollständigenden Technik gibt, auf welchen die deutsche Arbeit jeder anderen Nation die Spitze bietet. Auch in Bezug auf Druck und Papier ist die Köhler'sche Publication musterhaft. Der kurze, in Folio zweispaltig gedruckte Text erscheint in vier Sprachen; die Uebersetzung in's Französische besorgt Ch. Hittorf in Versailles, in's Englische G. Kinkel und in's Italienische Max Jordan.

Zu Weihnachten d. J. soll die Schlußlieferung erscheinen. Wir werden dann noch einmal auf das ausgezeichnete Werk zurückkommen und empfehlen dasselbe inzwischen allen Kunstfreunden aufs angelegentlichste.

L.

**Jr. Christmann, Kunstgeschichtliches Musterbuch.** Eine Sammlung von Darstellungen aus der Architektur, Sculptur, Malerei und den verschiedenen technischen Künsten und Ausgewerben. In Farbendruck mit erläuterndem Text. Erster Theil. 48 Tafeln. Frankfurt a. M., S. Domborf. 1878.

Dieses Werk, dessen technische Ausführung eine sehr gelungene ist und die Vollständigkeit des Verleges auf's Neue bezeugt, bietet in handlicher Form und zu billigen Preisen eine Auswahl von Darstellungen, welche zum größten Theil umfangreicher, schöner und erlangender Werken entnommen sind, während einzelne direct den Originalen nachgebildet wurden. Das Charakteristische ist das Hinzielen auf Erweckung und Förderung des Interesses in Kunstgewerbe, das in den sonstigen, in weitere Kreise dringenden Nachbildungen meist farblos erscheint. Den Darstellungen geht ein das Nothwendige überflüssig und mit genauer Ueberschau gebender Text zur Seite — kaum liegt dieser erste Theil vollendet vor und harret der ergänzenden und erweiternden Thätigkeit für den hier gegebenen Rahmen, so werden wir durch die Nachricht von dem plötzlichen Tod des Verfassers schmerzlich überrascht. Friedrich Christmann, den 23. Januar 1859 in Darmstadt geboren, hat sich mit besonderem Geschick der Geographie und der darstellenden Kunst gewidmet. Auf beiden Gebieten war er schöpferisch thätig und hat sich durch Gründlichkeit, Anschaulichkeit und Vollendung der Form vortrefflich ausgezeichnet. Davon zeugen seine bei Spamer in Leipzig erschienenen Werke: „Australien“ und „Neuseeland“, seine Planarien im „Ewald'schen Atlas“, seine bei Domborf erschienenen Reisekarten (Sinaldabinsel, Frankreich, Nordamerika u. m.), während seine Karte von Mitteluropa, auf welcher mehr als 3000 gemessene Höhen mit größter Genauigkeit nach ihren Verhältnissen eingetragen sind, eben in der Form hergestelt war, so daß die ersten Proben derselben gemacht werden konnten, als Christmann einem Schlaganfall erlag (1. Nov. 1878). Außerordentlich war für Christmann der von ihm ertheilte Heimunterricht höchst anregend, und er suchte ihn möglichst praktisch in systematischer Stufenfolge zu gestalten, wozu sein ausführender „Lehrplan für den Unterricht im Zeichnen an Realschulen“, seine bei Domborf erschienenen Hefchen (in Gold und Farben) sowie schließlich sein kunstgeschichtliches Musterbuch Zeugnis ablegten. Mit diesem letzten Werk betrat er ein neues Gebiet, zu dessen Bearbeitung außer dem allgemeinen Interesse, welches es in Anspruch nimmt, auch die gerade in Frankfurt sich regende Thätigkeit für das Kunstgewerbe durch Gründung eines Museums und einer demnächst in's Leben tretenden Kunstgewerbeschule zu fördern, angezogen haben mochte. Leider war es ihm nicht mehr vergönnt, hier praktisch eingreifen zu können. Dessen wir aber, daß das letzte von ihm begründete Werk die im Plane liegende Erweiterung und Vervollständigung erhalten möge, damit es

im Sinne des Verfassers die allseitig unternommene Aufgabe fördern helfe!

V. V.

2. **Kriegs-Genie, Architekt und Assistent an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe**, der sich mit der Herausgabe von Schloß Baden in Trümern's „Zeitschrift Renaissance“ als ein architektonischer Zeichner von Gehmaß und feiner Hand angelehnt, hat sich mit einer Anzahl junger Studient- und Kollegen zur Herausgabe eines umfassenden Werkes über die italienische Renaissance erdienen. Es handelt sich dabei um möglichst vollständige, vor Allen aber um correcte, mit genauen Maßen versehene Aufnahmen solcher Denkmäler der Renaissance Italiens, die entweder noch gar nicht, oder doch nur ungenügend publicirt sind. Das Werk erdient im Hermann'schen Verlage unter dem Titel „Italienisches Eposbuch“. Die Crismzeichnungen sollen durch ein verbessertes photolithographisches Verfahren reproducirt werden, jedoch den Darstellungen der Vorzug einer akkurat getreuen Kopie zu Theil werden. Als Format ist ein kleines Folio gewählt. Das erste Heft wird noch der Aufhängung des Verlegers die „Beschnittenen Thüren des Bistums“, aufgenommen und gerahmt vom Herausgeber, das zweite Heft „Marmorstellungen vom Dogenpalast zu Venedig“ von F. Cito Schütz bringen. Jedes Heft soll acht Tafeln enthalten.

3. Ein neues Werk über Holstein. Paul Wang gibt (bei H. Cramm in Paris) einen prächtig ausgestatteten Fotoband über Holstein heraus, welcher mit Abbildungen, Holzschnitten und andern Abbildungen, angelehnt unter Leitung von G. W. Beer, reich illustirt ist. Wenn der Inhalt dem gebiegenen Kenner entspricht, wie wir hoffen wollen, so darf sich die französische Kunst-Literatur zu diesem neuen Biographen des deutschen Reiches Glück wünschen. Dem Schluß bildet ein systematisches Verzeichniß von Holstein's Werken.

### Retrosog.

**Max Zimmermann** †. Es waren Jahre unsäglich schweren Leidens, welche dem am 30. Dezember v. J. erfolgten Tode Maximilian Zimmermann's vorausgingen. Einer der tüchtigsten unter unseren älteren Landschaftsmalern, war er am 7. Juli 1811 zu Jittau im Königreiche Sachsen geboren als der Sohn eines Musikers, der ihn gleich seinen drei Brüdern Albert, Richard und Robert für den gleichen Beruf ausbildete. Und in der That wurden alle vier tüchtige Musiker, aber noch weit tüchtigere Künstler im Gebiete der Landschaftsmalerei, während sich Richard gleichzeitig auch als Historien- und Genremaler rühmlich hervorthat.

Bis zu seinem 23. Lebensjahre war Max Zimmermann Musiker, wobei es ihm beim Erwerbe gar sehr zu Statten kam, daß er sechs verschiedene Instrumente spielte. Außerdem erlernte er die Kunst des Stein-druckes, welche ihm zuerst zu einer festen Lebensstellung verhalf. Er ließ sich nämlich im Jahre 1834 in Dresden, wohin er kurz vorher übergesiedelt war, als Lithograph nieder.

Zwei Jahre vorher war sein ältester Bruder Albert nach München gegangen und hatte sich dieselbst einen der ersten Ränge unter den Landschaftsmalern errungen. Im Jahre 1837 gab Max sein Geschäft in Dresden auf, folgte Albert nach München und widmete sich unter dessen ausgezeichnete Leitung ebenfalls der Landschaftsmalerei. Sein unermüdelicher Eifer ward bald durch die schönsten Erfolge belohnt. Es konnte nicht fehlen, daß der königliche Kunstfreund Ludwig auch

auf Max Zimmermann aufmerksam wurde. Wie hoch er ihn schätzte, bewies er durch den Erwerb dreier großer Landschaften von seiner Hand für die Neue Pinakothek.

Max zählte wie zu den Begabtesten, so zu den fleißigsten unter seinen Kollegen. Davon geben die zahlreichen Werke Zeugniß, welche öffentliche und Privat-sammlungen im In- und Auslande schmücken. Die Stärke Max Zimmermann's lag in der Behandlung der Perspektive und der Darstellung des Waldes, insbesondere des Eichenwaldes. Man darf wohl behaupten, daß er namentlich in der letzteren von keinem seiner Zeitgenossen übertroffen ward und daß er seinem großen Vorbilde Raubdaal an Poesie der Conception weit näher stand als Andre. Seine Werke tragen ausnahmslos einen ausgelprochen deutschen Charakter, und das gilt namentlich auch von seinen köstlichen Rabirungen.

Vor etwa drei Jahren verlor er sich bei einer Sturze den linken Arm. Der Jahresfrist traf ihn dasselbe Unglück zum dritten Male und nun ward die Amputation des Armes notwendig. Da erlitten seine Lebenskraft für immer gebrochen: er verfiel von Tag zu Tag mehr. Dabei fehlte dem Kermien die Pflege der Gattin; er war unermüdet geblieben. So blieb nicht übrig als seine Unterbringung in einer Privat-Heilanstalt, in welcher er auch starb. Max Zimmermann hatte es nie zu einiger Wohlhabenheit gebracht und so traf ihn die Ungunst der letzten Jahr doppelt schwer. Als er seinen Kryst anstatt mit Paaren mit einem Bilde von seiner Hand lohnen wollte, mußte er diese Art der Honorirtung zurückgewiesen sehen.

So ist von dem Doppelbrüderpaar nur noch der Aelteste, Albert Zimmermann übrig. G. H. Hegner.

### Vermischte Nachrichten.

R. B. Göttingen. Die hiesige Stiftskirche ist ein romanischer Bau vom Anzuge des zwölften Jahrhunderts, welcher binnen verhältnißmäßig kurzer Zeit in einkirchlichen Stil vollständig durchgeführt und nur im fünfzehnten Jahrhundert mit einigen Zusätzen versehen ist. Das Aeußere ist in seinen Formen und etlen Verhältnissen vorzüglich erhalten und wird in seiner wohlthuenden Wirkung durch spätere Anbauten nicht wesentlich beeinträchtigt. Das Innere aber ist in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts (1669) aber und über mit Stud. Ornamenten im Stil der spätesten Renaissance überzogen, wie eine ältere Ansicht zeigt, mit unheimlich großen Kosten den anderen Kirchen conform hergestell. Doch ist diese Umgestaltung mit sehr viel Geschick und Geschmack ausgeführt, wiewil in ihren Formen, Verhältnissen und Farben durchaus barockmäßig und sehr wohlthuend. — Dem Vernehmen nach beabsichtigt man diese spätere Innen-Decoraton nun ganzlich zu entfernen, um die ursprünglichen romanischen Formen wieder herzustellen. In der That, mit den Feinsten des Chors, dem Hauptchor etc. ist schon der Anfang gemacht. Es wäre sehr zu bedauern, wenn dieses Project zur Ausführung gelangen sollte. Das wäre ein Barockismus, wie er in unseiner Tageszeit nicht mehr vorkommen sollte! Der Barockstil hat dieselbe Berechtigung wie der romanische Stil, besonders wenn er, wie in diesem Falle, so vollständig und vortheilhaft durchgeführt ist. Diese Barock-Decoraton ist auch aller Zeit in unabwehrlicher Erblichkeit vorhanden, während der romanische Stil erst neu gemacht werden mußte, was die bereits angeführten Gründe zur Genüge beweisen. Keineswegs in der alten Art und Weise zu scheitern pflegt das sehr aus unsrer Baukunst zu werden, wenn sich Generation das Recht bewahrt, dieselben im Geschick ihrer Zeit umzuwandeln! Man glanze doch zu nicht, daß

man eine Dekoration getreu im Geschmack des zwölften Jahrhunderts versehen werde? Man mocht eben etwas, was dem Laiken nach dem Stil des zwölften Jahrhunderts erscheint und Einzelnen vielleicht gefällt, das aber schon an der nachfolgenden Generation nicht anders betrachtet werden wird, wie z. B. die Gestalt, welche C. Heidefeld „acurbit“ hat und das, wenn die Mittel dafür vorhanden sind, binnen wenigen Jahrzehnten wieder entwirrt wird. — Es ist zu ein Vorzug unserer Zeit, daß wir in Folge unserer eingehenden Studiums der Kunstgeschichte Kunst- und Verstandnis für die Denkmäler aller Kunstperioden haben. Wir können recht bringend um Erhaltung des überlieferten Zustandes des Innern der Stiftskirche.

Die Grabmäler in der Marienkirche zu Hanau. Der Chor der Marienkirche zu Hanau ist die Gedächtnis der Grafen von Hanau. Die Gräber derselben sind durch Sulpitrie, theils mit Bronze-Epithaphien geschmückte Gedenkplatten bedeckt. Dieser Theil der Kirche, welcher als Raum für den Hauptaltar nach allgemein christlichem Sitte der am meisten geschätzte und vorzugsweise geschmückt sein sollte, ist hier ein dunkler Raum, welcher zur Aufrechterhaltung von allerlei altem überflüssigem Gerath dient. Die Gedenkplatten der Grafen von Hanau sind so in unvorsichtiger Weise behandelt und die in diesem Raume auch sonst noch befindlichen Kunstwerke, ein gothisches Sacramentshäuschen, mehrere andere Grabsteine und sehr schön geschnittenen Wägen aus Chorbänken, sind während der Gefahr weiterer Beschädigung ausgelegt. Die preussische Staatsregierung ist ersucht worden, diesen vom Kirchenconsistorium gebildeten und begünstigten Liebeskinder abzustellen. — In derselben Kirche befinden sich auch drei ganz besonders schöne, theils in Wormer, theils in dichtem Mallein in den schönsten Formen der italienischen Renaissance ausgeführte große und reiche Epithaphen der Grafen von Hanau. Sie gehören nach Composition in der Detailbildung zu den edelsten und schönsten Werken dieser Art in Deutschland, sind aber fast ganz unbekannt. Leider befinden auch sie sich in einem sehr vernachlässigten Zustande, sind verstaubt und wiederholt sind mit kalktünche überstrichen; eines derselben ist sogar durch die Tapet so verunstaltet, daß es zum größten Theil unsichtbar ist. Eine würdige Restauration der Epithaphen steht im Aufzuge.

A.—A. Windemannsfeier in Bonn. Einem schönen Beweise gemäß veranstaltete der Verein aus Alterskameraden im Rheinlande am 9. Dezember, dem Geburtsstage Windemanns, im großen Saale des Kaiserhofes eine Festversammlung seiner Mitglieder und Freunde. Nach kurzen Begrüßungsworten hielt der Vereinspräsident, Prof. C. an's in Weerth, einen angenehm interessanten Vortrag über die bisherigen Resultate der Ausgrabungen des am Nordende von Bonn gelegenen römischen Castrum. Redner erörtert in besondern einer jener von Julius Caesar, Augustus und Trajan gegründeten resp. erweiterten militärischen Stützpunkte für die bedrückte Provinz Germanien, wobei castra vetera bei Xanten, die castra bononiensis, bei castra bei Biebrichheim und Mainz, sowie die vorgeschobenen rechtsrheinischen Werke bei Xiffo, Siederbiber und die Saalburg zu rechnen sind, aus welchen die linksrheinischen erst nach Aufhebung des römischen Reiches herabzuführen in einer lebhaften defensionellen Debatte hervorgehen. Die vom Redner vertretenen Ansicht von Napoleon III. in seinem Leben Caesar's ausgedehnte Ansicht, daß Caesar's meiste Rheinbrücke bei Bonn zu suchen sei, wird dadurch wesentlich unterstützt, daß die Ausgrabungen des Bonner Castrum nicht als eine der ursprünglichen Anlage für 12 Cohorten berechnete Befestigung des ebenfalls kriegsmässigen Brückenkopfes mit Werkanlage darthun. Außer dem Brückenkopfe wurden die Substructionen aus fünf größeren Gebäuden, nämlich von zwei großen Casernen von 80 Rthl. Länge, einem Magazin mit Schießhaus, einer Caserne mit Werkstätten und aus einem kleineren Gebäude ausgeführt, bei welchem die sieben Stempel der vexillarii den Schatz gehalten, daß es den Veteranen als Wohnort diene, denen das Tragen und Bewachen der vexilla oblag. Die übrigen Gebäude weisen durchgängig Jügel mit dem Stempel der LEGIMPF (prima Minervia pia fides) auf, die erst unter Domitian nach Bonn kam, und es liegt deshalb nahe, in den jetzt angelegten Gebäuderäumen die Reste der nach

Herführung durch Civitas (69—70 n. Chr.) wieder aufzubauen Anlage zu erblicken. Weitere Ausgrabungen lassen noch wichtige Resultate erhoffen, doch darf man schon jetzt das Bonner Castrum nach Lage, Umfang und Bauart als eines der bedeutendsten dieser Art der Alpen bezeichnen. — Der zweite Redner, Prof. Just sprach über den holländischen Maler Jan van Scorel (1495—1562), aus dessen künstlerischer Tätigkeit er ein überaus lebensvolles Bild entwarf. Redner zeigte wie J. van Scorel als einer der ersten nördlichen Meister den Wandbesitz über Italien hinaus nach dem Vorgebirge getragen. Bei seiner Rückkehr aus dem hell. Lande betraute ihn sein inwärtiger (1522) als Adrian VI. zur Papstwürde gelangter Vortrater (oder Amsterdamer?) Landsmann zum nicht geringen Staunen der Römer mit der Aufsicht über die reichen Schätze des Vatican. An den unvergleichlichen Werken Raffael's und Michelangelo's arbeitete er sich in den Geist der neu-italienischen Kunst, deren Weise er als einer der Ersten nach Holbronn's baldigem Tode in die holländische Heimat übertrug, weshalb ihn Jean's Freund (Historia) und Corel van Kamber den Bahnbrecher der neuen Malerei nennen. Dadurch daß im Bildersturm (1566) fast alle seine größten Werke vernichtet wurden, verlor sich die Kenntniß seiner charakteristischen Eigenhumlichkeiten verlor, daß die Werke desselben durch Unterzeichnung der von den Feinden so wesentlich verschönten Bilder eines Meisters der sömischen Schule einen Pseudo-Scorel schufen. Aber die neuerdings namentlich im Vatican zu Harlem wieder zu Tage gekommenen unvorsichtigermaßen Werke Scorel's, wie die Lantje im Jordan und Vögelbühne, zeigen ihn nicht bloß als tüchtigen Vertreter italienischer Malweise, sondern zugleich als tüchtigen Vortrater von scharfer Charakterisierung und als hervorragenden Veredelter. Darum glaubt Prof. Just diesen Jan van Scorel, der bislang nur als Marietti's aus dem Werke eines Corel und Demostert galt, als den eigentlichen Begründer jener Schule zu bezeichnen zu dürfen, in denen später die holländische Schule sich eines so hervorragenden Rufes zu erfreuen hatte. — Nach Beendigung dieses Vortrages erläuterten aus einem kleineren Auditorium Prof. an's in Weerth den Plan des Bonner Castrum sowie die dort gemachten Funde und Geh. Rath Schaffhausen die doppelt unterhaltenen neueren Grabfunde aus Westfalen, durch welche das dortige Leinwand, welches Redner (wider für allemannisch gehalten, als ein holländisches erweisen wird, in welchem zahlreiche christliche Symbole und neben dem Dolmetscher der Kaiser schon Feuerstein und Stahl vorkommen. — Ein durch manchen schonen Trinkspruch gewürdiges Wohl hielt die Festgenossen bis zu später Stunde an.

Windemannsfeier in Frankfurt a. M. Am 9. Dezember fand eine gemeinschaftliche Festigung des „Vereins für Geschichte und Alterthum“ und des „Historischen Vereins“ statt. Nach einigen einleitenden Worten des Vorsitzenden hielt Herr Dr. Heil Valentin einen Vortrag über die Entdeckung und germanischen Wägen und deren geschichtliche Bedeutung an derselben. Derselbe sprach Herr Schaub Dr. Grottel's über die Trudersfamilie Heyersbach, indem er auf Grund eingehender archäologischer Nachforschungen darauf hinwies, daß diese Familie Frankfurt eine bedeutende, nach nicht geringe Stelle in der Geschichte des Buchdrucks einnimmt. Er theilte unter Vorweisung solcher freilich, aus dem Herausgegebenen Verlage hervorgehoben vollständige das Ergebnis seiner Nachforschungen über die geschichtlichen Verhältnisse, sowie über die Geschichte der Familien mit. An die wissenschaftliche Sippen schloß sich ein beiderer Nacht, welches sich durch einen geistvollen Vortrag des Herrn Oberförsters Scholtz von Schottenstein, sowie durch das ihm zu verdankende notwendige Ingreß zu einer Erneuerung der in der Geschichte Frankfurt's eine wichtige Rolle spielenden „Virtuesen“ schloß.

V. V.

Der Verkauf der Provinz Brandenburg hat den Prof. Bergau in Aienberg mit der Aufnahme eines unabhängigen Inventars der in der Provinz Brandenburg (Regierungsbezirke Frankfurt a. O. und Potsdam) vorhandenen Bau- und Kunstdenkmäler beauftragt, und diese Arbeit soll dann, mit Abbildungen versehen, in einem besondern Werke publicirt werden. Vival sequens!

## Zeitschriften.

## The Portfolio. No. 109.

Kichings from pictures by contemporary artists, von Fr. Leighton. Mit Abbild. — Oxford, in the town before the capture, von A. L. S. g. Mit Abbild. — Retrospect of 1878 — Lady Hamilton. (Mit Abbild. — The winter exhibition at the French Gallery in Pall Mall. — The winter exhibition of the Old Water-Colour Society. — Mr. Herkomer's scheme for an annual „Palmer's Festival“. — The case of Whitler v. Ruskin. — Robert Wallis. — Hubert Herkomer. — Henri James.

## Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 12.

Urkundliche Beiträge zur schlesischen Kunstgeschichte, von Dr. E. Wurtele.

## Gewerbehalle. No. 1.

Ehington & Co.: Spiegel in Silber und Bronze — 2 Paar diele; Charles Longue and Solihie (Lons XVI) — 6 Paar Silbernes Besock; Albandeche in Relief Intarsia. — Ed. P. Treppengänger, Thür- und Fensterbeschläge. — Prof. C. Klenz: Hosenriemen, im Kommissionsvertrieb das 18. Jahr. — G. Girard: Ornamentale Motive für Zimmermöbel — 1 Schwarz; Flachmuster.

## Berichtigung.

In Nr. 13, Sp. 206, Zeile 9 lies: „der zwei alten Mädchen, vormalig oan der Heßli zugehörig.“

## Inserate.

Alle Probe-Nummern auf Wunsch gratis und franco.

Preis pro Februar u. März incl. „Deutsche Familienblätter“ nur 3 M. 84 Pf. bei allen Post-Anstalten.	Sehen Post-Lieferung gratis. Nachlieferung des hochinteressanten Romans „Die zwölfte Verte“ sowie bis Ende Januar erscheinen.
Alle Postanstalten nehmen Abonnements täglich entgegen auf die	
<b>Schlesische Presse</b>	
(Große politische und Handels-Zeitung.)	
Betreit von 2. Stelliarbeiter in Breslau.	
Preis pro Februar und März incl. der Sonntags-Gratis-Beilage „Deutsche Familienblätter“ nur 3 M. 84 Pf.	
Täglich drei Ausgaben. Früh, Mittags, Abends.	Sonntags-Beilage „Deutsche Familienblätter“ bringen den neuen Roman „Die zwölfte Verte“ von Luise Strauß.

## Ed. v. d. Launitz.

12/100 Ctm. à 6 M.

Cassel, Verlag von Theodor Fischer.

Durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen.

## Die periodischen Ausstellungen des rheinischen Kunstvereins für das Jahr 1879

werden stattfinden während der Monate

April zu Baden-Baden, Mai zu Freiburg i. B.,  
Juni zu Karlsruhe, Juli zu Heidelberg,  
August zu Mannheim, September zu Darmstadt,  
October zu Mainz.

Die Kunstvereine der Städte Baden-Baden, Karlsruhe, Darmstadt und Heidelberg veranstalten außerdem während des ganzen Jahres permanente Ausstellungen.

Während wird durch die einzelnen Kunstvereine oder den Unterzeichneten bereitwillig mitgeteilt werden. Darmstadt im Januar 1879.

Der Präsident des rheinischen Kunstvereins  
Dr. Müller, Geheimen Oberbau Rath.

Verlegt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Hermann. — Druck von Gundert (Hans) & Fried in Leipzig

**Karl Gutzkow's**  
letzte großer Roman  
„Die Baumgärtner von  
Hohenchwangau“  
erschienen  
einig und allein  
in der  
neuen deutschen Romanzeitung  
„Erholungsgstunden.“

Wenige Stunden vor ihrem Tode haben die  
besten romanischen Schriftsteller für die letzten Tage  
des Lebens ihre noch vorhandenen Kräfte in  
Hohenchwangau im letzten Bogen mit einer  
unvergleichlichen Güte, wie alle vorher  
sind, tag die Lebensarbeit der ganzen Roman-  
welt. Gutzkow hat sein ganzes Leben  
auf dem Kampf um die Freiheit der Kunst  
verbracht. Er hat die Freiheit der Kunst  
gekämpft und gewonnen. Er hat die Freiheit  
der Kunst gekämpft und gewonnen. Er hat  
die Freiheit der Kunst gekämpft und gewonnen.

Nur nur M. 1. 50 pro Quartal  
abonnirt man auf die wöchentlich  
in 2 Bogen erscheinende  
„Erholungsgstunden“  
bei allen Buchhandlungen und  
Leihbibliotheken.

Bei dem 10. Hohenchwangau  
Roman ist es der 10. Roman  
des Verlegers E. A. Hermann  
in Leipzig.

Verlag von E. A. Hermann in Leipzig

Eine große Sammlung von  
Gemälden und Kupferstichen  
in welche bedeutende Meister aller  
Zeiten vertreten sind wünscht man es hier zu  
verkaufen. Offerten mit J. H. 1879  
befördert Rudolf Mosse, Berlin SW

Antiquarischer Katalog in 1111  
1. Zeitschrift f. bild. Kunst. 1879  
1. Bd. I.—XII. Preis 100  
2. Bd. (3 Bände broschirt.) Preis  
wie neues, ganz complet 100  
3. Bd. I.—XII. (6 B.  
Hft.) Preis, 6 Bde. broschirt. 100  
4. Bd. I.—XII. (6 B.  
Hft.) Preis, 6 Bde. broschirt. 100

von Prof. Dr. C. von  
Séguin (Wien, Ober-  
baumgasse 20) über ein  
die Verlagsanbahnung in  
Krieger zu richten.



à 25 Pf für die drei  
Mal ergebene Pen-  
sion werden von jeder  
Bede u. Nachzahlung  
angerechnet.

## Weiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint vom September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (kommt im Buchhandel als auch bei den reisenden und überseeischen Postanstalten).

Inhalt: Was dem Wiener Künstlerhaufe — Das neue Reglement für die Berliner Maler. — H. Feuerberger, Die Geschichte des Säblers, Müller und Meibes. — Illustrirtes archaisches Kastenbuch. — Des Couderes †. — Pezay Straß. — Die Reparaturen des Douars zu St. Stephan in Wien. — Fortschritte. — Jsternat.

### Aus dem Wiener Künstlerhaufe.

Was ist Glück? Du ranzest die Stirne, verächtlicher Leser! Das fehlte noch, daß ich anfangs, in einer Korrespondenz, philosophische oder poetische und sentimentale Untersuchungen anzustellen! Ich thue es auch nicht; aber wahrlich die Versuchung liegt nahe genug, wenn man sich mit Rumkäs und seinem weichen, eben im Wiener Künstlerhaufe ausgestellten Werke befassen will. Ich habe nicht die göttliche Macht, Herzen und Nieren zu reißen; ich habe nicht hineingesehen in die Seele des Künstlers; aber wenn man seine bisherige kurze künstlerische Laufbahn überblickt, muß man sagen, daß ihm das Glück gelächelt hat, so sonnig und freundlich, wie wenigen Sterblichen.

Rumkäs war ein angesehener „Diplomirter“ Tischlergeselle in einem ungarischen Postenbüchlein, ohne eine Ahnung davon zu haben, daß er eigentlich zum Maler geboren sei. Die erste Anregung, mit Pinsel und Farbe zu hantiren, gab ihm die Farbenfreudigkeit der ungarischen Bauernbinnen, welche die böhmern Kleidertuben, die sie bei ihm bestellten, schön roth angestrichen und mit gelben und blauen Blumen verziert haben wollten. Er fand an der Malerei Gefallen, und begann, sie für sich zu studiren. Kaum konnte er etwas, als er auch schon einen Fiedern Schneider fand, der ihm für ein Familienporträt einen Winterrod lieferte. Mit diesem Winterrod zog Rumkäs nach Pest, um weiter zu studiren. Aber dazu sollte es vorläufig nicht kommen; eine böartige Augenkrankheit besiel ihn, und er lag halbblind sechs Monate im Spital. Er mußte operirt werden, wobei es auf

Leben und Tod der Sehkraft ging, und wahrlich nicht nur der Sehkraft; denn, wie Rumkäs später gestand, hätte er nicht weiter gelebt, ohne sehen und malen zu können. Die Operation ging glücklich von Statten, und er zog nach Wien, um sich an der Akademie weiter zu bilden. Dann wandte er sich nach München, später nach Düsseldorf, und ward mit einem Schläge ein weltberühmter Mann, als er im Jahre 1870 mit seinem „Letzten Tag eines Beurtheilten“ im Pariser Salon die goldene Ehrenmedaille erhielt. Doch eben um diese Zeit schien ihn das Glück im Stiche lassen zu wollen; er vertieble sich in eine französische Marquise mit der ganzen leidenschaftlichen Gluth eines Postenlehnes. Die schöne Marquise war aber nicht frei, sie war die Gattin eines alten französischen Generals. Nur wenige Monate trug Rumkäs seine Melancholie. Der alte General starb, und die schöne Marquise wurde sein Weib, für seine Bilder wurden ihm bald die enormsten Preise förmlich aufgedrängt, und heute ist der ehemalige Tischlergeselle, der vor zehn Jahren noch arme und unbekanntes Maler, Besitzer eines Schlosses und eines Rittergutes im Luxemburgischen, Besitzer eines eleganten Hôtels in Paris, heute hält er sich galonirte Diener und prächtige Equipagen.

Kun ist aber die *anna popularis* auch in der Kunstwelt etwas sehr Wandelbares. Die Kritik begann dem Künstler allerlei am Zenge zu thun; die Ausstellungen wurden als berechtigt erkannt, und Rumkäs war im besten Zuge, sein Renommée einzubüßeln. Da gelangt ihm — und das scheint uns nicht der unwesentlichste der Glücksfälle in seinem Leben

zu sein — wieder ein Werk, welches einen unerhörten Erfolg erringt. Seitdem es mir vergönnt ist, die wichtigeren Schöpfungen moderner Kunstthätigkeit aufmerksam zu verfolgen, weis ich mich keines Werkes zu entsinnen, das mit so einseitiger Freude, mit so durchaus ungetheiltem und unbeskränkten Beifalle aufgenommen worden wäre, wie Munkácsy's jüngste Arbeit, sein auf der Pariser Weltausstellung mit dem höchsten Preise ausgezeichnetes Bild: „Milton, seinen Töchtern das verlorne Paradies diktirend“.

Dieses Bild ist also gegenwärtig im Wiener Künstlerhause ausgestellt. Kein hervorragendes Kunstwerk der letzten zwei Decennien ist ganz unzerzaut aus dem kritischen Gedränge herausgekommen; selbst Werke, die ihrem Urheber einen glänzenden Ruf eingebracht haben, fanden ihre Gegner, erfuhren mancherlei oft harte Anfechtung. Ueber Munkácsy's jüngste Arbeit ist, soweit wir es zu beurtheilen vermögen, nach den vorliegenden von G. Neuda gesammelten französischen Kritiken, und sämmtlichen Wiener Journalstimmen, nicht ein Wort des Tadels laut geworden. Munkácsy feiert seine Resurrection, er wird zum zweiten Male entdeckt, als Phänomen gefeiert, und das mit Recht, wie auch wir von Herzen gerne zugeben.

Munkácsy hat der Welt mit seinem Bild eine Ueberraschung bereitet nach mehrfacher Richtung hin. Zunächst durch die Wahl des Stoffes. Bisher war man gewohnt, den Künstler seine Motive aus den Schichten der niederen Volksklassen herausgreifen zu sehen. Vagabunden und Goukler, Bettler und Verbrecher, wenn es hochkam, ein sein ungewaschenes Maul weit aufreißender Schusterjunge. Das waren die Gestalten, mit welchen seine Phantasie sich vorzugsweise beschäftigte. Sein Humor quoll aus dem menschlichen Elend, seine Poesie war die der Armuth und der Noth. Die düsteren Eindrücke seiner Jugend, sowie seine stark angeprägte realistische Begabung wiesen ihn auf Stoffe hin, welche weit abseits lagen von den durch Kultur und Gemüthe verfeinerten Gesellschaftskreisen, weit abseits auch von den idealen Höhen des menschlichen Lebens und Strebens. Dieses Mal nun hat er sich einen schaffenden Dichtergenios zum Vorwurfe genommen, und die ihn umgebenden weiblichen Gestalten, seine drei Töchter, sie sind verklärt durch die Schönheit und durch den Ausdruck eines frischen Geistes- und Gemütheliebens, sie unterscheiden sich wesentlich von den verkümmerten, den Stempel der herben Noth auf den verbitterten Zügen zur Schau tragenden weiblichen Gestalten aus Munkácsy's früheren Bildern.

Vielleicht habe ich soeben einen zu starken Ausdruck gebraucht, als ich den Töchtern Milton's auf dem Bilde nachsagte, sie seien „verklärt“. Vor Munkácsy'schen Gestalten darf man, wenn man noch so begeistert ist, keine übertriebenden Ausdrücke wählen; denn der Künstler selbst, so poesievoll er auch seine Gestalten darzustellen vermag, verlißt doch niemals den sicheren Boden einer durch und durch realistischen Anschauung. Es mag an dieser Stelle nicht unangemessen sein, ein Detail aus der Munkácsy'schen Weltstätte auszuplaudern. Ich habe dem Künstler bei der Arbeit zugeschaut; es ist ein grotesker Anblick, ihn arbeiten zu sehen. Das Modell muß da seine Dienste thun, so gut wie anderwärts; aber es gilt weniger als sonstwo. Munkácsy schneidet selbst die ungläublichsten Grimassen und vollführt erstaunliche Gliederverrenkungen. Er ist unablässig bemüht, sich voll und ganz, mit Leib und Seele einzuleben in die Situation, in das Seelenleben und in die Stellung der eben darzustellenden Gestalt. Gelingt ihm das nicht, so kann er in Verzweiflung gerathen; gelingt es ihm aber, und um davon überzeugt zu sein, bedarf er keines Spiegels, dann geht ihm die Arbeit leicht von der Hand, und das Modell sinkt zur Nebensache herab. So muß er, was er gestalten will, erst persönlich im wahren Sinne des Wortes durchlebt haben, dann erst kann er die Geschichte und dann erst kann er sie auch malen. Es scheint mir das eine bezeichnende Eigenthümlichkeit dieses Künstlers zu sein, ohne welche seine Gestaltungen schwerlich jene faszinirende Lebenswahrheit aufzuweisen hätten. Als Munkácsy seine „Morgenröthe“ ausstellte (einen ruppigen gähnenden Schifferjungen, bei dem die aufgeredten Fußzehen so gut mitgähnten, wie sein eingezogener Bauch und seine krampfhaft erhobenen Arme), da trat kein Atelierbesucher vor das Bild hin, ohne mitzugähnen. Will man einen besseren Beweis dafür haben, daß das Gähnen anstehend, oder dafür, daß Munkácsy ein Künstler von enormer realistischer Darstellungskraft ist?

Durchaus realistisch ist auch der dichtende Milton gefaßt. Man stelle sich unter ihm nur ja keinen conventionellen begeisterten Dichter vor! Der Dichter mag einem verkündeten Zeher zu vergleichen sein, wenn ihm die erste göttliche Eingebung kommt, wenn er aber einmal an der Arbeit ist — dann arbeitet er auch, dann ringt er um den treffenden Ausdruck, dann hat er im heiligen Bemühen das spröde Wort zu bilden, bis es sich süßsam dem Geiste schmiegt. Munkácsy's Milton ist kein in der Luft schwebender Zeher, sondern ein mit Ernst und Nachdruck arbeitender Mann, und man sollte nicht glauben, wie wahrhaft groß und poetisch das überzeugend dargestellte Bild eines solchen Mannes wirkt. Der für die Dinge der Außenwelt erschene Bild ist nach innen gefehrt; die ganze in Rehnstahl ruhende Gestalt ist in sich gesunken, aber unter dieser Sitrae arbeitet und wütht es mächtig.

Der Moment der Spannung beherrscht die drei Töchter gleichmäßig. Die Älteste beugt sich vor, um kein Wort der erwarteten nächsten Heile zu verlieren; sie, als die Schriftführerin, darf den meistlich dargestellten und dem Beschauer zum Bewußtsein gebrachten geistigen Rapport zwischen sich und ihrem Vater durch nichts unterbrechen lassen. Die zweite Tochter hat sich, ergriffen von der bedeutsamen Offenbarung, erhoben, während die jüngste mit reizend naiver Bewunderung in ihrer Stiderei eine unwillkürliche Pause macht.

Bei den reichen geistigen Vorzügen des Bildes, zu welchen wir auch und nicht in letzter Reihe die feierliche, weisevolle, das Gemüth mit einem fast sinnlichen Ernste erfüllende malerische Stimmung zählen möchten, denkt man an die technischen Vorzüge fast gar nicht. Und doch haben auch diese rechtlich mit beigetragen zu dem sensationellen Erfolge des Bildes. Wenn etwas Munklachs in Mißkredit zu bringen drohte, so war es seine Schwarzmalerei. Man glaubte schon einen Augensehler bei ihm annehmen zu dürfen, eine Krankheit ungefähr so geartet, wie jene war, an welcher Turner, der englische Landschaftler, litt. Munklachs hat sich von diesem so vielfach gerügten Fehler freigemacht. Das Bild ist farbig, und die Technik bei all' ihrer Kühheit bescheiden. Wir haben ein echtes, ein vollwichtiges Kunstwerk vor uns. — Gerne wird man sich, nachdem man so hohe Freude genossen vor dem Bilde des Meisters, diesen selbst sich menschlich näher rücken lassen durch eine wohlgetroffene, ungemein lebendvolle Porträtmalerei, durch welche sein Landsmann A. Beer ihn und sich selbst verewigt hat. Neben dem Bilde, dessen erster Held der blinde Sängler ist, gewinnt diese Büste, auf welcher eine ganze willensstarke Individualität gerade in den zwei tiefliegenden, alle Erscheinungen förmlich durchdringenden Augen konzentriert erscheint, einen eigenthümlichen, durch den nicht beabsichtigten Kontrast besonders hervorreichenden Reiz.

Eine sehr wertvolle Bereicherung der permanenten Ausstellung bilden neben dem Munklachs'schen Bilde drei Landschaften von E. Jettel. Jettel, der Stolz der Wiener Landschaftler, arbeitet seit einigen Jahren in Paris, zu seinem Nutzen, wie uns vielfach verständlich wurde, zu seinen Schaben, wie es uns jetzt, nachdem wir diese Bilder gesehen, scheinen will. Als ein wahrhaft bedeutendes Werk, leuchtend in tiefer gesättigter Farbe, nimmt sich eines der drei Bilder neben den beiden anderen aus, und dieses Bild wurde noch in Wien vor seiner Pariser Reise gemalt. Diefem zunächst kommt eine Landschaft aus dem Jahre 1876, am Wenigsten bezagt und das letzte, das im letzten Jahre gemalt wurde. Jettel wird immer unruhiger, summennder, haltloser in seiner Behandlung. Die Fremde

thut ihm offenbar nicht gut — er sollte heimkehren. Einmal zog ein Mann aus, um das Glück zu suchen. Er durchwagerte die Welt und kehrte müde zurück. An seiner Handthür sah ein holdseliges Kind. „Wer bist Du?“ fragt der müde Mann. „Ich bin das Glück!“ Da bin ich wieder beim Glück — es ist Zeit, zu schliefen.

Baldwin Grollier.

### Das neue Reglement für die Berliner Museen.

Durch Erlaß des Kronprinzen vom 13. Nov. v. J. haben die neuen Bestimmungen über die Abtheilungs-Direktoren und die den L. Museen in Berlin zur Verfügung stehenden Fonds, welche seit längerer Zeit in Verabingung standen, die L. Zantion erhalten. Wir theilen diese Bestimmungen den Lesern ansehnlich mit, weil darin die Reorganisation der Berliner Museen im Sinne und Geiste unserer Zeit ihre erfreuliche, für andere gleichartige Anstalten musterzählige Durchführung erhalten hat. Das Reglement lautet:

#### I. Direktoren.

1) Der Direktor ist verpflichtet, das Interesse der ihm unterstellten Abtheilung in jeder Beziehung wahrzunehmen, und die wissenschaftliche Verwertung der zu derselben gehörigen Sammlungen, sowie die Förderung ihrer allgemeinen Benutzung und ihres Verständnisses sich angelegen sein zu lassen.

Insbesondere hat er zu sorgen:

a. für Aufstellung, Ordnung, Erhaltung und Sicherheit des Sammlungsbestandes, sowie für Erhaltung und Ergänzung aller Akquisiten und der Handbibliothek;

b. für Reinheit, Sauberkeit, Heiligkeit der Sammlungsräume;

c. für die bequeme Benutzung der Sammlung und deren Ueberwachung, sowie event. für Führung von Büchern über die Benutzung;

d. für Herbeiführung der schadhafsten Sammlungsgegenstände und für Vermehrung der Sammlung unter Beobachtung der besonderen hierfür gegebenen Bestimmungen;

e. für Führung genauer Inventare (Accessions-Zaunale), sowie für Anfertigung vollständiger Verzeichnisse, sowohl ausführlicher, für den Gebrauch der Verwaltung und den gelehrten Gebrauch, als kürzerer, zum Gebrauch des Publikums bestimmter;

f. für Anordnung von Invenlarnummern und von erklärenden Etiketten an allen Sammlungsgegenständen, sowie, wo das thunlich ist, für deren Stempelung;

g. für Aufstellung und Fortführung eines Beszeichnisses etwaiger Dubletten;

h. für Anordnung und Ueberwachung der Assistenten in den von ihnen auszuführenden Arbeiten;

i. für Anweisung und Ueberwachung des Dienstpersonals und seiner Arbeiten.

Die Direktoren haben zur Wahrnehmung dieser Obliegenheiten ihre Zeit der Verwaltung ihrer Abtheilung gewissenhaft zu widmen und die im Hauptamt angestellten zu diesem Behufe in der Regel von 10 bis 3 Uhr in ihrer Abtheilung anwesend zu sein. Für diejenigen Direktoren,



mehr als solche nur im Nebenamt fungieren, bleibt die Bestimmung der Dienststunden dem Minister vorbehalten.

#### II. Direktorial-Assistenten.

2) Die Direktorial-Assistenten haben dem Direktor als ihren nächsten Vorgesetzten in allen seinen Funktionen nach dessen Anweisung zu unterstützen.

3) In Abwesenheit des Direktors hat der Assistent der Abteilung denselben in allen seinen Funktionen nach den für die Ausführung der Direktoren beschließenden Bestimmungen zu vertreten. Wo mehrere Assistenten vorhanden sind, führt, wenn der Direktor nicht anders bestimmt, der im Dienst älteste die Vertretung. Der betreffende Assistent hat abdam auch in der Direktorenkonferenz und in der Kommission für Ankäufe z. B. die Stimme des Direktors, in letzterer auch den Vorsitz zu führen.

Die Direktorial-Assistenten haben ihre Zeit der Verwaltung der Sammlung gewissenhaft zu widmen und in der Regel täglich in der Zeit von 10 bis 3 Uhr in der Abteilung anwesend zu sein.

#### III. Direktorenkonferenzen.

4) Einmal monatlich zu einer vorher fest bestimmten Stunde, sowie in dringenden Fällen oder auf Antrag eines Mitgliedes auch außer dieser Zeit tritt der Chef der Generalverwaltung zu einer Beratung, in welcher er den Vorsitz führt, mit den Abteilungs-Direktoren zusammen.

Den Stellvertreter des Vorsitzenden in Behinderungs-fällen bestimmt auf seinen Vorschlag der Minister. Das Protokoll führt der General-Sekretär. Ueber alle wichtigen Angelegenheiten ist namentliche Abstimmung vorzunehmen und zu protokollieren.

Der Inhalt der Verhandlungen ist Amtsgeheimnis.

5) Die Konferenz ist zu führen:

- a. über alle Neubauten und erdbrüche Umbauten;
- b. über alle Abänderungen der im Museumsräumchen, welche mehr als eine Abteilung betreffen;
- c. über die Verwaltung der Bibliothek und die Veräußerung von deren Tzuletten;
- d. über alle Anträge auf Aufwendungen aus dem Reservefonds (§. 19);
- e. über alle Abänderungen der Besuchs- und Benutzungsordnung;
- f. über die Instruktionen für den Baumeister, den Bibliothekar, sowie für die Subaltern- und Unterbeamten;
- g. über alle auf die Museums-sammlungen bezüglichen wissenschaftlichen Unternehmungen, Publikationen zc.;
- h. über die jährlichen Vorschläge für Verteilung der nicht in dem Kassennetz spezialisirten jährlichen Fonds auf die einzelnen Abteilungen.

6) Jedes Mitglied der Konferenz hat das Recht, wenn es in der Rinderheit bleibt, ein Separatvotum zu den Akten zu geben, und, wo es sich um Beichterhaltung an das vorgelegte Ministerium handelt, dessen Beistigung zu verlangen.

7) Jeder Direktor hat in der ersten Konferenz jedes Berichtsjahres eine Uebersicht über die gemachten Erwerbungen, über den Stand der Katalogisirungsarbeiten, der Aufstellung und Einreihung der Sammlungsgegenstände, die vorgenommenen Herstellungen und den Besuch der Sammlung vorzutragen und abschließend zu den Akten zu geben.

Diese Berichte sind halbjährlich von der Generalverwaltung, mit ihren Bemerkungen begleitet, an den Minister einzureichen.

#### IV. Kommissionen von Sachverständigen.

8) Ueber die Vorschläge der Direktion zu Ankäufen von Sammlungsgegenständen, zur Ausschreibung und Veräußerung von Tzuletten zc., sowie zur Herstellung von Sammlungsgegenständen entscheidet für jede Abteilung eine besondere Kommission, welche aus deren Direktor als ihrem Vorsitzenden und zwei oder vier weiteren Sachverständigen besteht, die in der Regel nicht aus dem Kreis der Museumsbeamten zu wählen sind.

Die Ernennung der betreffenden Sachverständigen nach ihrem Stellvertreter wird nach Anhörung des Direktors der Abteilung und der Generalverwaltung vom Minister eingeleitet; sie erfolgt je auf drei Jahre.

Soweit Aufwendungen aus dem Reservefonds zur Vermehrung der Sammlungen (§. 19) in Frage kommen, gehen die dafür getroffenen besonderen Bestimmungen (§. 20).

9) Den Sitzungen der Kommission für die Gemäldergalerie hat, wenn über die Herstellung von Bildern zu entscheiden ist, der Restaurator beizuwohnen und stimmt abdam mit ab.

10) Die Kommission ist beschlußfähig, wenn außer dem Direktor oder seinem Stellvertreter mindestens zwei nicht zu den Museumsbeamten gehörige Mitglieder anwesend sind für jedes ordentliche Mitglied, welches als verhindert bekannt ist, ist ein Stellvertreter einzuladen.

11) Die Kommission wird je nach Bedürfnis vom Direktor berufen, welcher die Tagesordnung schreibt und für die Vorbereitung und Erläuterung der zu verhandelnden Gegenstände Sorge trägt.

12) Es bleibt dem Direktor vorbehalten, regelmäßige Kommissionssitzungen einzurichten.

13) Das Protokoll haben die Direktorial-Assistenten zu führen, wo mehrere bei einer Abteilung sind, abschließend zu führen. Es ist von sämtlichen Anwesenden zu vollziehen.

14) Ankäufe innerhalb des zur Verfügung der Abteilung stehenden Vermerkungsfonds werden von der Kommission endgültig beschloffen.

Bei der von dem Direktor auszufertigenden Zahlungsanweisung ist begleuchteter Protokollauszug als Beleg anzufügen.

15) Die Kommission ist berechtigt, dem Direktor, oder auf dessen Antrag, einem Assistenten, soweit der in §. 14 bezeichnete Fonds es gestattet, Vollmacht zu Ankäufen auf Auktionen oder Reisen zu geben.

Die gemachten Ankäufe sind abdam in der nächsten Sitzung der Kommission nachträglich zu deren Kenntnis zu bringen.

16) Der Direktor ist ermächtigt, wenn Gefahr im Verzug ist, bis zu 1000 M., ohne Vertagung der übrigen Kommissionssitzungen auf den in §. 14 bezeichneten Fonds vor schuhweise anzuweisen.

Er hat jedoch abdam sofort die Kommission zu berufen, oder, wenn regelmäßige Sitzungen bestehen, in der nächsten regelmäßigen Sitzung der Kommission unter dem Vorbehalt der Dringlichkeit deren nachträgliche Zustimmung einzubitten und zum Besuche der definitiven Berantagungs bei der Kasse in der gemündlichen Art nachzuweisen.

Beruehrt die Kommission diese Zustimmung, so ist der Fall der Generalverwaltung vorzulegen, welche die Entscheidung des Ministers einholt.

17) Anträge auf Veräußerung von Tzuletten oder sonst

entstehenden Sammlungsgegenständen durch Verkauf, Veräußerung oder Tausch sind vom Direktor der Kommission zur Prüfung vorzulegen. Stimmt die Kommission dem Antrag zu, so hat der Direktor unter ausdrücklicher Nachweis durch das Protokoll, daß einstimmig sowohl die Stücke als für die Sammlung entbehrlich anerkannt worden, als auch der Verkaufspreis angemessen befunden sei, durch Vermittelung der Generalverwaltung die Genehmigung des Ministers einzubohlen.

Ist Gefahr im Verzug, so kann, wenn es sich um Tausch handelt, bei Zustimmung der Kommission der Direktor die Beschränkung bewirken, hat aber alsdann unter dem Nachweis der Dringlichkeit sofort nachträgliche Anzeige durch Vermittelung der Generalverwaltung an den Minister zu erlangen. Für Verkauf oder Veräußerung ist vorherige Genehmigung unerlässlich.

Ist die Kommission nicht einstimmig für den Antrag des Direktors, so ist er nicht weiter zu verfolgen.

Die Anerkennung der Dubletten als solcher durch die Kommission kann auch bei Aufhebung des vom Direktor zu führenden Dublettenverzeichnisses (§. 1g) konstatirt werden.

Dem Direktor bleibt vorbehalten, den Rath und die Mitwirkung der Kommission auch für alle anderen, die Verwaltung seiner Abtheilung betreffenden Angelegenheiten in Anspruch zu nehmen.

#### V. Verwendung der sächlichen Fonds.

##### A. Zur Vermehrung der Sammlungen.

15) Von dem im Etat der Museen ausgeworfenen Fonds zur „Vermehrung der Sammlungen“ wird ein Theil jährlich den einzelnen Abtheilungen zur Verwendung überwiesen. Die Bestimmung der Höhe dieser Summe und ihre Verteilung auf die Abtheilungen erfolgt nach einem vor Beginn des Etatsjahres von der Generalverwaltung nach Anhörung der Direktorenkonferenz aufzustellenden, dem Minister zur Genehmigung vorzulegenden Vorschlage.

Ersparnisse werden zu Gunsten der Abtheilung, bei der sie gemacht sind, in das nächste Jahr übertragen.

16) Der Rest des Fonds wird als Reservefonds für größere, aus den laufenden Mitteln nicht wohl zu bestreitende Ankäufe vorbehalten. Am Ende des Etatsjahres vorhandene Bestände werden auf das folgende Jahr übertragen.

20) Aufwendungen aus dem Reservefonds sind von dem Abtheilungs-Direktor unter Nachweis der Zustimmung der Sachverständigenkommission bei der Generalverwaltung zu beantragen; diese hat nach Anhörung der Direktorenkonferenz an den Minister zu berichten, welcher die Entscheidung über den Antrag herbeiführt.

##### B. Andere sächliche Fonds.

21) Für die Verwendung des im Etat der Museen ausgeworfenen Fonds „zu laufenden Ausgaben bei allen Abtheilungen“ ist vor Beginn des Etatsjahres von der Generalverwaltung nach Anhörung der Direktorenkonferenz ein Vorschlag aufzustellen und unter Verlegung des Beschlusses der Direktorenkonferenz, sowie etwaiger Separatvota dem Minister zur Genehmigung vorzulegen.

Dabei sind folgende Bestimmungen maßgebend:

a. zunächst ist für jede Abtheilung eine Pauschsumme für die kleinen laufenden und regelmäßigen Ausgaben abzumessen;

b. es ist zu prüfen, welche größere Arbeiten bei den einzelnen Abtheilungen in dem betreffenden Jahre er-

forderlich werden, und es sind die dazu nothwendigen Mittel, soweit die Lage des Fonds gestattet, in den Vorschlag einzuführen.

22) Die in Gemäßheit des §. 21a. und b. festgestellten Summen sind bei dem genannten Fonds während des Etatsjahres zur Verfügung zu stellen.

Anweisungen an die Kasse zu Zahlungen innerhalb des §. 21a. genannten Pauschsumme erfolgen durch den Direktor selbstständig unter Beobachtung der auf Betheiligung des Baubeamten bezüglich und der sonstigen allgemeinen Vorschriften. Zahlungen für die nach §. 21b. vorgesehenen Arbeiten sind von dem Abtheilungs-Direktor bei der Generalverwaltung zu beantragen, welche die Kostenumweisung erläßt.

23) Soweit ein Direktor aus dem §. 21 genannten Fonds Aufwendungen zu anderen, als den erbringt a und b. bezeichneten Bedürfnissen wünscht, findet folgendes Verfahren statt:

Der Antrag wird, wie im Fall des §. 21b. an die Generalverwaltung gerichtet. Etwasige Zurückweisung erfolgt unter Angabe von Gründen. Der Direktor ist besorgt, in diesem Falle die Sache der Direktorenkonferenz zur Begutachtung zu unterbreiten. Trifft die Generalverwaltung dem Gutachten bei, so ist die Entscheidung derselben endgültig; andernfalls ist die des Ministers einzubohlen.

24) Alle größere Arbeiten, welche dem Baufonds zur Last fallen, sind von den Abtheilungs-Direktoren vor Beginn des Etatsjahres bei der Generalverwaltung anzumelden, welche die Vorschläge dieser sowie der von ihr selbst als nothwendig erachteten Arbeiten durch den Baubeamten und die Beratung über diese Bedürfnisse in der Direktorenkonferenz (§. 2a. und b.) herbeiführt.

Der Hinzuzug von der Generalverwaltung zu entwerfende Vorschlag für Verwendung des Baufonds ist in der Direktorenkonferenz festzusetzen; trägt die Generalverwaltung Bedenken, deren Botsam zu folgen, so ist die Bestimmung des Ministers nachzuziehen.

25) Alle Aufwendungen aus dem Baufonds für kleinere und unvorhergesehene Arbeiten sowie aus dem Fonds für besondere wissenschaftliche Arbeiten und kommissarische Reisen und aus dem Ziel Inngemein, welche die Direktoren für nötig erachten, haben sie bei der Generalverwaltung zu beantragen, welche nach §. 23 verfährt. In den §. 5g. bezeichneten Fällen ist die Direktorenkonferenz stets zu hören; wenn die Generalverwaltung deren Botsam zu folgen Bedenken trägt, wird auch hier nach §. 23 verfahren.

#### VI. Schlußbestimmung

26) Alle Anträge der Direktorenkonferenz über der einzelnen Direktoren sind von der Generalverwaltung innerhalb acht Tage, bei eiligen Sachen innerhalb dreier Tage zu erledigen.

Als eilige Sache sind unter allen Umständen die in §§. 20, 22, 23, 25 bezeichneten Fälle zu behandeln.

#### Kunstliteratur.

Heinrich Traubner, Die Geschichte des Fächer's. Zwei Hefte mit vielen, theilweise nach Originalaufnahmen von A. Franz angefertigten Holzschnitten. Erstes Heft 62 S. Leipzig, Kurt Schaalbe. (3. Heft der „Deutschen Kunstgewerblichen Taschenbibliothek“). 1878. 8.

Der Verfasser läßt uns zwar in der Einleitung seiner „Studie“ den „Haben einer Geschichte“ erwarren und giebt auch in der That hier und da eingestreut allgemeinere Ge-

hüthepunkte, die wohl ein solcher Jaden hätte werden können und die sich der Vester sonstwärtigen kann, wie der Uebertrag des Jähers von Gesehensgerath zum Galtungsgerath und weiter zum Kuruzgerath und dem entsprechend der Uebertrag aus der Hand des Mannes in die der Frau, soweit nicht der klimatische Unterschied der Länder modificirend in Betracht kommt. In der Ausführung giebt er aber doch wesentlich nur eine nach Völkern geordnete, jedoch reichlich von Abbildungen unterrichtete Aufzählung. Herozozen haben ist die Forderung auf größere Beachtung der Sammlung von Jähern in ethnographischen und, fügen wir hinzu, in kunstgewerblichen Museen, und ebenso der damit zusammenhängende Wunsch des Verfassers, durch seine Arbeit zur Deutung des Indultriegewandes der Jäderherkunft beitragen zu können. Das vorliegende erste Heft schließt mit dem Resultat „daß, China und Japan ausgenommen, vor der Renaissanceperiode nur Jäder aus der Masse der geistlichen in Gebrauch waren, daß aber trotz der wenigen Daten und Zeichnungen es nicht an einer großen Zahl von Notizen fehlt, die zur Wiederaufnahme und Umwidmung von (Zeiten der) Jäderjaderzeiten geeignet erscheinen“. Für die Folge müssen wir entstehen eine vollständige Kritik der Quellen wünschen. Wenn uns ein langgestielter Nabel abgehört wird, „welchen eine weibliche Gestalt in den Wandgemälden des Dolmen (sic) der Veste bei Ahen (!) trägt“, so ist eine solche unermessliche Verwirrung unserer kunstgeschichtlichen Kenntniss untaugbar für die Kenntniss, welche der Verfasser vom Alterthum hat, wenig vertrauenswendend.

V. V.

Müller und Wotho, Illustrirtes archäologisches Wörterbuch der Kunst des germanischen Alterthums, des Mittelalters und der Renaissance, sowie mit dem lebendigen Sankten in Verbindung stehenden Monographie, Kosmologie, Pflanzenkunde, Baukunde, Geräthkunde, Heraldik und Epigraphik. Ein Band in zwei Hefen mit 150 resp. 750 Textabbildungen und einem Titelbild in Buntdruck. 1902 S. Leipzig und Berlin, Otto Spamer. 1902. 8.

Dies bereits beim Beginn der Lieferungsabgabe von uns anpreisliche Werk liegt jetzt mit der 25. Lieferung abgeschlossen vor und sieht in seinem ausführlichen Titel eine ganz richtige Uebersicht über den Inhalt vor. Seine praktische Verwertung für den Handwerker wird von manchen Unselbstbeirern der Bearbeitung sowie von einzelnen Archäologen nicht beinträchtigt. Als von allgemeinerem Interesse sei eine Veranschaulichung erwähnt. Die Kopplung des Westfälischen Altarbildes Dürer's befindet sich im Städtischen Museum in Frankfurt a. M., nicht im Städtischen, und hat sich neuerdings nicht als von Jurnel, sondern als von Jodt herrührend herausgestellt.

V. V.

### Nekrolog.

B. Des Couvres †. In Karlsruhe starb am 23. Dezember 1878 der Historiker und Chemiker, Professor Louis Des Couvres nach längerem Leiden, die ihn bereits vor Jahresfrist gewonnen, seine Stelle als Lehrer der Großherzoglichen Kunstschule angingen. Er war 1820 in Kassel geboren und besaß die dort neu errichtete Polytechnische Schule, um sich auf Wunsch seiner verwitweten Mutter beim Bauwesen zu widmen, da dieselbe seiner Religion, Maler zu werden, nicht nachgeben wollte und sich erst dazu entschloß, als er ein Jahr lang ohne Lohn und Erlös die Hochschulen oblegen hatte. Nach seinem daraus erfolgten Uebertritt in die Kunstschule wurden die Inangangslofen rath durchlaufen; bevor er indessen von Verlassen der Klasse die rechte Reife erlangt hatte, schied er mit einigen unvollständigen Genossen aus, um auf eigene Hand weiter zu machen. Drei Jahre wählte er sich nun organisch ab, bis er, neunzehn Jahre alt, die Reifeprüfung eines regierten Unterrichtes einbrachte, nach München ging, wo er unter Schornor von Carolsfeld mit eifrigem Fleiß ziemlich von vorne wieder begann. Ein Jahr darauf kehrte er nach Kassel zurück, zwei Jahre nachher aber trieb es ihn nach Italien, und 1845 begab er sich nach Düsseldorf. Der Rath von Johann Wilhelm

Schirmer, den er nach seiner Rückkehr in die Materialkunst kennen gelernt, mo derselbe sich besagtem aufsucht, koste ihn das, bekam, und jetzt erst sah Des Couvres die Freude jahrelanger Streben reifen. Die treffliche Leitung von Karl Sohn brachte ihn auf den richtigen Weg, und sein Bild „Francesca da Rimini“ nach Dante (1850), sowie mehrere vorzügliche Porträts machten ihn schon in weiteren Kreisen ehrenvoll bekannt. Seine „Bühnen-Magaleen“ (1852) aber gehörte bereits zu den besten Bildern, die seit langer Zeit in Düsseldorf gemalt waren; Bischoffs Müller von Almsminter jagt mit Recht darüber: „Tafelreife kann als ein Maler Reiziger, vollständiger, klarer malerischer Behandlung betrachtet werden und übertrifft in seiner Weise selbst die Arbeiten Sohn's.“ — Verschiedene italienische Gemälde, einige Bildnisse und eine größere „Grablegung Christi“ (1855, in der Galerie in Karlsruhe) befestigten seinen Ruf, und für letzteres Bild erhielt er auf der großen allgermanischen Kunstausstellung in Köln die goldene Medaille. 1855 folgte Des Couvres einem Ruf als Professor an die neugegründete Kunstschule in Karlsruhe, der sein Freund J. W. Schirmer als Direktor vorstand. Hier war er lange Zeit der einzige Lehrer für Figurenmalerei. Schließlich aber beschränkte er sich nach der Vergabung anderer Lehrer und bei zunehmender Kränklichkeit auf den Unterricht im Zeichnen nach der Natur, dem er insofern zuletzt auch entzogen wurde. Durch seine eigene langjährige Stubienarbeit wachte er aus Erfahrung, was zur Ausbildung erforderlich sei und so ward seine Lehrthätigkeit äußerst erfolgreich. Der Großherzog von Baden ehrte ihn durch Verleihung des Ordens vom Jägerherzog Löwen. Auch wurde derselbe von seinen bedeutendsten Genossen „Die Anbetung der Hirten“ (1847), „Die Ruhe auf der Nacht“ (1858) und eine „Spöner“ (1865). Außerdem malte Des Couvres noch drei große Bilder: „Die heiligen Frauen vor dem Kreuz“ (1863, für die Katakomben in Hamburg), „Christus am Kreuz mit Magdalena“ (1869) und „Christus legnet die reuigen Sünden“ (für die Gefangenenkirche in Bruchsal), von denen das letztere leider nicht mehr vollendet wurde. Tagrühnen enthielten mancherlei Gemälde, wie: „Der lebende Heilig“ (1870), „Häusliches Leben im 17. Jahrhundert“ (1871), „Unter dem roten Kreuz“ (1872, eine Vaserettszene aus dem Truttschenschen Krieg nachweisend), „Blode und Van“ (Eigenthum des Herrn Wilschel in Neuz-Gastel), „Städtisches Zeug u. K.“, sowie mehrere Porträts.

### Personalsnachrichten.

Georg Wraef, Architekt und Zeichner in Rothenburg a. d. T., bekannt durch seine vorzüglichen Aufnahmen und Publikationen in Trinius's „Teufcher Renaissance“ (Rothenburg a. d. T., Berthelm, Landwirth) ist als Vorstand der Fachabtheilungen der gewerblichen Fortbildungsschulen nach München beauftragt.

### Vermischte Nachrichten.

Die Restauration des Domes zu St. Stephan in Wien ist im Wesentlichen als vollendet zu betrachten. Der zum baunewer Eber Bauatz Friedrich Schussel hat sein Programm zur Erhaltung und Verjüngung des ehrwürdigen Kleinod der Kaiserstadt vollkommen ausgeführt. Eine summarische Uebersicht der Restaurationsarbeiten in den Jahren 1877 und 1878 wird den Lesern der ersten Ausgabe entgegen kommen. Im Jahre 1877 wurden die total verwitterten und verfallenen Ueberbleibsel des nordöstlichen und nordwestlichen Thurmspeilers am Ostthurm abgetragen, und verfallene Ueberbleibsel des nordöstlichen und nordwestlichen Thurmspeilers bis auf die Kapellthür des letzten Wimpergeriebes, der nordwestlichen Thurmspeiler bis auf fünf Stufen über dem Kapitäl der letzten Wimpergeriebes wieder aufzubauen und in prägnantester Weise mit harten Steinplatten gedeckt. Nach Vollendung der Restaurationsarbeiten an diesen beiden Thurmspeilern wurde das neunte und zehnte Gerüst an der Westseite des Ostthurms zur Bekleidung des Ostthurmspeilers gemacht. Die Abtragung des östlichen und westlichen Treppenthurms bis auf die vorletzte Wimpergeriebes erschien nach genauer Untersuchung unbedingt notwendig, da sich dieselben mangelhaft

## Zeitschriften.

**The Academy. No. 347.**

Turner's Liber studiosus, von Fr. Wedmore. — Mrs. Olyphant's book on Dress. — The British working man by J. F. Sullivan. — Fern Palms. — Pictoregic Europe. — Les Biscs Sainte-Marie. — The catalogue of the national gallery II, von J. A. Crowe.

**Kunstchronik. No. 19 a. 20.**

Kunstchronik herausg. von dem hiesigen Lande. Utgere.

**Im neuen Reich. No. 62.**

Reich's Todtentanz, von Anton Springer

**Deutsche Bauzeitung. No. 103 104.**

Der Festsaal des Berlin für die Kaiser-Feierlichkeiten des 3. December 1875 und das Projekt der Errichtung eines Denkmal's auf dem Festsaal-Platz.

**Mittheilungen des Oesterr. Museums. No. 160.**

Die Palmen von Olzon (Hemidona). — Kunst und Kunstgewerbe in Vind. — Die Fortschritte des gewerblichen Bildungswesens in Preussen.

**Journal des Beaux-Arts. No. 74.**

L'Unité du Goût. — L'école anglaise, jugée par C. Lemaître. — Peintres anglais. — Les peintures de J. Swerts. — Revue d'architecture, von Daréaux.

**Hirth's Formenschatz. No. 4.**

Abbildung eines gothischen Schmuckkardens. — Hans Burgkmair. Ein Blatt aus dem „Welschkuyl“. — Hans Holbein d. J.: Skizze eines Naks. — Unbekannter Meister: Entwurf an einem Glasmal. — Peter Flöner: Vignette, Inter-Ornamente etc. — J. et A. M. M.: Verhandlung zwischen Papst und Kaiser. — Italienischer Meister (?): Skizze an einem Pfand. — Entwurf zu einer reichen Wanddecorations. — Entwurf zu einer reich decorierten Halle. — Systematische aus einem an Anfang des 17. Jahrhunderts von König in Basel herausgegebenen Musterbuch. — Entwurf zu einem prächtigen Schrein.

**Blätter für Kunstgewerbe. No. 1.**

Zur Reform des Ausstellungswesens. — Der Issus in vorchristlichen Zeiten. — Abbildungen: Entwurf an einem Diplom, von J. Storch. — Tischdecke, von dems. — Girandole, von König und Faldscharek. — Laterne, von V. Gullar. — Tisch und Sessel, von J. Storch.

**Unsere Zeit. No. 2.**

Die deutsche Kunst auf der Pariser Weltausstellung. — Der Berliner Salon und die Berliner Gemälde-Galerie. — Die neue Gemälde-Galerie zu Kasel. — Verneuerung der königl. Sammlungen in Dresden.

## Inserate.

Verlag von **EBNER & SEUBERT** in Stuttgart.

**Schnaase, Carl, Geschichte der bildenden Künste.** Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Bd. I bis VIII. 1. Hälfte. Mit zahlreichen Illustrationen. Preis 93 Mark.  
Bd. VIII. 2. Hälfte (Schluss des Werkes) erscheint voraussichtlich zu Ostern d. J.

**Lübke, W., Geschichte der Italienischen Malerei** vom vierten bis in's sechzehnte Jahrhundert. Erster Band. Mit 160 Holzschnitt-illustrationen. Preis 21 Mark 60 Pf. Eleg. gebd. 23 Mark 60 Pf.  
Der zweite (Schluss-) Band erscheint im Herbst d. J.

**Die periodischen Ausstellungen des rheinischen Kunstvereins für das Jahr 1879**  
werden stattfinden während der Monate  
April zu **Baden-Baden**, Mai zu **Freiburg i. B.**,  
Juni zu **Carlsruhe**, Juli zu **Heidelberg**,  
August zu **Mannheim**, September zu **Darmstadt**,  
October zu **Mainz**.

Die Kunstvereine der Städte Baden-Baden, Carlsruhe, Darmstadt und Heidelberg veranstalten außerdem während des ganzen Jahres  
**permanente Ausstellungen.**

Näheres wird durch die einzelnen Kunstvereine oder den Unterzeichneten  
vermittelnd mitgeteilt werden. Darmstadt im Januar 1879.

Der Präsident des rheinischen Kunstvereins  
Dr. Müller, Geheimrath Oberbaurath.

Rudolph Lepke's

**274.**

**Berliner Kunst-Auktion.**

Am 4. u. 5. Februar, täglich von 10 Uhr ab, versteigere ich gegen sofortige Zahlung aus dem Nachlass der Frau v. Ritzenberg auf Nischwitz n. aus and. Müssen sehr werthvolle neue u. alte Oelgemälde, worunter A. n. O. Achenbach, Schewes, Aiwassowski, Dahl, Brendel, Toulmouche, Feuvelet, Henneberg, Michael, Kraus, Kaufmann, Hagnot, Hüter, Kalkreuth, Tiedemann, Munkuscy, Cauwer n. s. w.; ferner: Berghem, Cranach, Netscher, Palmmedes, Broughel, Dietrich, Sörgel, Klengel, Canaletto, Moncheron, Mengs, v. d. Velde, Hoet, Chodowiecki etc. Besichtigung am 1. und 2. Februar. Katalogs gratis.

Rudolph Lepke,

Auktionator und städt. Aktions-Commissarius für Kunststücken.

Berlin SW.,

Kochstr. 29, Kunst-Auktions-Haus.

VOLKSAUSGABE DER FORMEN-KLASSIKER.

## DER FORMENSCHATZ.

EINE QUELLE DER BELEHRUNG UND ANREGUNG FÜR KUNSTLER UND GWERKBETREIBENDE, WIE FÜR ALLE FREUNDE STYL- VOLLER SCHÖNHEIT, AUS DEN WERKEN DER HERVOR- RAGENDSTEN MEISTER ALLER ZEITEN UND VÖLKER.

HERAUSGEGEBEN VON

GEORG HIRTH IN MÜNCHEN.

VERLAG VON G. HIRTH IN LEIPZIG.

Serie I & II  
mit  
252 Cartonblätter  
in 4°  
Preis 20 Mark.  
Ineig. Calicomppe  
24 Mark.

Jede Serie für sich sel-  
bst 10 M. (in Mappe  
12 M.) Diese beiden  
Serien können aber  
auch nach u. nach  
in 20 Hefen à 4 M.  
bezogen werden.

Dies in solcher Veranlagung bisher nicht  
dargelegenen Vorrats dieser Publication  
sind: Künstlerische Schulungsbücher; Form-  
wiedergabe des Charakters und der  
Technik der Meister; praktische Bedeutung;  
schöne und solide Ausstattung; beson-  
ders reiche Stille.

Die **FRANZÖSISCHEN** hat von den ersten  
Autoren, *W. v. Lubke, K. v. Lutzow,  
A. Springer, A. Wollmann u. A.* auf's  
Wärmste empfohlen. Er bietet ausserdem  
ausserordentlich reichhaltige Fundgrube für elen-  
mentarste als geschmackbildende Be-  
schäftigung (Zeichnen und Malen auf Holz,  
Porzellan, Glas, Seide, Pergament; weis-  
liche Handarbeiten etc.)

Französ. Ausgabe: *L'Art Pratique*,  
Engl. Ausgabe: *Art Treasures*,  
Italien. Ausgabe: *L'Arte Pratica*.

Jahrgang 1879  
mit  
160 Cartonblätter  
in 12 Monatsheften  
Preis 15 Mark.  
In Calicomppe 17 M.

Jede Buchhandlung  
liefert auf Wunsch  
Probefeste zur An-  
sicht sowie Prospe-  
cte. Ausführliche  
Inhaltsverzeichnisse  
am Schluss jedes  
Jahrgangs.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

## Register

Zeitschrift für bildende Kunst.

IX.—XII. Jahrgang.

7 Bogen. broch. 2 Mark 40 Pf.

## EINLADUNG

zur  
Theilnahme an der allgemeinen Schweizerischen  
Kunstaussstellung  
im Jahre 1879.

Dieselbe wird unter den zum Turnus gehörenden Städten abge-  
halten wie folgt:

Constanz	.. . . .	vom 20. April	bis 4. Mai;
Zürich	.. . . .	" 11. Mai	" 8. Juni;
Winterthur	.. . . .	" 15. Juni	" 30. Juni;
Glarus	.. . . .	" 6. Juli	" 20. Juli;
St. Gallen	.. . . .	" 27. Juli	" 17. August;
Schaffhausen	.. . . .	" 24. August	" 7. September;
Basel	.. . . .	" 14. September	" 6. October.

Die Einsendungen sind bis spätestens am 15. April  
an das Comité der schweizerischen Kunstaussstellung in Constanz  
zu machen.

Für Sendungen vom Auslande her muss im Frachtbrief, sowie  
in der Zolldeklaration, das Verlangen eines Freipasses für zollfreien  
Eintritt in die Schweiz deutlich angegeben sein. Bei Nichterfüllung  
dieser Formalität hat der Versender den Ein- und den Ausfuhrzoll  
selbst zu bezahlen.

Alle Künstler des In- und Auslandes sind eingeladen, ihre für diese  
Ausstellung sich eignenden Arbeiten einzusenden und es werden dieselben  
nach besonders darauf aufmerksam gemacht, dass neben den gewöhnlich  
nicht unbedeutenden Anknüpfen von Gemälden durch Private und Vereine,  
alljährlich noch ein Beitrag des Bundes zum Ankauf bedeutenderer Kunst-  
werke verwendet wird. Die Verfügung darüber steht für das Jahr 1879  
dem Kunstverein St. Gallen zu.

Bedingungen siehe Kunstchronik No. 14.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertfund & Briel in Leipzig

Durch alle Buchhandlungen zu be-  
ziehen:

## DER CICERONE.

Eine Anleitung

zum

Genuss der Kunstwerke Italiens

von

Jacob Burckhardt.

Dritte Auflage

Unter Mitwirkung von mehreren Fach-  
genossen bearbeitet

von

Dr. A. von Zahn

Drei Bände:

Architektur, Sculptur, Malerei  
mit Registerband.

8. broch. 11 Mark 50 Pf., eleg. geb. in  
1 Bd. 12 Mark 75 Pf., in 4 Bde. geb.  
14 Mark 50 Pf.

Hierzu als Supplement im gleichen  
Format:

## Beiträge

zu

Burckhardt's CICERONE

von

Otto Mündler, Wilh. Bode u. A.

1874. hr. 3 Mark; geb. 3 M. 75 Pf.

Die Verweisungen sind sowohl der  
dritten als auch der zweiten Auf-  
lage des Cicerone angepasst.

Leipzig. E. A. Seemann

Antiquar Rerier in Hlm offerirt:

1 Zeitschrift f. bild. Kunst. 9 Bde. auch  
grand. 2b. I.—XII. Eleg. schm.  
kub. (3 Bände brodjirt.) Frachtlos,  
wie neu, ganz complet. Exemplar.  
zu 500 R.

1 dess. Werk. 2b. I.—XII. (6 Fac.  
Schlund., 6 Bde. brodjirt.) Ganz  
Exemplar, ganz complet zu 200 R.

6000 Prof. Dr. C. von  
Lagow (Wien, Ehren-  
korrespondenz) oder an  
die Verlagsbuchhandlung in  
Leipzig zu richten.

6. Februar



à 25 Pf. für die drei  
Mal gelieferte Parti-  
kelle werden von jeder  
Buch- u. Kartbuchhandlung  
angenommen.

1879.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Einzelne von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für die übrigen bezogen außer der Jahrgang 4 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den buchhändlerischen Verlegern.

Inhalt Ein neues Bild von H. Menzel. — Nachausstellung in Florenz. — Die Königl.ichen Malerei in Berlin und der Preussische Kunsttag. — G. v. Keltner. Die moderne Kunst und die Ausstellungen der Berliner Akademie. — Glasmalerei für den Dom zu Eriut, Südböhme. — Ueberbrennen in Magdeburg. — Neubauten in Düsseldorf. — Feuilletons. — Inserate.

### Ein neues Bild von Adolf Menzel.

In einem Alter, in dem sich anderen Künstlern das Auge mühsam oder Finsel und Stift aus der zitternden Hand sinken, überrascht uns Adolf Menzel Jahr aus Jahr ein mit Gemälden, Zeichnungen und Aquarellen, welche unsere Bewunderung vor diesem seltenen Manne von Jahr zu Jahr steigern. Als der Künstler vor vier Jahren mit seinem „Eisenwalzwerke“ an die Öffentlichkeit trat, glaubten wir in diesem grandiosen Zeitbilde die Krone seiner künstlerischen Thätigkeit erkennen zu müssen. Nach menschlicher Berechnung konnte ein Sechziger diese Markheit, diese Energie in der Charakteristik, diese Sicherheit in der koloristischen Behandlung, diese bewunderungswürdige Treue in der Wiedergabe des Geschehen nicht zum zweiten Male wieder erreichen, geschweige denn übertreffen.

Wir haben uns getäuscht. Als Menzel sein dreißigjähriges Lebensjahr vollendete, vollendete er auch ein Werk, das für das neunzehnte Jahrhundert von gleicher kulturhistorischer Bedeutung ist, wie etwa die „Fasertunde Friedrich's des Großen“ für das achtzehnte, ein Werk, welches auch durch seine eminenten koloristischen Vorzüge diejenigen zum Schweigen bringen wird, welche dem Maler eine koloristische Begabung überhaupt abzuschreiben liebten.

Das Bild figurirte im Kataloge der letzten akademischen Kunstausstellung, aber auch nur im Kataloge. Zur Ausstellung gelangte es nicht mehr; der Künstler mochte ein Werk nicht gar so schnell von der Hand lassen, dem jeder neue Künstler sich einen neuen feststehenden Zug versichern kann. Es war kein Schade, daß

es der akademischen Ausstellung fern blieb. Das kalte, gleichmäßige, mäßig einfallende Licht des provisorischen Ausstellungsgeländes bringt Kabinetstücke, die mit so feinem Pinsel gemalt sind, wie ihn Menzel führt, um ihre intime Wirkung. Wenn man solche Bilder nicht isolirt betrachten kann, muß man sie wenigstens mit gleichgearteten in Zusammenhang bringen. Und im letzten Jahre wäre die Hängekommission der akademischen Kunstausstellung mehr als jemals in Verlegenheit gewesen, unter dem Wust des Vorhandenen Sachen aufzutreiben, die sie ausländiger Weise neben Menzel hätte placiren können.

Jetzt sind wir in der glücklichen Lage, den ersten Eindruck von dem unvergleichlichen Bilde in der Galerie seines Besitzers, des Herrn A. Th. in Berlin, gewinnen zu können, ohne daß uns eine gleichgiltige Beleuchtung die Exime des Genusses raubt oder daß uns eine fatale Nachbarschaft zerstreut und emuivirt. Im Kataloge hieß das Bild „Ballspieler. (Nach Erinnerung)“. Dieser Titel ist nicht ganz korrekt. Der Maler hat vielmehr jenen in der Geschichte jedes Ballabends ebenso wichtigen wie denkwürdigen Moment getroffen, wo die große Pause zwischen der Reihe der Tünge dem Ballspieler die Pflicht auferlegt, im eigenen oder im fremden Interesse den Sturm auf das Pöfset zu wagen, den Moment, wo in dem Gemüth der Masse das Recht des Individuums zur Geltung kommt, wo sich einzelne Gruppen an den Wegen des Menschenmeeres absondern und feste Gestalt gewinnen. Zum Schauplatz seines greßartig angelegten, figurenreichen, aber in verhältnißmäßig kleinem Maßstabe ausgeführten Bildes — 70 zu 90 Cent. — hat Menzel

zwei Räume, einen Saal und eine in denselben mündende Galerie, aufzusehen, die im Charakter der ebenso glänzenden wie stilvollen Barockarchitektur konstruiert und decorirt sind, in welchem Schläter einen Theil der Zerstüme des Berliner Königsschlösses durchzuführen konnte. Er hat keinen bestimmten Raum vor Augen gehabt; aber er hat ein jedes der herrlichen Decorationsmotive verwertet, welche die Parabelammern des Berliner Schlosses zu den künstlerisch geborgenen und interessantesten Festräumen Deutschlands gemacht haben. Die Wände sind mit Marmor und mit polirtem Stuck bekleidet, die Wafonds zeigen Gemälde, die von vergoldeten Stuckaturen umhüllt werden. Eine Ecke des Saales füllt ein prächtiger Kamin, und darüber erhebt sich ein Kruhschpiegel, der bis zu dem reich gegliederten Deckengesims reicht. Von dem Wafond hängt ein mächtiger Kronleuchter herab, der eine blendende Lichtfülle auf das Gewölbe der Ballgasse heruntersendet, und rechts und links vom Eingange zur Galerie, die den Hintergrund des Bildes einnimmt, stehen bronzene Kandelaberträgerinnen, die ihren Reflex auf die spiegelglatte Fläche des Marmors werfen. Die Leser der „Zeitschrift“ kennen die Meisterschaft, mit welcher Menzel gerade die gewaltigen Formen der Barockarchitektur wiederzugeben weiß, aus einer geistreichen Genuedemalerei, welche das erste Heft des ersten Jahrganges in einer Radirung von Luger vorgeführt hat. Sie stellt eine Partie aus dem Innern einer Kirche in München dar und entzückt das Auge vornehmlich durch ihre wunderbare Beleuchtung, die zu verschiedenen Effekten verwertet war und den architektonischen Formen ein hohes Relief verlieh. Das Studium des Lichts, der Lichtquelle und der Beleuchtungsmomente nimmt in dem künstlerischen Streben Menzel's eine sehr hervorragende Stellung ein. Auf seinem letzten großen Bilde, dem in diesem Blatte ausführlich besprochenen „Eisenwalzwerk“, lag der vornehmste künstlerische Reiz in dem Kampf, welchen das von draußen einfallende, graue Tageslicht mit dem durch die glühenden Eisenmassen und das Feuer des Schmelzofens mächtig erfüllten Dunkel im Innern der Schmiede kämpft. Damals scheiterte Menzel's Kunst noch an der wohl geradezu unüberwindlichen Schwierigkeit, die sich dem Maler entgegenstellte, welcher die Weißglühigkeit des Metalls durch die Farbe wiedergeben will. Hier erweist sich das Pigment zu zähe und zu körperhaft, um sich der Darstellung scheinbar flüssigen Feuers zu fügen.

Menzel liebt es nicht, wie es Rembrandt und andere große Meister der Beleuchtungseffekte zu thun pflegten, die Lichtquellen zu verdecken und nur ihre Wirkungen darzustellen. Er geht den schwierigsten Hindernissen direct auf den Leib.

Mit einer niemals zuvor errichteten Virtuosität hat er das Licht der zahllosen Kerzen, die in dem Kronleuchter und in den Wandkandelabern brennen, die aus der Galerie ein Flammenmeer nach vorn senden, sarkistisch gewagt und zwar so dargestellt, daß die Absicht nicht hinter der That zurückgeblieben ist. Wir sehen keine todte Masse von pastos aufgetragenem Weiß und Gelb, sondern die Flammen scheinen vor unseren Augen unter dem Wechsel der sie umgebenden Luft zu vibriren. Wenn man das Zimmer verdunkelt, eine Lampe anzündet und das Licht, durch einen Reflector concentrirt, auf die Leinwand fallen läßt, erhöht sich die Wirkung der brennenden Kerzen noch um ein Bedeutendes. Dann scheint uns die Schwierigkeit, mit deren Lösung sich die größten Maler aller Zeiten verbüßelt abgemüht, auf das glänzendste gelöst zu sein. Eine solche künstliche Beleuchtung, die im Allgemeinen als kunstwidrige Spielerei zu verwerfen wäre, ist hier ausnahmsweise gestattet. Menzel hat sein Bild bei Licht gesehen und für das Licht gedacht, wohl auch für das Licht gemalt. Denn nur so erklärt sich die wesentliche Erhöhung seiner Wirkung bei Licht. Dann erst lösen sich die Gruppen in vollster Klarheit von einander ab, dann erst wird dieser oder jener Ton verständlich, der uns bei Tageslicht unwahrscheinlich oder doch räthselhaft vorgekommen ist, z. B. die gleichmäßige Beleuchtung der entblößten Waden und Schuhtern der Damen, die im Vordergrund sitzen, und ihr eigenthümlich gelblicher Ton.

Eine Beschreibung des Bildes entzieht sich der bescheidenen Kraft, über welche das Wort zu verfügen hat. Wer Menzel kennt, weiß, daß der Hauptreiz seiner geistprägenden Bilder in dem Unfaßbaren liegt, in dem, worauf der artistische Feinschmecker mit der Hand deutet, ohne die entsprechenden Worte dafür finden zu können.

In dem Eingang zur Galerie, in welcher das Bild aufgestellt ist, drängt sich das Gewölbe der Kommenden und Gehenden, der Befriedigten und der Unbefriedigten hin und her. Wer ein Glas Champagner oder eine andere Erfrischung errungen hat, versüßt sich nach vorn, um in stiller Beschaulichkeit und in der unbequemen Stellung von der Welt das Eroberte zu verzehren. Hier feiert der scharfe Beobachter, der Humorist, auch wohl der Satiriker seinen Triumph. Das Ballpublikum setzt sich aus den bekannten, hoffähigen Schichten der Gesellschaft zusammen: aus dem diplomatischen Corps, der Generalität, den Offizieren der Garde, aus Universitätsprofessoren, Akademikern, Oestlichen, einigen wenigen Mitgliedern der haute finance, den Räten erster und zweiter Klasse. Es ist immer dieselbe Gesellschaft, die nachgerade für einen Berliner Hofball so typisch geworden ist, daß

es für einen Berichterstatter gar keine gewagte Aufgabe ist. Aber ein solches Heft einen glänzenden Bericht zu schreiben, ohne dabei gewesen zu sein.

Aber welche Hülle von neuen und strappanten Motiven weiß der große Hummerist und Menschenkenner, der selbst ein ständiger Besucher solcher Feste ist, aus diesem scheinbar so wechselfachen Meer von Alltäglichkeiten herauszufischen. Wie oft haben wir ihn gesehen, wie er seine blühenden Augen durchbohrend auf die hin- und hervogende Menge einer Pöbelgesellschaft richtete! Da hat er seinem bewunderungswürdigen Gedächtniß die Studien eingepreßt, die er auf seinem figurenreichen Bilde so überraschend verarbeitet hat.

Vorn im Vordergrund sehen wir einen hohen Offizier, der eben einen kalten Trunk genommen hat. Um seinen Magen nicht in Gefahr zu bringen, hält er den Schwand noch in der hohlen Wange zurück, bis er eine angemessene Temperatur gewonnen. Eine solche Figur zu erfinden und mit so köstlicher Naturwahrheit durchzuführen, ist nur Menzel im Stande. Fortuna wäre ihm vielleicht am nächsten gekommen, wenn in seiner Kuntrichtung nicht zu sehr das satirische Element die Oberhand gehabt hätte. Nicht minder köstlich ist eine Figur in der Nähe des Generals, ein Gerichtsrath, der, um sein Glas in Ruhe zu schlürfen, den unbequemen zweispitzigen Hut zwischen die einwärts gebogenen Knie geklemmt hat. Oder die Dame in lobbarem Atlasgewande mit endloser Schleppe, welche am Arme eines Herrn in den Saal hineinrauscht und unartlich sofort mit einem Ballgast, der sich nicht besonders in Acht nimmt, in Collision geräth. Die Mitte des Vordergrundes nimmt eine Gruppe von Damen in kostbaren Toiletten ein, welche sich auf Zettel niedergelassen und einen Cercle gebildet haben, welcher fleißig von Cavalieren umschwärmt wird. Eine andere Gruppe, die sich ganz auf der rechten Seite des Bildes in einem leichten Halbdrucke verbirgt, ist vielleicht die Kreise des Ganzen, wenn man sich einmal dazu versteht, das Bild in Einzelheiten zu zerreißen, statt es auf seine Gesamtwirkung zu betrachten. An der Seite einer jungen Dame sßt in nachlässiger Haltung ein junger Diplomat, der Vertreter Spaniens, Portugals oder einer südamerikanischen Großmacht, angenscheinlich galante Worte mit seiner Nachbarin wechselnd. Ein terpulenter Seeoffizier, der dritte im Bunde, vielleicht der Gemahl der Dame, wendet dem Paare halb den Rücken, offenbar höchst mißvergnügt über den beengenden Einfluß seiner Uniform und die Temperatur des Saales.

Das sind einige düchtig geschilderte Blüthen auf einem üppigen Strauß. Wie sich die unzähligen Heiden der holländischen Sittenmaler, mit welchen

Menzel allein zu vergleichen wäre, nicht in Worten erschöpfen lassen, so muß auch hier das Wort um so mehr versagen, als sich das gesellschaftliche Leben, welches der Maler des neunzehnten Jahrhunderts mit dem Scharfblick des Psychologen und dem Weitblick des Kulturhistorikers schildert, fast in's Unendliche verbreitert und vertieft hat.

Hals Rosenbergs

### Kunstaussstellung in Florenz.

Einen sondersich befriedigenden Gesamteindruck zu empfangen, darf der Besucher moderner italienischer Kunstaussstellungen in der Regel leider nicht erwarten; selten dürfte man indeß einer so trostlosen Enttäuschung anheimfallen, wie angesichts der gegenwärtig in Florenz von der „Società d'incoraggiamento delle belle arti“ gebotenen. Das Mißbehagen, welches dieselbe hervorruft, wird gesteigert durch die Erwägung, daß man es nicht etwa lediglich oder auch nur überwiegend mit Erläuterungsversuchen zu thun hat, sondern daß unter den Ausstellern nicht weniger als siebenzehn professori, Bildhauer und Maler, figuriren.

Um mit den ersteren zu beginnen, so genüge es, die Titel einiger Sculpturwerke anzuführen, um wenigstens das Stoffgebiet zu bezeichnen, dem sie angehören: „Großvaters Pfeife“ — ein nackter Knabe von Lucchesei — „Die neuen Schuhe“ — ein kleines Mädchen von Perri — „Thue Gedanken“ (nomen et omen!), ein lächelnder Knabenkopf, den der Künstler, Prof. Trojani, mit sammt dem Hute praktischer Weise noch für eine Gipsfigur, einen Mandolinenspieler, unverändert verarbeitet hat, ein Terracottarelieff mit dem an Hildnersche oder Ceurlbelsche Sensationsgemälde gemahnenden Titel: „Die Gerechtigkeit zu Fuß und die Gesundheit zu Wagen“ u. s. w. — Beachtung verdient höchstens unter den etwa dreißig Nummern, deren Beschreibung wir uns ersparen dürfen, eine durch ein feines Köpfchen und eine tüchtige Behandlung des Rautes ausgezeichnete sitzende Psyche von Menecorelli.

Von den Delbildern — ungefähr 250 an Zahl — kann nur eine verschwindende Minderheit Anspruch auf das Prädikat halbwegs unabhängiger Mittelmaßigkeit erheben; die große Masse entzieht sich jeglicher Qualifikation, und namentlich die Landschaftsmalerei ist durch Leistungen vertreten, von denen man in der That nicht begreift, wie sie in einer Stadt wie Florenz der Öffentlichkeit preisgegeben werden dürfen. Dabin gehören, um nur das Aeußerste zu bezeichnen, zwei Gemälde von einem gewissen Camillo Biffarro, das eine, wie der Katalog besagt, eine in Frankreich nach der Natur gemachte Studie; dieselbe führt uns eine Wiege vor, auf der Grün, Gelb und Violet in einer



Nebeneinanderstellung auftreten, aus der man auf die ersten Versuche eines sechsjährigen Knaben schließen möchte, die aber dem Künstler so sehr gefallen zu haben scheint, daß er sie ganz genau in einem anderen Bilde wiederholte. Ein paar Stillleben von Parrini und Giordano wirken wahrhaft erquickend in der Oede des Raumes, in welchem indeß mit dem ersten der vorerwähnten Nachwerke noch ein anderer um die Pforte streitet, eine Partie aus Giordano's d'Azeglio in Mond- und Laternenbeleuchtung mit einer Anzahl von Spaziergängern; sie erinnert in Composition und Ausführung geradezu an diejenige Kunststufe, auf der die an Jahrmärkten zur Schau gestellten Selbstbilder zu stehen pflegen. Daß man neben solchen Proben einheimischen Kunstbetriebes auch gegen das Ausland die weitestgehende Gasfreundschaft geübt hat und dem Publikum unter anderem Aquarelle wie den Thurm von S. Miniato und den Ponte S. Trinita von Arthur Danzell verführt, dem eine vertikale Linie noch Geheimniß ist, kann kaum befremden. Als achtbare Arbeiten sind auf dem Gebiete der Landschaft nur ganz wenige zu verzeichnen, etwa ein stimmungsvoll behandeltes Motiv aus Livoli und ein paar andere kleine Bilder aus Chioggia von V. Avanzi, eine Lagenansicht von Giardi und eine Partie des Arno mit Strandarbeitern von Gairoard. Was sonst aus Florenz oder seiner Umgebung den Stoff geboten hat, steht größtentheils tief unter dem Niveau des Genießbaren; so erscheint eine Landschaft mit Brücke über dem Mugnone in der Nähe von Fiesole wie eine Parodie der prächtigen Wirklichkeit, die man große Mühe hat in dem Bilde wiederzufinden. Etwas besser ist es bestellt um die Architekturmalerei, die durch einige ansprechende Kircheninterieurs von Caligo (S. Spirito und Chor von S. Maria Novella), Nola (Inneres von S. Lorenzo in Turin) und Romeo Ferrario (Inneres der Certosa von Pavia) vertreten ist. Die letztgenannte Kirche hat auch Carlo Ferrario für vier höchst sauber durchgeführte Aquarelle als Vorwurf gedient, unter denen hauptsächlich das Refectorium und die alte Sakristei von einer gründlich geschulten Technik zeugen und unbedingt als das Beste der ganzen Ausstellung zu bezeichnen sind. Ihnen am nächsten steht ein Aquarell von Prugnoli, die Porta della Carta zu Venedig darstellend, während die vielgemalte Riva degli Schiavoi vor einer Vereinigung, wie sie Canella ihr mit seinem Delbilde bereitet, billigerweise hätte benachbart bleiben sollen. Erträglich ist, als Architekturstück betrachtet, die Südwestecke des Marktplatzes von Jacioli, durch die höchst mangelhaften Figuren freilich, die der vor sich gehenden Tankenfütterung beizuwohnen, stark beeinträchtigt. Ein Delgemälde von Barducci, der Hof des Dargello

von der Freitreppe aus gesehen, zeigt bei fleißiger Zeichnung wenig Vertrautheit mit malerischer Wirkung.

Indem wir die wenigen Historienbilder, den Verkauf Joseph's an Potiphar von Falck und Tullio's Julia, das Haupt des emordneten Ciom erblickend, nur erwähnen, schließen wir mit einem kurzen Blick auf das Genre, das sich weder in stichlicher Beziehung — zechende Mönche, zechende Ritter, Pagen mit Falken, alles in mehreren Variationen wiederkehrend, Streichbörschenverkäufer, altrömische Figuren in einem Atrium u. s. w. — noch in technischer Hinsicht über den Durchschnitt des in vielen Fällen von der neuesten Kunst Italiens Geleisteten erhebt, wohl aber nur zu häufig unter denselben herabgesunken erscheint. Trotzdem ist ein Genrebild dazu bestimmt worden, behufs Vertheilung an die Mitglieder in Kupferstich vervielfältigt zu werden: es ist das eine in Oel gemalte Odalisse von Angiolo Romagnoli, die in einem Hemd von raffinirter feiner Durchsichtigkeit auf einem mit gelbem Atlas überdeckten Thron der Ruhe pflegt. Der Atlas ist nicht übel gemalt, auch das Tigerfell nicht, welches am Boden ausgebreitet ist — der Rest ist Schweigen.

Zu verwundern bleibt es, daß bei dieser Beschaffenheit der Ausstellung, die fast nur trübe Einblicke in künstlerische Mittelmäßigkeit und Lethargie eröffnet, immerhin eine relativ beträchtliche Anzahl von Nummern ihre Käufer gefunden hat, und begreiflich dagegen, wie sich, wenn anders die zu der „esposizione solenne“ zugelassenen Objekte überhaupt einer Censur von Seiten der Leitung der „Società d'incoraggiamento“ unterliegen, dergleichen Ausstellungen in der Wiege italienischer Kunst zu Stande kommen können. Eine solche Art von „Ernuthigung“ kann doch wahrhaftig weder den producirenden Kräften noch dem Publikum zum Heile gereichen. Unter diesen Betrachtungen schieden wir aus den Räumen der Ausstellung und begrüßten die nahe Piazza del Annunziata mit dem Gefühle eines ersten Wärtzere.

P. S.

### Die königlichen Museen in Berlin und der Preussische Landtag.

Die Debatte über den preussischen Kultusetat war am 15. Januar von ganz besonderem Interesse für die Tragen der Kunstpflege in Preußen, so daß wir glauben, es werde unseren Lesern nicht unermüdet sein, eine ausführlichere Mittheilung über die wichtigeren bei diesem Anlasse gehaltenen Reden zu empfangen. Den Gegenstand der Diskussion bildete vornehmlich ein Abriß von 15,000 Mark, der an Sparsamleitwürksichten an dem Vermehrungsfonds der

Museen gemacht worden war, um einige kleinere Ausgaben zu bedecken, welche sich für das Neu-Arrangement des Kupferstich-Kabinetts und einige Nebenbinge als erforderlich herausgestellt hatten.

Wenn man sich zunächst dem neuen Museumsstatut seine anerkennende Zustimmung, indem er sagte, daß er sich umso mehr verpflichtet fühle, die neu eingetretene Beförderung der inneren Organisation zu unterstützen, als er es gewesen sei, der vor einigen Jahren auf die schreienden Mißstände hingewiesen habe, die in dieser Beziehung herrschten. Er sagte:

„Wir beschwerten uns damals darüber, daß in den Museen eine diktatorische Einrichtung bestände, welche alle Beschlußnahmen in der Hand einer einzigen Person vereinigte, die selbstverständlich nicht in der Lage sein konnte, über die einzelnen Fragen aus sachlichen Gründen zu entscheiden, welche weiter zur Folge hatte, daß jede prompte Erledigung einer Angelegenheit unmöglich wurde, gerade bei diesen Anfängen ein äußerst tief empfundener Mißstand war und welche endlich den Abtheilungsdirectoren eine unselbständige und solcher Männer durchaus unwürdige Stellung jümwies. Ich freue mich, anerkennen zu können, daß dieses neue Reglement nach allen Seiten hin Abhilfe geschaffen hat, und daß damit das erfüllt worden ist, was wir damals wünschten. Es ist vor allen Dingen durch eine vollständige Theilung der Fonds dafür gelangt, daß der einzelne Abtheilungsdirector in der Lage ist, dringende Sachen sofort zu erledigen und in einem nicht unbedeutlichen Umfange selbständig vorzugehen. Es ist ferner dafür gelangt, was auch von großer Wichtigkeit ist, daß die museale Einheit aufrecht erhalten worden ist, indem der Generalverwaltung und der Directorenconferenz, der Bereinigung der Abtheilungsdirectoren, eine wesentliche Mitwirkung bei der allgemeinen Verwaltung der Museen zugewiesen ist. Es ist endlich im hohen Grade anzuerkennen, daß das Ministerium diese Gelegenheit nicht benutzt hat, wie es nahe lag, um seine notwendige Ingerenz zu steuern, sondern daß es nach wie vor sich auf die Stellung beschränkt hat, die ihm rechtmäßig zukommt, nämlich die kontrollierende und allgemeine überwachende Thätigkeit.“

Zu dem erwähnten Abschich von 15,000 Mark kommend, fuhr er fort:

„Sind wir wirklich so weit gekommen, daß wir nicht bloß nicht vorwärts gehen können, welches doch immer auch ein Rückschritt ist, sondern daß wir in der That durch zurückgetreten müssen, daß wir unseren Erwerbungsfonds für die königlichen Museen, der wäsig bemessen ist und der sich bisher auf 325,000 Mark belief, jetzt um einen nicht unbedeutlichen Bruchtheil herabziehen müssen, um solche Bedürfnisse, deren Nothwendigkeit und Dringlichkeit ich an sich nicht verkenne, zu befriedigen? Ich glaube, meine Herren, der Gewinn dieser kleinen Summe wird schwer erlauft werden durch das Armuthsgesetz, welches wir uns damit vor ganz Europa ausstrecken; denn dies ist eine Ziffer, welche nicht bloß in Preussien, sondern weit über die deutschen Grenzen hinaus beachtet wird, und an der man im Ausland unseren jetzigen Kulturzustand mit einigem Rechte mißt.“

In sehr gehaltvoller Rede entwickelte der Abgeordnete Kaufmann (Weun) seine Ansichten über die eben erwähnten Punkte und über die Bedeutung der Museen im Staatsausgange überhaupt; und es ist sicher in hohem Grade erfreulich, daß derartige Anschauungen, in so sachlicher Weise vorgetragen, in einem deutschen Parlamente zur Sprache kommen.

„Wir ist es, sagte Kaufmann, aufgefallen, daß in ein und derselben Einkentwurs für einzelne Kunstinstitute, die unter staatliche Pflege stehen, Erhöhungen vorgeschlagen sind, während bei den größten und den anderen gewiß nicht an Bedeutung nachstehenden Kunstanstalten, Abstriche vorgenommen worden sind, wie eben schon bemerkt, mit 15,000 Mark an den Erwerbungsfonds für die königlichen Museen. Das kann leicht den Zweifel hervorgerufen, ob die königliche Staatregierung bei der Vertheilung der ihr zu Gebote stehenden Fonds auch von richtigen Prinzipien ausgegangen ist, namentlich ob man die einzelnen bisher von verschiedenen Ministerien ressortirenden Kunstanstalten auch unter einen Gesichtspunkt gebracht hat. Ich begrüße es freudig, daß man für die königliche Porzellanmanufaktur eine Erhöhung im Betrage von 65,150 Mark eingestellt hat, man hat auch für das Gewerbemuseum eine Erhöhung eintreten lassen im Betrage von 10,570 Mark, auch an der genannten Anstalt die Küstlerentgeltlicher erhöht, während das bei den königlichen Museen nicht der Fall ist.

Ich habe im vorigen Jahre Veranlassung genommen, über das königliche Kupferstichkabinet zu sprechen und auf manche Mängel hinzuweisen, die sich in denselben bemerkbar gemacht haben. Ich glaube, daß auch unter Zurechnung der 1000 Mark, die von dem Erwerbungsfonds abgetrennt und zu Restaurationsarbeiten im Kupferstichkabinet verwendet werden sollen, die vorhandenen Mittel nicht ausreichen werden, um den getriebenen Ansprüchen der sehr hochverdienstlichen Direction entsprechend mit Energie an den sehr glänzlich begonnenen Arbeiten fortzusetzen.

Was alledem könnte man die Folgerung ziehen, als halte die sog. Staatregierung die Förderung der sogenannten nützlichen Kunstinstitute für wichtiger als die der Museen, die mehr einen theoretischen oder wissenschaftlichen Charakter zu tragen scheinen. Sollte eine solche Ansicht bei der Staatregierung obwalten, so würde das meines Erachtens ein großes Mißverständnis sein, denn auf das Entschiedenste entgegen getreten werden müßte. Alle Kunstanstalten derselben, wenn auch auf verschiedenen Wegen, dasselbe Ziel: die Kunstbildung des Volkes. Sie sind alle von eminent sozioökonomischer Bedeutung, wobei man sagen kann, sie gehören heutzutage zu den notwendigen und unentbehrlichen Requiriten eines wohlgeordneten modernen Staates. Die staatliche Kunstpflege hat gegenwärtig eine ganz andere und tiefer einschneidende Bedeutung, als man ihr bisher zugestanden. Man hat einsehen gelernt, namentlich nach den großen Weltausstellungen, daß die idealen Aufgaben der Kunst sich in eminent profanem Merkmalen verrathen, daß die Kunst ein mächtiger Faktor zur Erhebung des Volkswohlfandes werden kann. Es ist allgemein anerkannt, daß Kunstindustrie am besten auf dem Boden der Kunstbildung sich gründen und entfalten löst. Ich brauche nur auf unser Nachbarland Frankreich hinzuweisen, dessen große industrielle Kraft ganz aufstrebend auf künstlerischem Boden ruht; ich weise auf Amerika hin; bei den sehr nützlichen und ver-

wachsende praktischen Bewohnern dieses jugendfröhlichen Staats hat sich die Uebersetzung Bahn gebrochen, daß die Kunst für die gewerbliche Thätigkeit eines Volkes ein außerordentlich wichtiges Moment ist. Dieser richtigen Uebersetzung sind dann auch entsprechende Leistungen gefolgt. Die Zahl der wissenschaftlichen Museen hat sich in Amerika seit 1876 vermehrt, man hat die bestehenden wissenschaftlichen Anstalten besser dotirt. An vielen Orten hat man jetzt in der neuesten Zeit zur Erhebung des Gewerbebetriebes Gewerbemuseen angelegt, und ich bin gewiß am wenigsten geneigt, die gefegnete Wirkensfeld dieser Anstalten zu beschreiben, ich will nur vor dem Irrthum warnen, als seien sie die allein fruchttragenden, dagegen die Kunstmuseen nur theoretisch wissenschaftliche Anstalten und daher nicht fruchtbar. Ich glaube, daß für die Werbung des Kunstsinnes und der Kunstverehrung des Volkes die wissenschaftlichen Kunstinstitute noch unentbehrlicher sind wie die praktischen. Beide verhalten sich untereinander wie Fachbibliotheken zu univ. Bibliotheken, wie in gewissem Sinne Volkshochschulen zu wissenschaftlichen Bibliotheken.

Paris, dessen Kunstindustrie gewiß unbedritten auf einer bedeutenden Höhe steht, besitzt bis auf die heutige Stunde noch kein eigentliches Gewerbemuseum; dort erstreben die Künstler und die Kunstindustriellen Bildung und Anregung aus den reichen Schätzen zu schöpfen, welche die Stadt in ihren großen wissenschaftlichen Sammlungen besitzt. Wenn das oerhaltungsmäßig nicht reich dotirte Gewerbemuseum in Wien große Erfolge erzielt, so ist dies zum Theil dem Umhange zuzuschreiben, daß dort die Kunstindustriellen von früherer Jugend auf gewöhnt sind, an den alten sehr reich dotirten Museen ihren Kunstsin zu bilden.

In Berlin ist das Alles anders bestellt. Das Gewerbemuseum ist seinem Inhalte nach gut dotirt, dagegen stehen die anderen, die königlichen Museen, in stiefeln Beziehungen hinter denen von Paris, London und Wien zurück. Sie sind eben Schöpfungen neueren Taktums, hauptsächlich zusammengebracht zu einer Zeit, als die Erwerbung der Kunstwerke schon große Fonds erforderlich.

Ich halte daher dafür, daß es eine unabweisbare Pflicht der Staatsregierung ist, ihrerseits Alles anzubieten, um diese Kunstinstitute auf die Höhe zu bringen, die das Kunstbedürfnis längst dringend erheischt. Statt dessen macht man gerade an dem Erwerbungsfonds für die Museen einen Abstrich!

Die frühere Summe von 325,000 Mark mag sich groß ausprechen, aber, meine Herren, sie erscheint knapp, wenn man bedenkt, daß sie auf sieben Abtheilungen vertheilt wird, von denen jede ein Museum für sich bildet; wenn man ferner erwägt, wie theuer jetzt der Ankauf von Gemälden, Skulpturen oder eines Kupferstiches sein kann, so wird die Sammlung nicht in der gewünschten Weise reich wachsen können. Um so empfindlicher macht sich hier der dem großen Etat gegenüber kleine Betrag von 15,000 Mark besonders fühlbar, ich tröste mich jedoch mit meinem Herrn Vorgesetzten in der Hoffnung, daß dies nur als ein vorläufig bezeichnet ist, ich hoffe, daß die Staatsregierung ihr Augenmerk darauf richten wird, daß so etwas nicht wiederkehrt, und daß sämtliche unter ihrer Pflege stehenden Kunstanstalten gleichmäßig dotirt werden. Ich verspreche mir von der Stellung eines Antragstellers auf Erhöhung der Position keinen Erfolg, ich will mir daher nur die Bitte erlauben, daß die königliche Staatsregierung über die von mir erhobenen Bedenken eine so möglich beruhigende Bescheidung machen möge."

Der Regierungskommissar Geh. R. Schöne erwidert, daß sich die Staatsregierung nur unter dem Trade der Verhältnisse und nur sehr ungern zu dem erwähnten Abstrich entschlossen habe, und daß sie, sobald thunlich, die Hand bieten werde, um die Fonds wenigstens auf ihre frühere Höhe zurückzuführen.

Endlich äußerte sich auch Biedam in analoger Weise mißbilligend, wie Kaufmann und Roussin den geforderten Abstrich angründend. Er sagte:

"Ich kann mich doch nur dem anschließen, daß die Regierung hier mit einer Hartnäckigkeit gegen die Museen gehandelt hat, wie sie kaum irgendwo im Etat weiter herab tritt. Ich kann mir nur denken, daß diese Konsumposition hervorgebracht ist durch den eigenthümlichen Zustand der Verwaltung, den wir an dieser Stelle finden, und der nun seit Jahren die gedeihliche Entwicklung des Museumswesens behindert hat. In diesem Augenblicke scheint es ja, daß eine Aenderung sich vorbereitet, und ich muß sagen, ich möchte bringen, daß in der einen oder anderen Weise doch mindestens das herbeigeführt werde, daß die königlichen Museen in gleicher Weise vertreten werden, sowohl den andern Zweigen der Staatsverwaltung gegenüber, als namentlich dem Finanzminister gegenüber, wie es bei allen andern parallelen Einrichtungen der Fall ist."

Ferner: „Es ist ja in der That wunderbar, daß so kleine Summen abgezogen werden, gegenüber den enormen Verwendungen, die wir aus Anleihen für die mannichfaltigsten Dinge machen müssen und die doch nicht bringlicher sind wie die Anleihen für die Museen; es ist wunderbar, wenn ich z. B. bedenke, daß wir in der Budgetkommission eben vorrahen haben über die Frage, ob wir 28 Millionen für den Centralbahnhof in Frankfurt ausgeben wollen und man hier sagt, 15,000 für lothliche Vermaltungsausgaben in den Museen, die dringend nothwendig sind, sonst man nicht anders aufbringen, als wenn man weniger ansetzt. Das ist doch ein testimonium pauperatis!"

In gleichem Sinne sprach der Abgeordnete Petri und stellte für die dritte Lesung des Finanzetats des Antrag auf Wiedererstellung der 15,000 Mark in Aussicht.

R. S. W.

## Kunsthistorie.

Die moderne Kunst und die Ausstellungen der Berliner Akademie. Von Otto von Veizner. Zweiter Band: Die Ausstellung von 1875. Berlin, Verlag von J. Guttentag (D. Gollin). 1879. 8.

Die Gnade des Publikums hat sich diesem verdienstlichen Unternehmen wenigstens in dem Grade zugewandt, daß Autor und Verleger die Fortsetzung derselben wagen konnten. Der Verfasser hat sich diesmal nicht auf die akademische Ausstellung allein beschränkt, sondern auch die hervorragendsten Erscheinungen auf dem Kunstgebiete, welche im verfloffenen Jahre in der Berliner Ausstellungen auftraten, in den Kreis seiner Besprechungen gezogen. So darf das Buch den Anspruchs erheben, ein umfassendes Bild von dem, zu

boten, was Berlins künstlerische Kräfte in Jahresfrist geleistet und empfangen haben. Es fand sich dadurch für den Autor die Gelegenheit, über Büdlin, Gabriel Wax und Rokart zu sprechen. Was wir im vorigen Jahre gegen die Eintheilung des Stoffes einzuwenden hatten, fällt jetzt weg, da der Verfasser das Material sichtlich nach Kategorien: Wäldniß, Genre, Landschaft u. s. w. geordnet hat. Jeder Gruppe hat er eine Einleitung vorausgeschickt, welche den Charakter jedes Kunstgenres oft in seiner und geistvoller Abwägung definiert. Die Bemerkungen über das Forträt sind besonders treffend und bei aller Knappheit den Begriff erschöpfend. Bedeutlich erscheint uns dagegen die Gruppierung innerhalb der Landschaftsmalerei. Eine Eintheilung der landschaftlichen „Stimmungen“ in naturalistische, koloristische und charakteristische mag noch gelten. Aber die Maler eintheilen zu wollen in Vertreter des dunklen Kolorits, des gräulichen Kolorits, der „reinen Farbenprobleme ohne Korrektur durch die Wirklichkeit“, scheint uns insofern unrichtig, als das koloristische Glaubensbekenntnis unserer Maler bekanntlich vielfachen Wandlungen unterworfen ist. Wer heute das grüne Kolorit anbetet, schweigt morgen vielleicht schon im „rothen Licht“. Vorübergehende Phasen dürfen nicht als Basis für eine Charakteristik dienen. Der Kritiker muß auch etwas dem Psychologen haben und Charlatane nicht ernsthaft, Stümper nicht aufmunternd behandeln. Neben seiner aufbauenden Thätigkeit darf die Destruktion nicht vernachlässigt werden. Sonst wächst uns das Unkraut über den Kopf. — Der Verfasser hat wiederum auf die stilistische Seite seiner Arbeit und auf prägnante und klare Formirung seiner ästhetischen Prinzipien eine besondere Sorgfalt verwendet, so daß das Buch auch nach dieser Seite hin einen wesentlichen Fortschritt über seinen Vorgänger belundet. A. R.

### Vermischte Nachrichten.

R. B. Nürnberg. Prof. G. Oberlein hat hier ein großes (3<sup>1</sup>/<sub>2</sub> M. breit, 15 M. hoch) auf Befehl des Deutschen Kaisers angefertigtes, für den Dom zu Erfurt bestimmtes Fenster ausgefertigt, welches er nach seinem eignen, schon im Jahre 1869 geschätzten, von dem verstorbenen H. v. Cuzak vielfach modificirten Karton aus bestem Kathedral-Glas gemalt hat. Es sind auf demselben zu unterst die von Engelst gehaltenen Wappen des Deutschen Kaisers, als des Donatore, darüber, mit Bezug auf seine Bestimmung für eine Weinglas-Blut-Kapelle drei Szenen aus der Leidensgeschichte Christi, (das letzte Abendmahl, die Kreuzigung und die Gräbberlegung) und darüber, unter sehr reicher, kalant aufsteigender Baldachin-Architektur, die Patrone des Erbauers Domes und Engel mit den Leidenswerkzeugen Christi dargestellt. Das Ganze ist in edel mittelalterlichem Geiste mit vollem Verständniß der Geize alter Glasmalerei gemacht, komponirt und gezeichnet und als Glasbild auch in der alten stilvollen Weise durchgeführt. Es ist nämlich nicht eigentliche Glasmalerei, sondern Glasmosik; die Zeichnung wird durch die in Blei hergestellten, die einzelnen Glasstücke zusammenhaltenden Kollaturen, die spärliche Reduktion durch aufgetragenes und eingebranntes

Schwarzblei hergestellt. Die Gesamtanordnung des Fensters ist eine sehr harmonische und trotz der großen Anzahl intensiver Farben wohlthuende. Dabei zeigt es eine große und wahre Beacht und verpricht eine besondere Fierde des Domes zu Erfurt zu werden. Ohne Zweifel wird es sich den darin befindlichen schonen alten Glasfenstern in würdiger Weise anschließen.

Hg. Städtische Neubauten in Magdeburg. Die Bevölkerung Magdeburgs hat sich wie die der meisten größeren Städte Deutschlands im Laufe der letzten Jahre so sehr vermehrt, und die Ansprüche an Comfort in Theatern, Säulen, Krankenhäusern u. haben sich so sehr gesteigert, daß mehrere kostspielige Neubauten notwendig wurden. Im Gegenjah zu manchen anderen Städten, wo dergleichen Bauwerke als bloße Bedürfnis-Bauten in ganz kunstloser Weise hergestellt werden, hat der Stadtbaurath Sturmhöfel es verstanden, neben gebührender Rücksichtnahme auf die notwendige Sparlichkeit, den betreffenden Bauten doch eine gewisse archaische Würde und Schönheit zu verleihen. Er wußte die Bedürfnisse auf einem Minimum bebauter Fläche zu befriedigen, ist sparsam mit Ornamenten und wußte bei solchem Durchschneidung vorzugsweise durch gute archaische Verhältnisse und edle Formen Kübet den neuen Stadt-Theater, welches er nach den ostlich modificirten Plänen Lucare's in solcher und wahrhaft künstlerischer Weise ausgeführt hat, sich hervorzugehen die Gebäude für die Kunstschule und die beiden Real Schulen, die im Parison-System ausgeführten Krankenhäuser-Anlagen und besonders die Kapelle auf dem Friedhofe. Sie alle sind in Ziegelrohbau mit Anwendung von Ornamenten in Terracotta oder Sandstein in einem Renaissance-Stil, dessen Detailbildung sich an die herrliche Antike anlehnt, ausgeführt. Die Friedhof-Kapelle ist ein einfacher Sappelbau von bedeutenden Verhältnissen, welcher aber besonders in seinem Innern von großartiger Wirkung ist. Der Grundriß ist kreuzförmig. Ueber derierung erhebt sich, auf achtzehnem Tambour, die Kuppel. Unmittelbar an diesem zum Gottesdienste bestimmten Raum schließen sich ein Sechseck-Zimmer und ein Zimmer für das Trauergelege. Das Kuppelgefäß ist als Vordenkelle eingerichtet. Die Mannigfaltigkeit der Benutzung des Raumes gab Anlaß zu einer sehr glücklichen Gruppierung. Die Detailformen sind einfach und würdig. Von überraschender Wirkung ist das Innere. Der Raum erscheint bei der sparsamen Anwendung von Detailformen und weil man ihn mit einem Blick ganz übersehen kann, viel größer als er wirklich ist; er ist durch hohe Nischen und Colicet-Gruppierungen belebt.

B. Düsseldorf. Die verschiedensten künstlerischen Neubauten in unserer Stadt machen rasche Fortschritte. Die große evangelische Kirche, die von Kallmann und Heyden in Berlin unter Leitung des Architekten Knobel gebaut wird, strebt ruhig empor, und ihr hoher Thurm wird bald dem Panorama der Stadt ein erhabenes Aussehen verleihen. Die neue Kunstakademie, die der Baumeister Ernst Rißarth baut, ist bereits unter Dach und soll im Herbst feilich eingeweiht und bezogen werden. Auch ist gleich der Ansicht zum Rhein aus ein anderes, verschöneretes Uferpräge. Ebenso ist das stattliche Haus für die rheinischen Provinziallandstände nach den Plänen des Projectors Kasperich in Berlin im Maybau vollendet, und das vergrößerte Telegraphengebäude geht gleichfalls seiner Beendigung entgegen. Nur der Beginn der Kunstschule läßt noch immer auf sich warten. — Doch hofft man auch damit demnächst vorgehen zu können. — Das schöne neue Stadttheater, welches Professor Ernst Hiebig in Dresden bereits vor drei Jahren hier vollendete, hat vor einiger Zeit nun auch mit der Aufschmähung im Innern durch die Beendigung des prächtigen, überaus gelungenen Vorhangs, den der Historien- und Genremaler Ernst Hartmann gemalt, den bedeutendsten Schritt vorwärts gethan. Professor Camphausen hatte zur feierlichen Einweihung desselben einen Prolog abgedacht, und Publikum und Presse spenden der geistvollen Komposition warme Anerkennung. — Für das Cornelius-Denkmal, welches ganz in der Nähe des Theaters seinen Platz erhält, wurde bereits das Fundament gelegt. Die feierliche Enthüllung des Standbildes soll noch in diesem Jahre erfolgen. Dasselbe ist bekanntlich ein Werk Donnerdorfs in Stuttgart.

## Zeitschriften.

## The Academy. No. 348—351.

The winter exhibition of the Grosvenor Gallery, von W. H. J. Weale — Archaeological notes from Rome. — The old masters exhibition at the Royal Academy (I.), von J. P. Richter. — The winter exhibition of the Grosvenor Gallery (II.), von W. H. J. Weale — Recent gemmas, von W. C. Monkhouse. — The catalogue of the National Gallery (III.), von J. A. Crowe — The imperial german archaeological institute in Rome. — Discoveries of antiquities in Italy in 1878, von F. Baraschel. — The National Gallery catalogue (architectural), von J. A. Crowe. — The winter ex-

hibition of the Grosvenor Gallery (III.), von Ch. H. Middleton — The old masters exhibition at the Royal Academy (II. u. III.), von J. P. Richter. — J. Chassé y — J. L. Polakoff. — The Dutch masters in the Winter Exhibition at Burlington House, von Ch. H. Middleton. — The London bequest to the British Museum, von M. S. Hearse. — The German archaeological institute in Rome. — E. F. Ward.

## Chronique des Arts. No. 4.

L'histoire des richesses artistiques de la ville de Paris. — Correspondance d'Angleterre. — Les peintres de Paul Boyer von G. Berger. — Les peintres de Th. Chassériau, von M. Vachon.

## Anzerate.

VERLAG VON S. CALVARY & CO. IN BERLIN,  
W. Unter den Linden 17.

Sieben erschien und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

# CAMPANIEN.

Topographie, Geschichte und Leben  
der  
Umgebung Neapels im Alterthum  
von

J. BELOCH.

ca. 30 Bogen roy. 8'. Nebst einem Atlas von Campanien in  
13 colorirten Karten in gr. 4'.

Erste Lieferung.

Dies Werk erscheint in drei Lieferungen zu 9—10 Bogen Text  
und 4—5 Karten.

## Subscriptions-Preise.

Die Lieferung des Textes: 4 M. 80 Pf. — des Atlases: 3 M.  
Text und Atlas zusammen: à 7 Mark.

Laden-Preise nach der Vollendung (15. Februar 1879).

Text: 15 M. — Atlas 10 M. — Text und Atlas zusammen: 24 M.

Ausführliche Prospekte werden auf Verlangen gratis und franco theilhaftig;  
auch liegt die erste Lieferung in allen Buchhandlungen zur Ansicht aus.

Probe-Kummern auf Wunsch gratis und franco.

<p>Preis pro Februar u. März incl. „Deutsche Familienblätter“ nur 3 M. 84 Pf. bei allen Post-Anstalten</p>	<p>gegen Post-Lieferung gratis. Nachlieferung des hochinteressanten Romans „Die zwölfte Verle“ sowie bis Ende Januar erschienen.</p>
<p>Alle Postanstalten nehmen Abonnements täglich entgegen auf die <b>Schlesische Presse</b> Große politische und Handels-Zeitung. Besitz von 2. Schillingen in Berlin.</p>	
<p>Preis pro Februar und März incl. der Sonntags-Gratis-Beilage „Deutsche Familienblätter“ nur 3 M. 84 Pf.</p>	
<p><b>Täglich drei Ausgaben.</b> Früh, Mittags, Abends.</p>	<p>Sonntags-Beilage „Deutsche Familienblätter“ bringen den neuen Roman „Die zwölfte Verle“ von Luise Erndl.</p>

Resigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers C. A. Hermann. — Druck von Hunderstund & Pries in Leipzig.

Kataloge zu der am 3. März a. c. u.  
Frankfurt a M. stattfindenden

## Versteigerung

von **Handzeichnungen und Geländeaufnahmen**

aus dem Nachlaß von **Professor Dr. Carl aus Stuttgart;**

von **Geländeaufnahmen** (meistens aufgeführt hinterlassen worden in Berlin vertheilt) **Hud. Vuiffon aus Baden,**

sowie einer kleinen Sammlung **Original-Geländeaufnahmen** guter kopierfähig neuer Meister

versendet gratis u. franco der Auctionator **Rudolf Baugel** in Frankfurt a M.

Antiquar Kerler in Ulm offerirt:

1 Zeitschrift f. bibl. Kunst. Mit Anst. davon. Bd. I—XII. Ein sam. Zwd. (3 Bände broschirt.) Prodr. 1000 mit neuer, ganz completer Exemplar zu 500 M.

1 daff. Zwd. Bd. I—XII. 16 Bde. Biblind., 6 Bde. broschirt.) Ganz. Exemplar, ganz complet zu 200 M.

Zu Verlag von G. W. Zermann's  
Leipzig erschien:

Die  
**Cultur der Renaissance**  
in  
**Italien.**

Ein Versuch

von  
**Jakob Burckhardt.**

Dritte Auflage,

besorgt von

**Endwig Geiger.**

2 Bände broch. M. 9. —; in 2 Bde. franzbände gebunden M. 15. —; 2 Hefebände gebunden M. 15. —; auf. in 1 Band in Galco geb. M. 10. —

haben Prof. Dr. C. von  
Seyditz (Wien. Chron.  
Januarheft 25) aber an  
die Verlagsabteilung in  
Kriegs zu richten.



à 25 Pf. für die drei  
Blat. größere Beitr.  
gilt mehr von jeder  
Zust. u. Nachzahlung  
angerechnet.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Ersteinst von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogene jeder der Jahrgang 4 Mark (sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten).

Inhalt: Jungjücker Illustrationsliteratur. — St. Oth. Weyslein's. — Publikation über das Wiener Bekehrere. — Internationale Kunstausstellung in Wien. — Archäologische Gesellschaft in Berlin. Die liberale Bedenken des österreichischen Kulturgenossen. — Zeitschriften. — Eingekauft. — Inserate.

### Fransösishe Illustrationsliteratur.

Die Neujahrzeit ist der Feind des französischen Büchermarktes. Da speißt und leimt es, regt und rührt es sich überall und eine Kunstse des Schönsten und Besten zieht als Weisbefruchtung in die Fremde. Bei uns findet vorzüglich die Illustrationsliteratur Anklang, deren Prachtausgaben sich auf den Bücherstischen einzubürgern beginnen, während Kurebach's von Sautier illustriertes „Parfügele“ dagegen zu unseren Nachbarn gewandert ist. Wenn der Deutsche das trauliche Weihnachtsfest im Familienkreise feiert, so hält der Pariser dafür den offiziellen Neujahrstag, wo die Damen des Hauses im Salon sitzen und neben den Glückwünschen der Handfreunde und Verwandten die kostbaren Bombenpenden in Empfang nehmen, deren Darbringung die gute Sitte zum Geleite erheben hat. Sowohl der behäbige Junggeselle, eine besonders zahlreich vertretene Klasse, als auch der jugendliche Bolontär, sein zukünftiger Nachfolger, müssen sich ihm beugen; doch macht sich in den letzten Jahren ein Umsehung in der Art der Gaben geltend. Mit jeder Saison hatten Poissier und seine Genossen ihren zierlichen Vorkerbsen elegantere und kostbarere ähner Hülsen geschaffen; bald waren es hellfarbige Moirébeutel mit Goldlettern und Goldfransen, bald atladgefütterten Schmandtäschen nicht unähnliche Behälter, und die Preise stiegen in denselben Verhältnisse, wie dieser überreiche Luxus, bis die Käufer ungeduldig wurden und ein schönes Buch vorzogen. Seitdem hat das Bendenfieber abgenommen, das illustrierte Prachtwerk ist Modedartikel für die étonnes geworden, und

die Betreger kommen der neuen Strömung gern entgegen. Zwar ist das goldene Zeitalter der Kupferstecherkunst in Frankreich mit der Epoche eines François de Poilly und eines Robert Mauteuil, eines Antoine Masson und eines Gerard Edelinck, welche ihren letzten Ausläufer in den beiden Tredeit fand, dahin, und auch ihr Epigone Calamatta, der seinem Elise von Ingres „Gedichte Ludwigs XIII.“ sieben Jahre widmete, ist in die Gruft gesunken. Nur wenige Säulen der vergangenen Pracht, ein Henriquet Dupont, François, dann manche tüchtigen Kadrier, ein Flameng, Gaillard, Jaquemart u. A., stehen noch aufrecht. Im großen Ganzen aber befindet sich die graphische Kunst und die Illustrationsliteratur der Franzosen auf keinem guten Wege, die Ueberproduktion hat die sorgfältig ausgeführte Kadrierung und den gebiegenen Holzschnitt immer mehr zurückgedrängt und die Ueberbaudnahme der Helio- und Zinlographie begünstigt. Dieser Abstand zwischen sonst und jetzt tritt uns in den Illustrationen der großen Pariser Kunstblätter scharf und scheidend entgegen. Die Kraft der niederländischen und deutschen Genossen war den Franzosen niemals eigen; aber dafür waren sie die Ersten, wo es Eleganz, Anmuth und Milde auszudrücken galt. Schade, daß die moderne Schule den alten Traditionen nicht die Treue zu bewahren wußte und am liebsten dem Parodistie mit seinen wilden Manieren huldigt.

Angesichts dieser Verhältnisse freut es uns doppelt, unter der Fülle der Revitäten dieses Jahres auf einige wirklich treffliche Werke hinweisen zu können. An ihrer Spitze stehen die Erzeugnisse der rühmlich

bekanntem Pariser Ätzerin Quantin, Men und Ätzerin Ditet.

„Hans Holbein par Paul Mantz, dessins et gravures sous la direction de Edouard Lévêque“ lautet der Titel eines in jeder Hinsicht, zum Geschenke und zum Selbststudium, als Salonband und als Hefche der Bibliothek zu empfehlenden, bei Quantin in Paris erschienenen Prachtwerkes, auf dessen Erscheinen dieses Blatt schon ganz hingewiesen hat. Es soll das erste Glied einer ganzen Serie von reich illustrierten Monographien berühmter Künstler aller Völker und aller Epochen bilden, welche der rührige Verleger alljährlich, oder wenn möglich noch öfter, je nach den zu überwindenden Schwierigkeiten, durch einen neuen Band zu verzeichnen beabsichtigt. Die vorliegende Probe gestattet, dem Unternehmen das günstigste Prognostikum zu stellen.

Eine Arbeit von solchem Umfange und so eleganter Ausstattung, deren Gegenstand Hans Holbein bildet, ist an sich schon bezaubernd, in Deutschland das lebhafteste Interesse zu erwecken, und Paul Mantz, der gewiegte Kunstkritiker und Schriftsteller, war im Bunde mit Edouard Lévêque der rechte Mann für ein derartiges Unternehmen. Der Text giebt ein klarer übersichtliches Lebensbild und einen Gesamtüberblick der Werke des großen Augsburger, sodaß er, selbst ohne uns Deutschen, so viel Neues wie den Landsleuten von Mantz zu bringen, doch eine willkommene Bereicherung auf dem Gebiete der Künstlerbiographie bietet. Neu sind namentlich auch für uns die wohl noch niemals in solcher Fülle vereinten Nachbildungen von Holbein's in den Kupferstichkabineten und Galerien von Basel, Windsor, Darmstadt, dem Haag, Berlin, Dresden und Paris zerstreuten Arbeiten; siebenundzwanzig Radirungen und über zwanzig Photographien und in den Text gedruckte Holzschnitte beweisen die gewaltige Schöpferkraft dieses treuesten Repräsentanten des 16. Jahrhunderts, dessen Sitten, Tugenden und Anschauungen sich in seinen Werken spiegeln.

Die „famille des Künstler“, von Courty wiedergegeben, eröffnet den Reigen; Valentin führt uns den Schatz des Basler Museums vom Jahre 1521, den toten Christus vor, von dem Ralph Worms sagt, er sei mit „a horrible realistic power“ gemalt; Lévêque macht den Leser mit den zehn Wärttern der „Passion“, der „famille des Thomas More“, dem „Kampfe der Baalstueche“, dem „Heiligen Michael“, den „Weiden Pandoknechten“ und der Willkürlichen Serie von Holbein's „Kosmographien von Basler Ätzeren“ bekannt, welche den Meister auf der Höhe seines Talentes und seiner Kraft in der Behandlung des Aquarells zeigen. Das vom Klüden geliebte

Bürgermädchen ist ein Juwel in seiner Art. Zu dem Felien gehört auch das von Veiot tadellos wiedergegebene Porträt des Erasmus, der Titel des Couvre. Unter den übrigen Illustrationen befinden sich noch die dreihundertachtzig humoreskenhaften, von dem Maler zur Erleichterung des Erasmus Rotterdams auf den Rand seines „Eucosmion moriae“ aus freier Hand improvisierten Zeichnungen zum Lobe der Narrheit. Ein systematisches Verzeichnis von Döcklein's Werken macht den Schluß.

Das ungewöhnlich große Format des Buches, 47 Centimeter Höhe bei einer Breite von 33 Centimetern, leidet der Ausdehnung der Blätter wesentlichen Nachteil. Sechs verschiedene Auflagen des Preises geben das Streben des Verlegers, das Werk allen Mitteln erreichbar zu machen, kund; die erste und teuerste derselben, ein Unikum auf Pergament, hat sofort einen Liebhaber gefunden, und die Reihen der übrigen Serien beginnen sich schon merklich zu lichten. Auch die zweite Klasse, deren Text sich gleich den Stichen avant la lettre auf japanischem Papiere brühet, ist gleichsam für Auserlesene reserviert, sie kostet 500 Franken; die nächsten beiden zu 300 Franken unterfordern sich nur durch das Papier des Textes. Bhatman oder himmlisches, je nach Wahl, die Stiche sind dieselben: für den weitesten Leserkreis scheint die tadellos angefertigte, auf holländisches Papier gedruckte Serie zu 200 Franken, deren Stiche avant la lettre auf japanischem und mit der Schrift auf holländischem Papiere gedruckt sind, bezaubernd zu sein; die letzte im Verhältnisse zu den Genossen überaus einfache Ausgabe zeigt Velinpapier zum Texte, holländisches Papier zu den Stichen und kostet nur 100 Franken.

„Lettres de Eugène Delacroix (1815 à 1863) recueillies et publiées par M. Philippe Burty“ lautet der Titel des zweiten, minder glänzend ausgestatteten, aber ebenso interessanten und sympathischen Werkes aus demselben Verlage: Quantin in Paris. Philipp Burty, ein langjähriger Freund des großen Meisters, und von ihm mit dem Ehrenposten, seinen künstlerischen Nachlass zu ordnen, betraut, hat die Korrespondenz Delacroix's gesammelt und so zusammengestellt, daß dieser Band sich zum einseitigen Bilde, zu einer Art unbeabsichtigter, doch wohlgegliederter Autobiographie gestaltet. Die beiden leuchtenden Sterne in Delacroix's Leben, denen er bis zum Tode treu blieb, waren die Kunst und die Freundschaft; sein Testament ist zugleich „das Résumé der Geschichte seines Genies und seines Herzens“. In seinen Gemälden schätzte man den epochemachenden Künstler, daß Haupt der romantischen Schule, seine Korrespondenz lehrt uns den hochherzigen Menschen kennen und lieben, indem sie uns einen tiefen Blick in sein Gemüthsleben

thum läßt. Dreihundert Briefe und Billete an seine theueren Freunde, seine Verwandschaften und seine Schüler, an Schriftsteller und Kunstfreunde, umfaßt diese Sammlung und man möchte kein Blatt aus dem Reize missen. Neun Jacquines seiner energischen Schwätzer sind dem Buche beigegeben, und sein 1817 gemaltes Selbstporträt ergänzt in schwarzer Kunst die Briefe, es zeigt den Meister in der Tracht der Restauration, hohem Kragen und weißer Halsbinde, und giebt den schönen Kopf mit den sinnigen ernstlichen Augen trefflich wieder. Drei in Chromolithographie nachgebildete Paletten laden zum Studium von Delacroix's Arbeitstücken ein; die erste setzte er sich beim Verlassen von Guerin's Atelier am Schluß seiner Lehrzeit zusammen, nach der zweiten malte er 1822 sein „Mosaïste de Scio“, und die dritte ist eine wehmüthige Reliquie, denn die Kunstschöpfung selbst fiel der Kommune zum Opfer, es ist die Palette, welche er 1854 bei der Ausschmückung des Salon de la Foire im Rathhause zur Nichtsmanne seines Kolorists nahm.

Wurde beabsichtigt, Delacroix's Gedanken über Kunst, seine Reiseotizen und eine Anzahl ungedruckter Erinnerungen an ihn zu einem zweiten Bande zu vereinigen, welcher dem ersten baldigst folgen soll.

Das diesjährige Prachtwerk der Firma Mon & Co., „Sahara et Sahel par Eugène Fromentin“, erfüllt einen langgehegten Wunsch der Freunde des mit Pinsel und Feder gleich vertrauten Künstlers, der Schöpferstrost mit Schärfe des Urtheils, poetische Auffassung mit dem kritisch gebildeten Auge des Malers und einen frühen dastigen Stil mit der spielenden Beherrschung der technischen Ausdrucks vereinte. Schon bei der Ausstellung von Fromentin's hinterlassenen, zur Veräußerung bestimmten Gemälden und Skizzen im Palais des Beaux-Arts, März 1877, war der Wunsch, die beiden schriftstellerischen Leistungen des Entschlafenen, die 1856 und 1858 im Druck erschienenen Beschreibungen seines Aufenthaltes in der Sahara und im Sahel, zu einem Bande zusammengestellt zu sehen, wiederholt laut geworden. Die Firma Mon hat die schöne Aufgabe, diesen Unmortalenkranz auf das Grab des Künstlers zu legen, mit Ehren gelöst und das Werk mit zwölf Radirungen, einem Goupin'schen Vichitrande und 45 Holzschnitten nach den Gemälden, Skizzen und Zeichnungen des Meisters angefüllt. Das Buch sei nicht da, um das Werk des Malers zu wiederholen, sondern um anzukrücken, was es verschweige, sagt Fromentin selbst, und der Verleger antwortet darauf in der kurzen Vorrede, die Werke des Künstlers seien hier bestimmt, seine Erzählungen zu ergänzen oder den ästhetischen Gedanken des Autors mehr auszuführen. Die Erlangung der Originale machte keinen Schwierigkeit, denn die Besitzer der bedeutendsten Privatgalerien

stellten ihre Schätze bereitwillig zur Verfügung, und das Ergebniß dieses schönen Zusammenwirkens ist des Strebens würdig. Da finden wir den „Tagesabruch im Lager“, die „Kast in der Lase“, den „Kraher mit dem Versünigen im Sattel“, die „Audienz im Kalifate“ und das berühmte „Morgengebet in der Wüste“, den „Araberstamm auf der Wanderschaft“, die „Kast der Esel- und Maulthiertreiber“, die „Arabischen Reiter auf Vorposten im Gebirge“, das „Land des Turkes“, den „Samum“, die „Reiherjagd“ und die „Phantasia“, lauter in Frankreich und England, in Belgien und in der Schweiz zerstreute Perlen. Fast möchten wir die süßne Behauptung aufstellen, Fromentin's Schöpfungen hätten durch die Kopirung noch an Klarheit gewonnen, besonders die Pferdestudien suchen an Korrektheit der Zeichnung und Feinheit der Ausführung ihres Gleichen. Jacsimite-Reproduktionen von einer Anzahl seiner charakteristischsten, an Ort und Stelle aufgenommenen Zeichnungen, die zum Theil schon Vorstudien zu später ausgeführten großen Gemälden sind, schließen sich an. Das Original des heliographischen Titelbildes „Der Falkenjäger“ gehört der Wittve dieses Märchenerzählers mit Pinsel und Palette, mit dem Bleistift und mit der Feder. Schon gleich auf Seite 3 der Sahara tritt uns in der Beschreibung eines Rembrandt'schen Blattes, die an sich schon ein Meisterwerk von Stil und Beobachtung ist, der scharfsichtige Kritiker entgegen, dessen kurz vor seinem Tode in der „Revue des deux mondes“ und dann als Buch veröffentlichte Artikel über die „Maitres d'autrefois“ so großes Aufsehen erregten. Es ist, als habe der Geist seiner Umgebung auf den wahrenherigen Franzosen eingewirkt und seinem Stile jenes Hauch orientalischer Poesie aufgeprägt, der ihn bald mit sichtlichem Sonnengold durchglüht, bald seine wehmüthigen Schatten darüber breitet. Die Zeit der Entdeckungstheisen, wo Algier noch jungfräulicher Boden war, ist längst dahin, eine ganze Kolonie von Malern ist in Fromentin's Fußstapfen getreten, Algier und Marocco wimmeln von Aetlern, und der Vollblutmaler beginnt sammt dem Vollbluthengste auszuheben Kuvergnaten und Savoparden verlieren sich bis in die algerischen Küstendörfer, und der trennende Meeressarm ist heute zur Verbindungsstraße geworden. Trotzdem hat das Interesse für Fromentin's Buch eher zu als abgenommen: es spiegelt Wahrheit und liest sich doch wie ein Roman! Wie Fromentin von seinem Freunde Vandell, dem echten Typus des Reanjosens aus den dreißiger Jahren, Abschied nimmt und dessen Silhouette am grauen Wüstenhimmel langsam verschwinden sieht, so bilden auch wir ihm im Geiste wehmüthig nach; auch unsere Reise ging mit der Heimkehr des kundigen Führers zu Ende, und wir legten das harmonisch schöne Werk mit einem Anathmen der Be-



sriedigung und des Bedauerns zugleich aus der Hand. — Der Preis variiert zwischen 40 bis 400 Franken, aber die Ausgaben zu 60, zu 100 und zu 400 Franken waren bereits vor Weihnachten gänzlich vergriffen.

„Amsterdam et Venise par Henry Havard, Plon, Paris“, hat eine zweite Auflage erlebt. Der seit Jahren im Haag ansässige Kunstschriftsteller hat darin eine geistvolle Parallele zwischen der Königin der Amstel und der Königin der Adria gezogen, und das Buch liest sich leicht und angenehm. . Siebenundzwanzig Radirungen von Städteansichten und 124 Holzschnitte ergänzen den lebendig geschriebenen Text.

„Les amateurs d'autrefois par L. Clement de Ris, Plon, Paris“, stellt sich gleichfalls als älterer Genosse mit den Novitäten des Weihnachtsmarktes ein. Es enthält in den Biographien der hervorragenden künstlerischen und adeligen Kunstfreunde und Sammler der letzten zwei Jahrhunderte eine Art ergänzenden Katalogs der Gemäldegalerie des Louvre, denn die besten Sachen sind fast ohne Ausnahme entweder durch Vermächtniß oder durch Ankauf in den Besitz dieser nationalen Schatzkammer übergegangen. Manche Gemälde wie van Dyck's Porträt Karl's I., die köstlichen Wessn's oder die besten Italiener kann man über hundert Jahre lang durch die verschiedenen Privatgalerien verfolgen, und die Radirungen geben dazu die Bilder der Sammler, unter denen Rojardin, die Gräfin de la Perrue, Claude Wangis, der Vermittler zwischen Maria von Medici's und Rubens, de Laflay, Julienne, Randon de Boisset, de la Vire de Jully, der Kölner Jacob und Vivant-Tesson die Hauptstellen einnehmen.

Firmin Didot's selbster Verlag pflegt sich durch kulturgeschichtlich bemerkenswerthe Werke auszuzeichnen. Die glänzend ausgestatteten Arbeiten Paul Yaccoriz's, des Bibliophile Jacob, wie er selbst sich nennt, stehen an deren Spitze. Das Jahr 1876 brachte „Le XVIII<sup>me</sup> Siècle, Institutions, usages et costumes, France 1700—1789“, einen reich mit 21 wohlgelegenen Chromolithographien und über 350 Holzschnitten nach Gemälden und Stichen der tüchtigsten Künstler der Epoche, Watteau, Vanloo, Boucher, Cochin und Anderen angefüllten Prochtband, welchem Ende 1877 die zweite, ebenso gebiegene Hälfte, „Le XVIII<sup>me</sup> Siècle, Lettres, sciences et arts, France 1700—1789“ folgte. Das für die „étronnes“ von 1879 verhängene „XVII<sup>me</sup> Siècle“ desselben geschöpften Autors wird erst Ende dieses Jahres im Handel erscheinen. Bei dergartigen Arbeiten müssen Schriftsteller und Verleger zusammenwirken, um ihr Bestes zu leisten, und das Haus Firmin Didot hat in dieser Hinsicht ein bedeutendes Verdienst um die französische Kulturgeschichte.

Auch die Novität dieses Jahres: „Les ruos du Vieux Paris, galerie populaire et pittoresque par Victor Fournot, Firmin Didot et C<sup>ie</sup>, Paris“, gehört derselben Kategorie an. Wer, wie Montaigne sagt, Paris bis zu seinen Wurzeln sieht, wird Fournot's *Patena Magica* in Wort und Bild freudig willkommen heißen. Längst verschwundene Straßen bauen sich wieder auf, die Gräber geben ihre Todten heraus, und das Echo wiederholt die längst vergessenen Reden der Verkäufer. Die nationalen, die religiösen und die weltthümlichen Festlichkeiten, die Geschichte des Karnevals, die Schreiber, die Taschenspieler und die Gaukler, die Troubadours, die Minstrets und die Büttelstänger, die Komiker der Gasse und die Paraden, die Anpreisungen der Verkäufer und die kleinen Handwerke unter offenem Himmel, sowie die berühmten gewerbenen Typen und Gestalten, so lauten die Ueberschriften der Kapitel und das Alles zieht an uns verüber. Eine Reihe von 165, fast ohne Ausnahme nach alten Miniaturen, Stichen oder Holzschnitten der Zeit angefertigten, in den Text gedruckten Holzschnitten erleichtert Uebersichtlichen das Verständnis dieser aus dem Dunkel der Chroniken an das Tageslicht beförderten Vergangenheit. Man möchte noch mehr hören, das Thema ist noch lange nicht annähernd erschöpft, als der Autor auf Seite 656 den Bericht wiederkehrend abbricht und der Neugierde mit den Scherzworte „aut prata bibereunt“ einen Kiesel verschiebt.

Bei der zweiten Novität derselben Firma: „Histoire abrégée des Beaux-Arts chez tous les peuples et à toutes les époques par Félix Clément, Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, Paris“, liegt die Sache anders als gewöhnlich: der Verleger hat kein Bestes dabei getriebe, doch die Korrektheit des Textes hält nicht immer mit derjenigen der Illustrationen Schritt. Einen Krieg der Geschichte der schönen Künste bei allen Völkern und zu allen Epochen zu schreiben, erfordert neben Schrift und Klarheit des Urtheils vor allem Unparteilichkeit und Uebersicht des zu Bietenden, und man kann, wie Felix Clément, Verfasser einer preisgekrönten „allgemeinen Geschichte der Kirchenmusik von ihrem Ursprunge bis zu unsern Tagen“ und auf dem besten Wege sein, auf dem Gebiete der Kirchenmusik Autorität zu werden, ohne daß man darum nur die Haut nach den Lorbeern eines Charles Blanc, Fremontin oder Rang ausstrecken braucht, um sie sich als fertigen Kranz auf die Stirn zu setzen. Die Kunstkritik blüht eben in Frankreich und Clément's Kritik würde als Abbe für Polen neben den tiefergreifenden, umfangreicheren Werken lebhaften Beifall finden, wenn der Wille nicht das Können weit überflügelt hätte. Die französische Kritik hat dem Verfasser allerlei geschickt

siche Ungenauigkeiten sowie die Haltlosigkeit seiner Phantasiebeweise nachgewiesen; wir beschränken uns auf den wohlmeintenden Wunsch, das Wert möge von kundiger Hand neu revidirt und dabei zugleich um die geläufigen Ausfälle, welche in einem so knappen Resümé unanfechtbar sind, verfürzt werden, — wenn es überhaupt eine zweite Auflage erlebt.

Die Jury der letzten Pariser Welt-Ausstellung hat dem Hause Rothschild in Paris außer fünf goldenen, silbernen und Bronzemedailles das Kreuz der Ehrenlegion für die dort ausgestellt gewesenen schönen Veröffentlichungen verliehen, und die reich ausgestatteten Prachtwerke, welche wir schon im Jahre 1877 auf verschiedenen Berliner Weihnachtsfesten haben gesehen, sind auch bei uns Besahll finden. Wir meinen vorzüglich: „Venise par Ch. Yriarte, Rothschild, Paris“, einen mit 525 Illustrationen versehenen Folioband, der auf 400 Seiten ein vollständiges Bild von Venedigs historischer und künstlerischer Bedeutung giebt. Er führt in die Archive und in das Alterthum, in die Kirchen und in die typographischen Anstalten der Stadt, in die Maler-Ateliers, in die Glasfabriken von Murano und zu den Mosaikarbeitern, zu der Eigenkrypteria und zu den glänzenden Festlichkeiten des Dogen, auf den großen Kanal und in die stillen Lagunen, auf das stunde Dach, wo die vermählte Venetianerin ihr Haar in der Sonne bleicht, und in die Rathverfassung der Jehn. Yriarte's gezeigtes Wissen fußt auf dem eingehendsten Quellenstudium und seine Monographie der traumunwekten Vaguenzhaft wird nicht leicht überbügelt werden. So wohl als Erinnerung an Genesener und Weckhentes wie als Vorbereitung zum Eingehen Zuden hat sie gewiß auch in diesem Jahre unter manchem deutschen Christbaume gelegen.

hermann Billig.

### Neurolog.

Friedrich Edward Meyerheim †. In der Nacht von 17. zum 18. Januar starb in Berlin im Hause seines Sohnes Paul der h. Professor Friedrich Edward Meyerheim, den man mit Recht den Begründer der Berliner Genremalerei nennt. Seit 1870 hatte der heißige, beschreibende Mann den Pinsel aus der Hand gelegt. Ein schweres Nervenleiden lähmte seinen sonst so regen Geist, und sieben Jahre führte er ein anhaltendes Dasein. Im Frühjahr 1877 wich die Krankheit wieder von ihm, und er konnte sich wieder mit aller Klugheit seiner Kunst hingeben. Er schickte auf die letzte akademische Kunstausstellung ein liebenswürdiges Genrebild, Harzer Holzwarenerverkäuferin, die Wiederholung eines Aleren. Die jüngere Generation, welche durch die groben Fortschritte der modernen Naturalisten verwöhnt ist, ging freilich achlos an dem anmuthigen Bildehen vorbei. Aber die älteren gedachten in Liebe und Taustbarkeit des Mannes, der vor vierzig Jahren den Schatz der wahren Empfindung,

der echten Piederkeit, der treuerhigen Einfalt und des köstlichen Humors hob, vor im deutschen Bürger- und Bauernbanke ruhte. Vor drei Monaten lernte sein altes Leben mit erneuerter Heftigkeit zurück. Drei Monate lang lag er ohne Bewußtsein auf dem Krankenlager. Dann erst erlöste ihn der Tod.

Meyerheim wurde in Danzig am 7. Januar 1805 geboren. Sein Vater, der ein belandener Stuben- und Dekorationsmaler war, weichte den Knaben in die Geheimnisse seiner Kunst ein. Doch entwand der Zahn bald der letzten Hand des Vaters. Auf der Kunstschule seines Geburtsortes gewann er, angeregt durch den Direktor derselben, den Architekturmaler Schulz, eine entschiedene Vorliebe für malerische Vordentmaler, an denen seine Vaterstadt so außerordentlich reich ist. Aus dem Kreise der Architektur wählte er auch den Zeiss für seine erste größere Arbeit, mit der er vor die Oeffentlichkeit trat. Im Jahre 1830 hatte er die Berliner Kunstakademie bezogen, ohne sich jedoch einem der damals dort wirkenden Lehrer anzuschließen. Ziemer nordischen, im realen Leben geistlichen Natur widerstand die süßliche Romantik der Tischlerer, wenigleich er ihr nachmal seinen Tribut zollte. Auf eigene Hand durchwanderte er mit dem jetzigen Geh. Oberbauath Straß die Mark Brandenburg und machte perspektivische Aufnahmen von den zahlreichen Backsteinbauten des Landes. Die er später auf Stein zeichnete und publicirte. Die Stoffage, mit welcher er seine Knüchten beehrte, offenbarte zuerst seine eigentümliche Begabung, die sich bald darauf in schönerer Mühle entfaltete, als er im Jahre 1836 sein erstes selbständiges Bild, ein Schützenfest wechälischer Bauern, ausstellte. Der Consul Wagner erwarb das Bild, und mit dessen Sammlung ging es in die Nationalgalerie über. Damit war der Weg vorgezeichnet, auf dem der Künstler fortan wandelte. Er hatte sich nur eine kleine Domaine anerschen, das Leben der norddeutschen Bauern, besonders dort, wo es sich durch eine gefällige und charakteristische Bekleidung malerischer gestaltet, im Harz und am Rhein; aber diese kleine Domaine beherrschte er mit vollkommener Meisterschaft. Das Tragische lag seiner Natur fern; stieliche Heiterkeit und süßes Behagen waren das Lebensseucent seiner Kunst, und darum gelangen ihm auch besonders humoristische Szenen aus der Kinderwelt. Seine malerische Technik war einfach und ohne Affinament. Sie war ihm nur Mittel zum Zweck; wenn er sein eigenes tiefes Gefühl, sein Gemüth in seinen Bildern zum Ausdruck gebracht, hatte er sich selbst genügt. Die Galerie Rodens in Berlin besitzt neben einigen Darstellungen aus dem Leben der Harzer Bauern auch einige besonders liebliche Kinderbilder.

Paul Meyerheim hat vor zwei Jahren seinem Vater in einem merkwürdigen Porträt für das süddeutsche Museum in Danzig ein würdiges Festmal gesetzt.

A. R.

### Kunstliteratur.

O. B. Publication über das Wiener Petrebre. Unter den Leistungen des Kunstverlags nimmt das Ungar. Petrebre die Wiener Galerien eine so hervorragende Stelle ein, daß jede neue Piefung von allen Kunstfreunden mit heiligem Interesse begrüßt zu werden verdient. Es ist ein

Bergungen, hier Künstler, Kunstschrittweller, Kunstverleger und Truder in würdigen Betreuer zu sehen, die sorgfältig Jeder des vorrücktesten Kritikers Stumpf zu machen. Hier bleibt nur Arbeit für das Aengerebene der Bergelanten. Es liegen uns zwei neue Hefte und der Prospect des Ganzen mit dem Verzeichniß der noch folgenden vor. Tarnach wird das abgeschlossene Heft 25 Lieferungen mit je vier Abbildungen und zwei bis drei Vortrügen umfassen. Die Pläne der letzten beiden Hefte gedruht untreulich Tücher's Mariusian I. Aber auch Bieger's Abtheil mit Schichten und Veddema's Kunst gehören zu den glückseligsten Leistungen der Wienerischen Nobel. Ten Kückow'schen Text sind wir gewohnt nicht aus der Hand zu legen, ohne unser Wissen zu bereichern. Er scheint sich in dieser Beziehung auch diesmal wieder sehr vortheilhaft aus. Die Reinen, in den Text oernehmen Abänderungen, Injunctien und Mängel werden dem Ganzen eine Normenheit, die ähnlichen Publikationen des In und Auslandes als Muster empfohlen werden darf. Die sonst erwordenen, gewöhnliche denn verarbeiteten Mollie der Kenntnisse drohen wachsend in einer Ueberladung zu erliegen, die vor aus heute noch darob in schlimmsten Sinne des Wortes nennen müssen. Bei dem Gang unserer Zeit zum Vordere in Wissenschaft, Vorliebe, Kunst und Kunst sollte aber einer solchen frühen Ueberladung von den beteiligten Kreisen mit Bewußtsein entgegenzuwirken werden. Das Wiener Galerienwerk ist ein nachahmungsunwürdiges Beispiel für Künstler und Betreuer, wie wir alle allerinständig, in unheimlichen Mitleid allen die alte Schönwelt erwidert wird. — Wir wurden wiederholt gefragt, ob die Abdrücke mit der Schrift von ganz reinen Abänderungen angenommen würden. Aus dieser Stelle können wir erklären, daß alle Abdrucksanstellungen von den Originalplatten herrühren, die mit der Schrift von den verfaßten.

### Sammlungen und Ausstellungen.

In Bezug auf die internationale Kunst-Ausstellung in München geht uns von vorrücktesten Teile folgende Mitteilung an: Die Ausstellung findet bestimmt im Sommer dieses Jahres im kgl. Glaspalast in München nach dem angegebenen Programme (s. Kunst-Zeitung d. J., Nr. 9) statt. Eine Änderung derselben ist nur bezüglich des Eröffnungstermines eintretend, der entsorend den früheren Befestigungsarbeiten vom 1. Juli auf den 20. Juli verschoben werden mußte. Der Grund dieser Änderung war die Nothwendigkeit auf die Befestigung der Künstler Franzreichs, Belgiens u. deren Werke die Ausstellung als eine internationale keinesfalls entbehren dürfte, die aber, weil sie umzeit im Pariser Salon zur oerordentlichen Ausstellung gelangen, nach dem Schluß des (15. Juni) nicht mehr rechtzeitig in München hätten eintreffen, resp. zur gezielten Ausstellung gelangen können. Der Termin für die Anmeldung und Einlieferung ist, mit allzeitiger Ausnahme der im Salon ausgestellten Kunstwerke Franzreichs, Belgiens u. derselben geblieben (31. März und 31. Mai) für die letztgenannten ist der späteste Einlieferungsstermin der 15. Juli.

### Vermischte Nachrichten.

8. Archäologische Gesellschaft in Berlin. Die Sitzung vom 7. Januar wurde vom Vorsitzenden, Herrn Curtius mit geschäftlichen Mittheilungen eröffnet. Nachdem sodann der bisherige Vorstand durch Kriemhilds wiedererwahl wurde, legte Herr Curtius die eingegangenen Schreiben oer: Jahrbücher des Vereines von Alterthumsfreunden im Rheinland, Heft 64; Perganogal — über den Ursprung des Namens Trieb; Sakhorag — über die alten Gräber bei Nauplia; Friedländer — über eine Münze von Aeneas; Becker — neue Sammlung unedirter Denkmalschriften, endlich den zweiten Band der kleinen Schriften von H. Bisher, dessen rathlicher und verdienstvoller Thätigkeit für die Förderung der kassischen Alterthumsforschung, der Vorsitzende einen warmen Ausdruck widmete. Herr Adler legte eine Anzahl eigener Aufnahmen und Zeichnungen aus Athen vor und knüpfte daran eine ausführliche Besprechung der großen Fortschritte, welche den Schliemann'schen Ausgrabungen ordentlich worden. Er wies aus lehrreichen Gründen nach, daß seine 1876 angeforderte Annahme einer Er-

weiterung der Burg nach Westen hin, an Ort und Stelle sich bestätigt habe und somit das Vordere dieser jüngeren Epoche, die von Schliemann aufgefundenen Türkengräber der Zeit der ersten Burg-Anlage angehören müssen. Die bekannten Tholonenbauten, deren jetzt schon 11 in Griechenland nachgewiesen sind (davon 7 allein in Athen und der nächsten Nachbarchaft) erklärte er für Grabanlagen oer der Archaischen, durch innere Struktur auf ein westasiatisches Beckengebiet (wahrscheinlich Sardes und das Vermischthal) zurückweisend, während die kunstlose Kubenarchitektur mit dem Leventhoreellen im engsten Zusammenhange steht und die unentbehrlichen Spuren eines auf indischen Traditionen beruhenden uralten Holzbauwesens bezeugt. Herr Hüdnor legte statt des verabschiedeten Herrn Conze das soeben erschiene zweite Heft des zweiten Jahrganges der „Archäologisch-epigraphischen Mittheilungen aus Oesterreich“ vor und empfahl diese von Herrn Conze begründete, von den Herren Bendorff und Hirschfeld fortgeführte und von der Wiener Akademie der Wissenschaften in aufsehender Ueberwacht auf das denkmalwerteste unterstützte Publikation angelegentlich der allgemeinsten Beachtung. Auch dieses Heft ist reich an interessanten Mittheilungen; die Zusammenstellung der römischen Grabmäler von dem Strabonengebäude, die Mittheilung der Bronzenerle einer Wiener Privatammlung (Trau) von Curtius, ein interessantes 1876-Jahres-Heft des kaiserlichen Museums (von Kojanica besprochen) werden durch wichtigere Tafeln illustriert. Der archäologische Bericht aus Oesterreich von Bendorff, sowie Hirschfeld's Bericht über die endlich mit bestem Erfolg in Kaschau gemachten Ausgrabungen von Cornutus (Belmont bei Wien) sind besonders hervorzuheben. Ten schönen Unternehmen, welches man schon die Probe weisentlich erfolgreichem Besuche hinter sich hat, wurde der beste Fortgang und allseitige Unterstützung erwünscht. Herr Holtenbach legte die Abbildungen oer Chioses Strau über die Befestigung von Carthago vor, in welchen mit Benutzung des Bildes von Boman in einem nach den Hauptstellen verbesserten Text darzuthun wird, daß die gemauerte, in ihren Reihen nachgewiesene Mauer durch ein Vorwerk und Graben mit Palisaden gesichert war, was auch aus anderen Umständen hervorgeht und somit dem damals üblichen System als auch den Nachrichten von Thapiss und Sabrumenul entspricht. Auf dieses System bezieht Strau den Ausdruck einer dreifachen Mauer, dessen durchsichtige Annahme unmöglich und auch von Wommien verworfen ist. Es wurde bei der Gelegenheit auch auf die paläographischen Arbeiten des Herrn Strau, wesentlich seine schriftliche Abhandlung über die Ethnometrie und seine Sendung nach Spanien zur Aufsuchung griechischer Sandchriften in den dortigen Bibliotheken hingewiesen. An der sich diesem Vortrage anschließenden Diskussion beteiligten sich die Herren Wommien, Adler und Weil. Letzterer machte aufmerksam auf eine in großen Maßstabe ausgeführte Aufnahme der ganzen Befestigung von Konstantinopel im Auftrich und Grundriß von dem griechischen Architekten Valtati. Diese aufsehend recht sorgfältige Arbeit befand sich 1875 auf der Gewerbe-Ausstellung in Athen und ihre Erwerbung wäre bei der schon und ununterbrochen fortgesetzten Demolierung am größten Werth. Zum Schluß berichtigte Herr Curtius über die Ausgrabungen von Clompio, deren Fortgang durch Regenwetter gehemmt worden ist. Tarnach sind die Gobelstapeln durch neue Funde ergauet und zwei in den Kelopen gedrückte Kopfe gefunden worden. Vor dem sächsischen Altöcher fand sich der Obertheil eines Idols in Agapitirumem Thal; im S. O. der Altöcher finden Grundmauern eines größeren Gebäudes zum Vordere. Außerdem lagen archaisch-ethnische Zeichnungen des Herrn Berman von der neu gefundenen dorischen Halle aus.

\* Die sächsische Hoheit des österröichischen Kaiserpaars am 24. April d. J. wird in der ganzen Monarchie festlich begangen werden. In Wien soll u. A. ein großartiger Festzug veranstaltet werden, an dessen Durchführung die Kunstlerchaft hervorzuordnenen Antheil nimmt. Mit der Leitung des Ganzen ist ein vom Gemeinrathe beauftragtes Komitee betraut, welches nützlich über die Vorbereitungen Bericht erhaltet. Nachdem die Professoren Kundmann und Wagnor, der Kaiser Schöcher und die Architekten Streit und Wagner, welche die Wiener Kunstlergenossenschaft zur Ber-

fürung des gemeindeverwaltenden Komit6's gemacht hatte, in das letztere eingetreten waren, wurden (sogar die Beratungen über die Wahl und Anordnung des Festplatzes und über die Festhaltung des Festtages) geflohen. Ueber einmündig mit den Künftlern wurde nach genauer Erwägung der lokalen Verhältnisse der Raum zwischen dem dunklen Burgtor und den 1. 1. Bufen als der einzig entsprechende Ort für den Festplatz erklärt und beschlossen, hierzu die Zustimmung des 1. 1. Oberbürgermeisters-Komites zu erwirken. Auf diesem Wege werden die Kaiserliche und die dem kaiserlichen Hofstaate, dem diplomatischen Corps, den 1. 1. Ministrien u. s. w. vorbehaltenen Tribünen, ferner die Tribünen für den Gemeinderath und für die zu diesem Festungsplatze gelobenen Beretigungen, Korporationen, Institute u. s. w. errichtet werden. Auf Grund dieser sämtlichen Dispositionen haben sich die in dem Komit6' vertretenen Künstler bereit erklärt, die Pläne für die erforderlichen Bautarbeiten und zur deren Fortsetzung auszuarbeiten. In Bezug auf die Gestaltung des Festtages wurde beschlossen, die einzelnen Korporationen, Gesellschaften und Vereine möglichst in größeren Gruppen zu vereinigen. Um dem Festtage den Charakter einer dem Kaiser und der Kaiserin dargebrachten Festschmückung zu bewahren, wurde grundsätzlich festgehalten, denselben derart anzuordnen, daß Repräsentationen und Abtheilungen der Korporationen und Gesellschaften nicht bloß in Reihem, sondern auch im schmarren Festkleide daran theilnehmen können. Die künstlerische Gestaltung der einzelnen Gruppen hat auf Einladung des Komit6's Herr Professor Hans Waksart übernommen. Derselbe erklärte sich freundlichst bereit, die von ihm komponierten Skizzen für sämtliche Gruppen der Festkommission des Gemeinderathes zur Benutzung zu überlassen und die Ausführung der danach angefertigten Zeichnungen für die verschiedenen Systeme zu überwachen. Ein Theil der Skizzen ist theils schon vollendet, theils der Vollendung nahe, so daß daher innerhalb der nächsten Tage das Komit6 in der Lage sein wird, die Verhandlungen mit dem Komit6 der Gesellschaften, sowie mit den Korporationen und Gesellschaften in Bezug auf die Kermessung der Zahl der festlichen Theilnehmer und die Anordnung der Reihem- und Gruppenbilder direkt zu beginnen. Inzwischen wurden auch einzelne Institute und Korporationen, sowie sämtliche gewerbliche Gesellschaften Wiens von dem Bürgermeister zur Theilnehmung an dem Festungsplatze eingeladen. Die Vorstände der gewerblichen Gesellschaften haben auf Grund der Beschlüsse des Festungskomitees der Magistrat nach besondere Gesellschaften Versammlungen einberufen. So viel bekannt, haben sich bisher alle Gesellschaften für die Theilnehmung mit Jaheem und Bannern ausgesprochen, und die Magistrat wird auch durch stimmte Mitglieder vertreten sein. Größere, nach ihrem Gewerbe geeignete Gesellschaften haben auch die Bildung von künstlerisch gehaltenen Gruppen nach dem von Professor Waksart geleisteten Kompositionen beschlossen.

Zeitschriften.

- Christliches Kunstblatt. No. 1.**  
Ein Rückblick. — Die Bedeutung der „Vier Apostel“ Altrecht Dörers (Mit Abbild.)
- Kunst und Gewerbe. No. 5 u. 6.**  
Die Arbeitstheilung im Aasstellungsweesen, von J. Landgraf. — Von der Pariser Ausstellung — Klein-Arbeiten (17. Jahrg.), Zeitschau von A. Nierliche — Die k. u. k. Porzellan-Manufaktur in Berlin. — Von der Pariser Ausstellung (Metall-Arbeiten).
- Deutsche Bauzeitung. No. 1-3.**  
Der Verband und die Sogge für Erforschung und Kräftigung der deutschen Baukanzale, von K. E. O. Fritsch. — Die Ausstellung von Heilbrunn in Berlin.
- Die Grenzboten. No. 1-4.**  
Springer's Raffael und Michelangelo. — Klaus Besagelbete von Dresden. — Zur Biographie von Peter Peckol Hubens von A. Buschke.
- Literarische Rundschau 1878. No. 3 u. 17.**  
Springer, Raffael und Michelangelo. Von A. von Reumont.
- Kunstchronik. No. 21 u. 22.**  
Alle Umzustellende in neuen Ausgaben, von R. Berger. — Uebersicht von der Geschichte der Baukunst.

- Journal des Beaux-Arts. No. 1 u. 2.**  
Exposition de arts et manufactures d'Anvers. — Le palais de l'Industrie, von A. Goussier. — Service de Goulis, von E. Matthieu. — Le Mond-Mollens, von H. Zuntz. — Paul Morey: Remi Hebel; Ph. Binz: Les lettres d'E. Delacroix; Bonnet: Canotiers sur l'eau et la canotiers. — Oberlin, Bussy, Bonnet. — De l'usage de l'Almanach, von E. Aubry.
- Farmaceutica. No. 5.**  
Heilschmerz nach Kaffee's Entzurf. — Plinio del Vago (?): Sklave an einer Wunddekoratzen. — S. Negroli: Genesitator Thrombolis. — R. Pozzetti: Sklave an einer Plafonds-derel. — Uebrikantier Meister: Sklave an einer Kasse. — Das Wapp der Familie Kraus. — Holbein A. J.: Sklave an Dogenpalast. — B. Salomon (?): Sklave an einer Fendekolonnen. — Schild aus antikenem Metall. — Silbermedaille aus H. Schmecker's Musterbuch. — W. D. G. terzili: Entzurf zu einem reichem Portal.
- The Academy. No. 352.**  
Pl. G. H. M. rion: The life of J. M. W. Turner, von P. Woodman. — The winter exhibition of the Grosvenor Gallery, (IV.), von J. P. Richter. — The German Hospital Antiquological Institute.
- Chronique des Arts. No. 41.**  
Le proces de M. Wähler contre M. Baskin. — Exploration archéologique.
- Gewerbeblatt. No. 2.**  
L. Falze Soko in Paris: Uhr in Goldschmiede, Silber- und Email-Arbeit. — Pierret und Cochet, Lyon; Silber- und Bronze-Arbeit. — Imme und Bingen: Silber- und Gold-Arbeit. — Fr. Bittlicher: Theilnahme in Lebenskunst. — Kerk und Bergfeld, Bremen; Silberner Fokal und Kerk. — Sarterio Vincenzo: Füllungsgeräthe in Heilschmerz. — F. Betti: Schreibzeug in Bronze. — Buchdruck aus den Sammlungen des Germanischen Museums, Nürnberg.
- The Portfolio. No. 110.**  
Alma Tschima: Handwerker (Mit Abbild.). — John Green, von M. H. Beaton. — E. J. Gardner: Ruth und Naomi. (Mit Abbild.). — Collection of Burlington House; The Grosvenor Gallery; The exhibition of the Institute of Painters in water colours.

Eingefandt.

Ein Theil des reichen künstlerischen Nachlasses des am 22. Nov. 1877 als Professor der kgl. Kunstschule in Stuttgart verstorbenen Landschaftsmalers Heinrich Junst wird in den nächsten Wochen bei Hudeley's Verlag in Frankfurt a. M. zur öffentlichen Versteigerung kommen. — Wir machen die Kunstkenner und Liebhaber, sowie insbesondere die Liebhaber der Kunstschulden, auf diese ungleichmäßig schon Sammlung von nahe an 100 größeren und kleineren, sorgfältig ausgeführten landschaftlichen Zeichnungen aufmerksam; wir sind überzeugt, es bedarf nur eines kühnen Aufschauens dieser herrlichen Blätter um dem und Welt eines edlen Weichers in ihnen zu erkennen und von der Wahrheit der Darstellung wohlthätig ergriffen zu werden. — Wenn von irgend einem Künstler, so gilt es von Junst, dem liebenswürdigen, lauten, herzlich umfänglichen und doch so thierischen Weichler: jedes seiner Werke, das größte wie das kleinste, trägt das volle Gepräge seines inneren Wesens; seine künstlerische Richtung der Zeit, wenn für seinem Denken und Fühlen nicht entgegen, hat ihn je erleuchtet, um Ruhmes oder Gernisses willen, sich unter zu werden. — Von Hause aus ernst angelegt, in strenger, auch landschaftlich herber Umgebung ausgewachsen, aber dabei doch besseren Sinnes und voll thatkräftigen Willens, ein erster Sohn der Natur und mit ihrem geheimsten Leben auf's Innigste vertraut und verleben, nahm er die tief eingepögenen Bilder der Heimath in sich mit als die sonnen Geliebte des Rheines und an die Stätten seines späteren Wirkens. — Studienreisen in die Hochgebirge Baierns, Oesterreichs, Tyrols, die ihn bis zu den sonnigen Seen der Lombardie wanderten, haben ihm eine unerlöschliche Quelle großer Aufgaben, und mit eisernem Fleiße mußte er zu seiner Gestaltung zu bringen, was in seinem Gemüthe lebendig war, und seinen Gebilden die Stimmung einhauchte, welche die Landschaft selbst in ihm wachgerufen hatte. — Im letzten Jahre mußte er auf die ihm fast unentbehrliche Studienreisen verzichten, aber auch an das Zimmer gefesselt, arbeitete Fleiß und Hand unerwähnt fort, und viele der schönsten Zeichnungen der oben erwähnten Sammlung, j. B. die großartigen Kompositionen und Dispositionen Zeichnungen der Zeit späteren Kampfes gegen das unerlöschliche Weich, den er in der stillen Abgeschlossenheit und der Welt freigeht

ämpfte, ihre hohe Bollendung und ihren tief erschütternden  
Ordnung —

Mit Störung haben wir diese Anthologie der Werke  
unseres theuren Freundes nicht und wieder betrachtet;  
mochten sie vereint bleiben oder wenigstens nicht in alle Welt

verstreut werden! — Im Beiz einer Kunstademie kann  
sie insbesondere für das braunmännliche Künstlergenie  
eine wahre Fundgrube der Bildung werden.

Frankfurt a. M., Februar 1879.

Dr. D. Weissmann

## Inserate.

Durch E. A. Seemann in Leipzig ist zu beziehen:

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1878.

# LES BEAUX-ARTS ET LES ARTS DÉCORATIFS

PAR  
MM. EIL. DE BEAUMONT, TH. BIAIS, HD. BONNAFFÉ, ERNST CHESNEAU,  
ALFRED DARCEL, HENRI DARCEL, DURANTY, CH. EPHEUSSE,  
L. FALIER FILS, BENJAMIN FILLON, P. GARNAUT, LOUIS GONSE,  
HENRI HAVARD, HENRI LAVOIX, PAUL LEFORT, ALFR. DE LOSTALOT,  
PAUL MANTZ, ANATOLE DE MONTAIGLON, EUGÈNE PIOT,  
A.-R. DE LIESTVILLE, O. RAYET, ARTHUR RHONÉ, PAUL SÉDILLE,  
MARIO, YACHON ET MME GERMAINE DE POLIGNY.

Sous la direction de

**M. LOUIS GONSE,**

*Éditeur en chef de la Gazette des Beaux-Arts.*

2 volumes in 8° grand-nigle, tirés sur papier de luxe, format ensemble  
1,200 pages.

500 GRAVURES DANS LE TEXTE; 45 EAUX-FORTES ET BURRES.

TOME I: L'ART MODERNE. — TOME II: L'ART ANCIEN.

Preis broch. 35 Mark.

## EINLADUNG

zur  
Theilnahme an der allgemeinen Schweizerischen  
Kunstausstellung  
im Jahre 1879.

Dieselbe wird unter den zum Turnus gehörenden Städten abge-  
halten wie folgt:

Constanz	vom 20 April	bis 4. Mai;
Zürich	" 11. Mai	" 8. Juni;
Winterthur	" 15. Juni	" 30. Juni;
Glarus	" 6. Juli	" 20. Juli;
St. Gallen	" 27. Juli	" 17. August;
Schaffhausen	" 24. August	" 7. September;
Basel	" 14. September	" 6. October.

Die Einsendungen sind bis spätestens am 15. April  
an das Comité der schweizerischen Kunstausstellung in Constanz  
zu machen.

Für Sendungen vom Auslande her muss im Fruchtbrief, sowie  
in den Zolldeklarationen, das Verlangen eines Freipasses für zollfreien  
Eintritt in die Schweiz deutlich angegeben sein. Bei Nichterfüllung  
dieser Formalität hat der Versender den Ein- und den Ausfuhrzoll  
selbst zu bezahlen.

Alle Künstler des In- und Auslandes sind eingeladen, ihre für diese  
Ausstellung sich eignenden Arbeiten einzusenden und es werden dieselben  
noch besonders darauf aufmerksam gemacht, dass neben den gewöhnlich  
nicht unbedeutenden Ankäufen von Gemälden durch Private und Vereine,  
alljährlich noch ein Beitrag des Bundes zum Ankauf bedeutenderer Kunst-  
werke verwendet wird. Die Verfügung darüber steht für das Jahr 1879  
dem Kunstverein St. Gallen zu.

Bedingungen siehe Kunstchronik No. 14.

Abgibt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Gundertstuck & Sines in Leipzig

Nachdruck verboten vollständig!

**W. Lübke,  
Peter Vischer's Werke.**

2 Bände. Folioformat. Lichtdruck auf  
Cartons aufgezogen mit 7 Bogen Text.

Es sind in diesem Werke die Arbeiten Vischer's,  
des größten Meisters deutscher Kunst, im  
ersten Mal dargestellt, darunter eine Reihe bisher  
unbekannter Werke Vischer's, die ein interessantes  
Beleg zur Kunstgeschichte betrachten werden  
dürfen.

Professor Wilmanns berichtet also darüber:  
„Der kunsthistorische Text rührt von W. Lübke  
her, der unter allen deutschen Kunstschreibern  
in dieser Arbeit am meisten hervortritt. Dr.  
Peter Vischer hat er sich längst speziell be-  
schäftigt, an allen Forschungsarbeiten über ihn  
Theil genommen und so seinen Kenntnissen die  
Grundlage gegeben.“

Verlag von S. Bolden in Nürnberg.

Kataloge zu der am 3. März a. c. in  
Frankfurt a. M. stattfindenden

## Versteigerung

von Handzeichnungen und Ori-  
ginalen

aus dem Nachlass von Professor Peitz  
Juni aus Stuttgart:

von Delandrien (meistens ausgeführt  
hinterlassen von dem in Berlin verstorbenen

Adm. Vailhon aus Baden),

sowie einer kleinen Sammlung

Original-Ölgemälde guter hand-  
schrieblicher Meister

versteigert gratis u. franco der Aufmerksamkeit  
Kudolf Bissel in Frankfurt a. M.

Antiquar Ritter in Hlm offerirt

1 Zeitschrift f. bild. Kunst. Die Kunst  
chronik. Bd. I—XII. (Erg. Monat-  
zeit. 3 Bände broschirt.) Prachtvoll  
wie neues, ganz completes Exemplar  
zu 300 M.

1 bef. Werl. Bd. I—XII. (6 Bde.  
biblisch, 6 Bde. broschirt.) Ganz  
Exemplar, ganz complet zu 260 M.

## Neuer Verlag

von E. A. Seemann in Leipzig

Selben erschien:

## ABRISS

der

## Geschichte der Baustyle

von

Dr. Wilhelm Lübke.

Vierte umgearbeitete und vermehrte  
Ausgabe.

Mit 468 Holzschnitten.

gr. 8. broch. M. 7,50.

gebunden in Calico M. 8,75.

Red. an Prof. Dr. C. von  
Süßner in Wien, Ober-  
sammlungsstelle 20 oder an  
die Verlagsbuchhandlung in  
Kiel 33 zu richten.



à 25 Pf. für die drei  
Mal gepulverte Prei-  
zettel werden von jeder  
Buch- u. Kunstbuchhandlung  
angekauft.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (somit im Verhältniß als auch bei den meisten and. literarischen Zeitschriften).

Je halt: Aus dem Wiener Künstlerhause. — Das königliche Schloß zu Weisk am Rhein. Photograph. von D. H. Schmidt. Guido Reni's Success in Aachenbruck. — Ed. Knappe's t. H. Peruzzi — Kurfürst von der Wiener Akademie — Ausstellung im deutschen Gewerbehaus in Berlin, Säger-Ausstellung. — H. Harnack; Maria Jenerbach; Neubau der Handhölzer in Stuttgart. — Zeitdrucken. — Inserate.

### Aus dem Wiener Künstlerhause.

Die Februar-Ausstellung ist eine sehr ärmsliche; es ist nicht zu erwarten, daß sie ein zahlreiches Publikum heranziehen wird. Also gleich der zweite Monat im Jahre wird für die Genossenschaft so gut wie verloren sein. Die ganze Ausstellung, alle Delgemälde, Aquarelle und die zum Theil sehr hübschen plastischen Kleinigkeiten zusammengenommen, weiß kaum hundert Nummern auf, und davon sind gut zwei Drittheile Ueberbleibsel von der Januar-Ausstellung. Es wäre somit kein besonderer Anlaß zum Besuche dieser Ausstellung vorhanden, selbst für die „Freischüler“ und die „Pflichtexemplare“, d. h. auch für Mitglieder und Berichterstatter nicht, welche der Besuch der Ausstellung nur Zeit kostet — wenn sich nicht doch ein großes Bild eingefunden hätte, das man zum Aushängeschild für eine „neue“ Ausstellung hätte benutzen können. Das Bild ist Bačlav Brožík's „Gesandten Ladislaw's am Hofe Karl's VII. von Frankreich“.

Nach Matejko und Munkácsy hat Brožík einen schweren Stand als Träger und Retter einer ganzen Ausstellung. Die ihm also zugedachte Führerrolle ist ihm sogar entschieden gefährlich, weil sie den Beschauber verleitet, fast unwillkürlich eine strengere Kritik zu üben, als sie vielleicht unter normalen Verhältnissen gelbt werden würde. Was für die Polen Matejko, für die Magyaren Munkácsy ist, das soll wohl Brožík ange-  
fähr für die Tschechen sein. Aber wir fürchten fast, daß Professor Weltmann, wenn er noch in Prag wäre, auch Bačlav Brožík, trotz der vielen böhmischen Circumstere, die seinen Namen zieren, den Messias für

eine tschechische Kunst nicht würde anerkennen wollen. Brožík hantirt mit dem Pinsel mit ganz respektabler Geschicklichkeit, und man kann sich ihn so lange ganz ruhig gefallen lassen, so lange er uns nicht aufgedrungen und ausdisputirt wird als ein nationaler Hero, der er ganz und gar nicht ist. Sein Bild hat die volle Größe der weitläufigen Felsenbilder Matejko's, und Brožík hat sich die großen Kompositionen des am Ende doch groß angelegten Felsen mit Augen angesehen. Auch er bemüht sich, lebensvolle Gesichter, kostbare Felze, Sommer, Brocat, Leder und dergl. mehr zum Sprechen und zum Greifen wahr hinzusetzen, aber seine Bemühungen bringen ihn doch nur bis zu einer Grenze, bis an den Rand einer tiefen Klüft, derselben, die ihn für ewig von Matejko trennt. Er komponirt onständig, er zeichnet und er malt onständig, aber er kommt auch niemals über jene in sozialer Hinsicht so sehr schätzenswerthe, im Grunde aber doch jeglicher Genialität bare Wohlansständigkeit auch nur um eines Haares Breite hinaus. Nirgends tritt aus dem Bilde eine bedeutsame künstlerische Individualität hervor. Wir haben hier nicht einmal Verirrungen, dafür aber auch keine hervorstechenden Verzüge. Es ist Alles hübsch, recht hübsch, nur etwas zu groß. Warum so groß? Ein Viertel der jetzigen Größe hätte auch ausgereicht für dieses Motiv, oder für das, was der Künstler in das Motiv hineinzu-  
legen und aus demselben herauszuschlagen vermocht hat. Das Motiv? Wir haben ja noch gar nichts darüber gesagt, und eigentlich ist auch nichts darüber zu sagen. Jeder moderne genius loci einer interessanten Nation — Munkácsy macht eine rühmliche Ausnahme —

glaubt einen Theil seiner Kulturmission darin suchen zu müssen, daß er uns zwingt, historische Spezialstudien, meist sehr unfruchtbarer Art zu machen. Freilich hätte sich schon etwas Besseres herausfinden können. Die Brustverwundung Ladislav's am Hofe Karl's VII. wurde abgewiesen, sie hatte weder eine historische noch poetisch, noch eine psychologisch interessante und bemerkenswerthe Konsequenz; es scheint, wir bekommen das isolirte Bild nur darum zu sehen, damit wir sehen sollen, daß sich einmal auch tschechische Abgesandte an dem französischen Hofe präsentirt haben.

Die „Via Cassia bei Rom“ von Edward Kochenbach ist ein vorzügliches Landschaftsbild, wenn es auch nicht zu den leuchtendsten Mustern gehört, die dieser Meister schon für die nachstrebende Generation hingestellt hat. Sonst haben wir von dieser Ausstellung nur wenig noch hervorzuheben, so vielleicht einige kleine humorverfüllte Genrebildchen von Hugo Kauffmann, und ganz besonders einige mit ungewöhnlicher Geschicklichkeit, mit vieler Zartheit und Grazie modellierte moderne Genrebildchen von R. Sterrer. Seine „Bierjahreszeiten“ in moderner Auffassung, sein „Heimkehrender Krieger“, der von Weib und Kind förmlich erdrückt wird in liebender Zärtlichkeit, sind allerhöchste Leistungen. Die letztgenannte Gruppe vertritt sogar einen sehr ernsthaften kritischen Maßstab; sie ist mit einer Umsicht komponirt, mit einer weisen ökonomischen Fürsorge für eine gleichmäßige künstlerische Wirkung und für Gefälligkeit der Linien bei jedem Standpunkt, den man auch wählen möge, welche alle Achtung verdienen.

Das Neueste ist übrigens, daß diese Ausstellung auch bei bengalischer — Pardon! — bei elektrischer Beleuchtung gezeigt wird. Man macht im Künstlerhause Experimente, das liebe Sonnenlicht, wenn schon nicht ganz zu verdrängen, so doch zu ersetzen und unnötig zu machen. Solche Experimente schaden nun freilich Niemandem, aber uns will es denn doch fraglich erscheinen, ob es einer Künstlergenossenschaft auch würdig sei, sich in solche Experimente einzulassen, die erstlich sich doch a priori als fruchtlos darstellen müssen, und die weiter eigentlich sich nur wie eine Ironie auf die Kunst der Malerei ausnehmen. Die Maler hätten doch von vornherein wissen müssen, eine wie unendlich heilige, ja schier heilige Sache für sie das eheliche Licht des Tages sei, und sie hätten protestiren sollen gegen Veruche, welche die Kunst profanisiren. So stellt sich unserer Empfindung nach die Sache dar, bei aller Hochachtung, die wir dem elektrischen Lichte zollen. Man denke sich doch die göttliche Kunst eines Tizian oder Rembrandt geübt bei elektrischer Beleuchtung — wenn eine solche Verstellung nicht wie ein Hohu auf diese Kunst erscheint, von dem

darf man wohl sagen, daß ihm der Sinn nicht aufgegangen sei für das Geheimniß und den Zauber der Farbe. Man sagt zwar, das elektrische Licht habe vor allen anderen künstlichen Beleuchtungen den Vorzug voraus, daß es die Farben nicht verändert erscheinen lasse. Wenn wir das nun auch im Allgemeinen getten lassen wollen, so will es uns darum doch als eine ziemlich rohe Auffassung erscheinen, wenn man meint, ein Licht, das grün nicht blau, und blau nicht grün macht, sei darum auch schon gut, um Werken der Malerei leuchten zu können. Ehe in Wien mit dem Baue des kunsthistorischen Museums begonnen wurde, wurde ein großes hölzernes Gebäude auf demselben Plage, aus welchem das Museum herauszuwachsen sollte, errichtet, lediglich zu dem Zwecke, um einmal genau zu erforschen, ob Oberlicht oder Seitenlicht für eine Gemäldesammlung zuträglich sei. Man scheute die Kosten und Umständenlichkeiten nicht, um ein klares Urtheil in dieser Frage zu gewinnen — und doch, wie verschwindend gering ist der Unterschied zwischen Seiten- und Oberlicht im Verhältnis zu dem zwischen dem ruhigen Tageslicht und dem kalten, gleichenden, irrtücheltreibenden elektrischen Licht. Der Architekt des kunsthistorischen Museums ist jetzt der Obmann der Genossenschaft; er weiß es von dem Museum her, wenn nicht schon länger, gewiß genau, ein wie ungeheuer schwieriges Ding es um die Beleuchtung für Gemälde ist. Das elektrische Licht ist bei vollkommener physikalischer Teilbarkeit und bei billigerer Erzeugung sicherlich dazu berufen, große Umwälzungen in unserem sozialen Leben herbeizuführen — aber von der Kunst, wenigstens von der Malerei — für die Plastik mag es angemessen sein — halte man es ferne! Und was ist eingehandernermaßen der Endzweck dieser Versuche? Man will womöglich auch zu abendlichen Ausstellungen Publikum heranziehen. Nun steht aber die Sache so: wird nichts Rechtes geboten, dann kommt das Publikum weder bei Tag noch bei Nacht; wird aber für lebenswerthe Ausstellungen gesorgt, dann wird man auch das Auskommen finden durch die Besuche bei Tage. Macht also gute Ausstellungen, und ihr braucht die ganze Elektrizität nicht, die ja ohnehin nur den Scheinod zu konstatiren, nicht aber wirkliche Todtes zum Leben zu erwecken vermag! **Baldwin Großer.**

#### Kunstkritik.

Das königliche Schloß zu Brühl am Rhein. Photographische Aufnahmen nach der Natur von Hermann Rickwart, kgl. Hesphephotographen. Berlin 1875. Nicolaische Verlagsbuchhandlung (M. Stricker.)

Eine halbe Stunde von Köln, an der Eisenbahn nach Bonn, liegt eine Perle der Rococo-Architektur, die

hier zum ersten Male in einem photographischen Prachtwerke weiteren Kreisen bekannt gemacht wird. Letzteres ist allerdings nicht ganz wörtlich zu nehmen. Denn die Kostspieligkeit des Werkes erlaubt keine Anschaffung höchstens den Bibliotheken oder sehr bemittelten Kunstliebhabern. Mit Rücksicht darauf ist auch nur eine ganz kleine Auflage veranfaßt worden, wiewohl eine wohlfeilere Ausgabe in Lichtdruck im höchsten Grade wünschenswerth wäre. Denn es giebt kaum ein zweites Baumwerk aus dem Rococo-Zeitalter in Deutschland, ja auch in Frankreich, das sich an Pracht, Reichthum und Geschmack der inneren Dekoration mit Schloß Brühl, dem Sitze der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August von Köln, vergleichen ließe.

Was über die Baugeschichte des Schlosses ermittelt werden konnte, hat Dr. Dohme in einer mit gewohnter Klarheit und Präcision des Ausdrucks geschriebenen Einleitung zusammengestellt. Es scheint, daß der Franzose Robert de Cotte, der Schüler und Schwager J. H. Mansard's, den Plan zu dem rheinischen Schloße entworfen hat, das sich in seinem Grundriße noch an den Palasttypus Ludwig's XIV. anschließt. Der Bau nahm fast ein viertel Jahrhundert in Anspruch, von 1725—1750, und demnach läßt sich auch im Innern die Entwicklung verfolgen, welche die Dekoration des Rococo vor ihrer Wandererschaft aus dem Barock- in den Jopstil durchgemacht hat. Im Jahre 1842 und in den Jahren 1876 und 77 wurde das Gebäude einer Restauration unterzogen; doch wurde dabei die pietätvolle Bewahrung der ursprünglichen Dekoration als oberster Grundsatz beobachtet. „Großartigere Raumentwicklungen, reichere Prachtentfaltung, sagt Dohme, bieten eine Menge von Schlößern der Zeit, wenige aber nur lassen den Vergleich mit Brühl zu in Bezug auf die harmonische Durchbildung des Ganzen in allen seinen Theilen, in Bezug auf die bei allem Reichthum herrschende Feinsichtigkeit in der Formbehandlung, mit einem Wort in Bezug auf die Fülle reizender und anmuthiger Motive.“

Ich erlaube mir hier einige Stellen aus den Notizen anzufügen, die ich beim ersten Besuche des Schlosses gemacht habe und die sich besonders auf das herrliche Treppenhause beziehen. „Blickt man zur Treppe empor, so trifft das Auge ein riesiges Plafondgemälde mit allegorischen Figuren. Man giebt sich keine Mühe, die Einzelheiten zu interpretiren. Alles läuft auf die Glorie des Erbauers hinaus, dessen Ruhmestitel heute längst vergessen sind. Man sieht die Gestalt der Architektur durch die Luft schweben und dem stürzlichen Erbauer den Grundriß des Schlosses zutragen. Ein großer Gedankereichthum herrscht in diesen Schildereien nicht, aber eine lähne Phantasie, die ihre Nahrung

noch von Michelangelo und seinen nächsten Nachfolgern empfangen zu haben scheint. Man glaubt die Kuppel verlängern sich bis ins Unendliche und der blaue Himmel durchbräche das Gewölbe. Die Galerie, die sich um den Kuppelkranz hinzieht, erhebt noch die Illusion des Beschauers, der ganz berauscht die doppelstufige Treppe emporsteigt, um die Karpatiden aus der Nähe zu betrachten, welche das Kuppelgerüst tragen. Die Figuren, die sich da oben zu zweien unter das Gefirn stemmen, scheinen in lebhaftem Zwiegespräche begriffen. Sie gesikuliren mit einander, ihre Gesichter tragen alle einen bestimmten Ausdruck, als wüdelte sich unter ihnen ein Drama ab, das mit der bewegten Handlung oben am Plafond im Zusammenhang steht. . . Das Mobiliar des Schlosses ist überwiegend modern. Nur in den Ecken der Zimmer sieht man noch die alten Kugeln oder Kanonensöfen, einige aus Delster Kugeln, hier und da steht noch eine Stuhuhhr und ein schön gearbeiteter Boulelisch.“

Die Pabulation hat sich auf die Wiedergabe des Grundrißes, der Fagaden, des Treppenhause, des Musiksaales und einiger anderer, durch die Dekoration besonders bevorzugter Räume beschränkt. Auch sind einige Details besonders photographirt worden. Doch ließe sich aus den in Schloß Brühl verborgenen Schätzen noch manches werthvolle und muftergiltige Vorbild für das Kunstgewerbe gewinnen. A. K.

N. Guido Reni's Aurora ist bei G. W. Seip in Wandbeß und Leipzig in einem großen Farbendruck erschienen, der die besondere Aufmerksamkeit der Kunstfreunde verdient. Der stumpfe Ton des Fresco ist glücklich umirt, ohne daß die Farbe trocken und hart erschiene, die Behandlung der Gewänder und des Raumes ist weich und sorgfältig, der helle Gesamttan namentlich in der kühl gelben Färbung des Himmels überaus fein und klar wiedergegeben. Wir sehen nicht an, das Bild als eine der vorzüglichsten Leistungen der Farbendruckkunst zu bezeichnen. Das Bild ist in G. W. Seip's Kunsthandlung in Leipzig auf Lager zu finden.

## Kretolog.

**Eduard Kurzbauer** †. Am 13. Januar starb in München Eduard Kurzbauer, eines der begabtesten Mitglieder der deutsch-österreichischen Malerkolonie, nach langen furchtbaren Leiden an einem zerstörenden Geschwulstkrebse, nachdem er in der letzten Zeit fast ganz erblindet war.

Kurzbauer ward am 2. Mai 1840 in Wien geboren, wo sein ihm erst vor Kurzem im Tode vorausgegangener Vater Professor der Handelswissenschaft am Polytechnikum war. Nach seinen eigenen Mittheilungen erhielt er im Elternhause eine höchst sorgfältige Erziehung, besuchte zunächst die Realschule und trat im Alter von sechzehn Jahren, da er Talent zum Zeichnen verrath, in die bekannte lithographische Anstalt von Reiffenhein in Wien ein, um sich dort für dieses Fach auszubilden. Bald jedoch gewann er die Ueberzeugung, daß es da für ihn nichts Tüchtiges zu



lernen gebe. Aber die Lösung des auf vier Jahre abgeschlossenen Lehrvertrages war nicht blos mit rechtlichen, sondern auch mit schwer in's Gewicht fallenden finanziellen Schwierigkeiten verbunden. Insofern gelang es, wenn auch mit Opfern, und nachdem dies geschehen, trat der Vater dem Herzenswunsche des Sohnes, sich ganz der Kunst zu widmen, nicht länger entgegen, und dieser bezog im Jahre 1857 die Wiener Akademie, nachdem er sich vorher noch ein Jahr hindurch einer gründlichen Vorbereitung unterzogen, die ihm den Besuch der höchsten Kunst-Anstalt zu einem fruchtbringenden machen sollte.

Der Professor an der Akademie K. Mayer hatte Kurzbauer's Begabung, als dieser noch bei Meissenstein beschäftigt war, für eine ganz ungewöhnliche erkürt, aber es schien, daß er sich in seinem Wohlwollen für den jungen Menschen getäuscht hatte. Allerdings galt Kurzbauer während seines sechsjährigen Besuches der Akademie als einer ihrer besten Schüler, erhielt 1861 einen Preis und genoß ein dreijähriges Stipendium; gleichwohl begann für den jungen Künstler nach seinem 1861 erfolgten Abgange von der Akademie eine Zeit der getäuschten Hoffnung und der bittersten Sorgen.

Kurzbauer konnte sich nicht entschließen, jetzt, wie allgemein üblich, eine Meisterschule zu besuchen, und so kam es, daß er sich die nächsten drei Jahre erfolglos abmühte; war er doch mit sich selbst noch nicht darüber in's Klare gekommen, welche Richtung er einschlagen sollte! Kurzbauer's erste Arbeiten wurden von der Kritik gar nicht, oder besten Falles nur leicht hin erwähnt. Noch war das Talent nicht zum Durchbruch gekommen. Aber die Entscheidung nahte; das Jahr 1867 brachte ihm einige Anerkennung, und damit wuchs des jungen Künstlers Muth. Vorüber war die Zeit des Schwankens und der bangen Unsicherheit; die frische Kraft, sich selber überlassen, erfaßte schließlich das Rechte. „Die Wärbenerzählerin“, eine figurreiche Komposition, bahnte Kurzbauer den Weg in die Schule Piloto's, in welcher er aber nur zwei Jahre, 1868 bis 1870, verblieb.

Der Eintritt in diese Schule bezeichnete eine neue Phase seines Lebens, wenn auch die materielle Seite desselben keineswegs eine sonnige war. Bewarb sich doch Kurzbauer vier Jahre lang ohne den gewünschten Erfolg um ein Stipendium, und die Unterstützung aus dem väterlichen Hause floß nur spärlich! Nun aber entstanden mehrere kleine Gemälde, die sich steigender Anerkennung erfreuten, und mit seinen „Ersten Flüchtlingen“ trat Kurzbauer im Frühlinge des Jahres 1870 aus den Reihen der Schüler in die von Meißner, deren Werke würdig befunden wurden, in einer der ersten Kunst-Sammlungen der Welt, in dem Belvedere zu Wien, Aufnahme zu finden. In dem genannten Bilde kamen bereits alle Vorzüge seiner Darstellungsweise in, hervorragender Weise zur Geltung, wenn auch die technische Durchbildung theilweise noch die letzte Vollenbung vermissen ließ.

Das Ansehen, das die Genremalerei in unseren Tagen genießt, beruht zum großen Theile darauf, daß sie gelernt hat, die Kulturgeschichte in ihren Kreis zu ziehen, dem Entwicklungsangabe des Menschengeschlechtes durch alle Stadien nachzuspüren, und daß man es rückhaltlos ausspricht, daß die Kenntniß der Sitten und des

bürgerlichen Lebens für die Beurtheilung eines Volkes zum Mindesten ebenso werthvoll ist wie die Kenntniß seiner blutigen Kriege und unblutigen Staatsaktionen. Um aber Kulturgeschichte zu malen, genügt es nicht Kopie und Gerüste mit photographischer Treue darzustellen, genügt auch nicht der bloße Blick für das Malerisch-Schöne. Dazu bedarf es eines allseitig offenen und hellen Blickes, eines tiefen Verständnisses für die Welt im Großen und Kleinen, für die Eigenthümlichkeiten, Tugenden und Schwächen der Menschen, für ihr Hassen wie für ihr Lieben; dazu bedarf es des hohen moralischen Ernstes, wie des auch das Peinlichste von der wenigst dunklen Seite nehmenden Humors. Die Zahl der Künstler, welche Kulturgeschichte malen, kann hierdurch nicht groß sein. Unter ihnen nimmt Eduard Kurzbauer einen der ersten Plätze ein. Nur Wenige erzählen so lebendig, schildern das Leben so frisch, stellen charakteristische Züge so geschickt an den Nagel, auf dem sie am besten wirken können, wie Kurzbauer.

Wie drastisch schildert er uns in den „Ersten Flüchtlingen“ die Situation des jungen Bürdens, das eben miteinander dem Gymnasium und der Pension entlaufen und mit Extra-Post planlos in die weite Welt hineingefahren ist, nachdem die Mutter des lieblichen Pöcklches der Sade ein Ende machen gewollt! Wie mit kaltem Wasser begossen nimmt der „Abgewiesene Freier“ seinen traurigen Abschied, denn das hübsche Tropföpfchen ist nun einmal eigensinnig genug, den langweiligen Burden nicht zum Mann nehmen zu wollen. In seinem „Kändlichen Fest in Würtemberg“ gab uns der Künstler Gelegenheit, den Reichthum der Komposition, die charakteristische Gestaltung seiner Figuren und sein glänzendes sonntags Kolorit zu bewundern. Voll von leidenschaftlicher Bewegung tritt dem Beschauer „Ein stürmischer Verlobungstag“ entgegen. Noch harren die jungen Leute ängstlich der Zustimmung des sich verstimmt abwendenden Vaters des Jünglings, dessen Erlösene mit ihrer Mutter sich in seinem Elternhause eingeschunden hat. „Vor dem Begräbniß“ läßt all den unersäglichen Jammer eines Trauerhauses an uns vordrängen, das ein geliebtes Wesen für immer scheiden sieht.

Kurzbauer's scharfes Auge mußte nothwendig auch von den Erscheinungen Alt nehmen, welche die politische Aufregung unserer Tage hervorbringt. Politische Wahlen haben heute eine zum Mindesten ebenso tief gehende Bedeutung wie in den Tagen Fogarths, und so lag es für den Künstler nahe genug, einen so brauchbaren Stoff zu erfassen, wie er in einer „Wahlbesprechung“ vorliegt. Aber Kurzbauer wollte kein politisches Tendenzbild malen, wenn auch sein Bild keinen Zweifel Raum giebt, auf welcher Seite er selber steht. Mit weiser Mäßigung zeigt er nur, wie die Ueberredungskunst eines in hochgeachteter Stellung befindlichen Mannes auf verschiedne angelegte Naturen wirkt, wie hier sich unbedingtes Vertrauen dem Seelenhirten auch in Angelegenheiten unterwirft, die mit seinem Berufe nichts gemein haben, während hinwiederum der Geist der Keuzzeit Anderen die altgewohnten gewöhnlichen Fesseln abgenommen hat. Aber Kurzbauer berührt uns, um zu helfen, mehr zahlreicher Figuren noch starker Affekte. Sein anmuthiges „Weihnachts-Bildchen“ zeigt uns ein Kind unter dem Christ-

kaum mit seinem Bilderbuch so eifrig beschäftigt, daß die Plätter deselben heraussiegen, und in seiner „Grundlosen Eifersucht“ genügt ihm drei Personen um in löstlicher Weise die Qualen der Eifersucht eines jungen schwäbischen Bauern zur Anschauung zu bringen.

Kurz nach den „Ersten Flüchtlingen“ begannen sich Kurzbauer's finanzielle Verhältnisse in erfreulicher Weise zu bessern: seine Arbeiten wurden nicht bloß bedacht, sondern auch gut bezahlt. Er durfte an die Gründung eines eigenen Hauswirts denken und führte am 8. Mai 1875 in der Tochter des Eborregenten Georg Scherer in München ein geliebtes Weib heim. Eine lobende Zukunft lag vor ihm und den Seinen. Niemand ahnte, daß er den Keim einer schrecklichen Krankheit in sich trug. Sie trat zuvörderst in beständigem Zahnschmerz zu Tage und ward bald als Gesichtstrebs erkannt, gegen den selbst die Anwendung des Blutsafts und des Knochenmarkes erfolglos blieb. Wiederholte Operationen konnten ihm das Leben nur stützen; einer letzten, die ebenso wenig günstige Aussicht bot, weigerte sich Kurzbauer entschieden, sich zu unterziehen; er hoffte vom Tode Erlösung von irdischer Qual.

Und er hoffte nicht umsonst! Ein Schmerz aber blieb ihm erspart. Er, der viel auf seine soziale Selbständigkeit hielt, hatte keine Ahnung davon, daß schon seit langer Zeit — er konnte viele Monate hindurch nicht mehr arbeiten — die Noth an seine Thüre klopfte und daß es treue Freunde waren, die ihn und seiner Familie auf zartfühlende Weise über so manche Verlegenheit weghalfen, indem sie ihn glauben machten, sie seien von Kunstfreunden beauftragt, zahlreiche Skizzen und halbvollendete Bilder um namhafte Summen zu erwerben, während dieselben nachträglich seiner trostlosen Gattin wieder zurückgestellt wurden. Allerdings hatte Kurzbauer kurz vor seiner Erkrankung, deren Keim er vor Jahren, ehe er sich nach Verheiratet habe, von einer Studienreise in Italien mitgebracht, sein Atelier in luxuriöser Weise ausgeschmückt; aber es kann ihm der Vorwurf des Leichtsinns darum nicht gemacht werden, denn trotz der im Allgemeinen den Künstlern wenig günstigen Zeiten hatte Kurzbauer fort und fort Bestellungen, und es wäre ihm ohne seine Erkrankung nicht schwer gewesen, die durch die Ausgaben für das Atelier entstandenen Pläden in kurzer Zeit wieder zu schließen, was ihm leider nicht mehr vergönnt sein sollte. Kurzbauer war ein schlanker Mann von sympathischer Erscheinung und sanftem süßen Wesen, ein gescheiter Charakter und treuer Freund, und darum von Allen geachtet und geliebt, die ihn näher kannten. G. A. Wagner.

**August Pröault †.** Die französische Bildhauerkunst hat einen neuen schmerzlichen Verlust erlitten: August Pröault, der bedeutendste und produktivste von David d'Angers' Schülern, ist am 11. Januar sechzigjährig zu Paris einer Leberkrankheit erlegen. Er hatte den Löwenanteil von dem gesunden Nachlasse seines Meisters davongetragen und die idealen romantischen Anschauungen desselben bis an sein Ende aufricht erhalten. Seine Werke beleben die öffentlichen Gärten der statuenfreundlichen französischen Hauptstadt, und

lange Jahre hindurch war kein Salon ohne seine Mitwirkung vollständig.

August Pröault ward am 8. Oktober 1809 zu Paris als Sohn einer Handwerkerfamilie geboren und zunächst für den Kaufmannstand bestimmt, bis sein Talent sich gewaltsam Bahn brach und den sechzehnjährigen Jüngling, nach einer kurzen im Atelier eines Ornamentenbildhauers verbrachten Vorbereitungszeit, zu David d'Angers führte. Eine ungelünte, mit dem Genius seines Meisters nahe verwandte Schöpferkraft besetzte den angehenden Kunstjünger und löste sich langsam unter David's Leitung.

Der Salon von 1833 brachte seine ersten, aus dem tiefsten Borne der Romantik geschöpften Leistungen, zwei Bas-Reliefs, welche den Tod des Dichters Gilbert, des französischen Juvenal, im Hospitale des Hotel-Dieu, 12. November 1780, und den aus hohlen Menschenaugen blühenden Hunger „*la mendicité*“ zum Gegenstande haben. Im folgenden Jahre stellte er das Fragment eines Bas-Reliefs „*la tuerie*“, die Gruppe „*la misère*“, seine ersten Porträtmedaillons und die „*Varia's*“ aus. Die „*Undine*“, die beiden Bas-Reliefs „*Ter Amazonenstrem*“ und die „*Königin von Saba*“, sowie die stehende Statue „*Heubda*“ folgten 1835; die Kolossalstatue Karls des Großen gehört 1836, die Statue „*Carthago*“ dem Jahre 1838 an.

Unter dem Einflusse der Kritik seines Meisters und der minder guten des Publikums hatte Pröault die angenehmen Ueberrasse der Entfremdung gelitten gelernt, und seine zahlreichen in den Pariser Kirchen und auf öffentlichen Plätzen vertheilten Werke legen Zeugnis von seiner nimmermüden Produktionskraft ab. Die Kirche St. Gervais besitzt einen Christus von 1839 von ihm, sein Abbe de l'Évêque zierte seit 1844 die Fassade des Rathhauses, der Park des Luxemburg umfaßt seine „*Clemence Maure*“ und die Stadt Chartres vertraute ihm 1850 das Monument des Generals Marceau an, lauter tüchtige Arbeiten, aber sämtlich mit Anklagen an die Romantik.

Ein Rückschlag der allgemeinen Stimmung brachte ihm 1850 endlich, für sein schönes Bas-Relief „*Ophelia*“, die erste und einzige Medaille, und seitdem fehlte er mit Ausnahme des Salons von 1855 und 1857 bei keiner künstlerischen Renion der Champs Élysées. Neben den Porträtmedaillen, der Porträtstatue und den allegorischen oder mythologischen Schöpfungen widmete er seinen Reizel mit Vorliebe dem Gedächtnisse von ausgezeichneten Telden. St. Roch umschließt sein Grabmal des Vaters der Taufbännen von 1849; St. Clotilde besitzt die Statue des heiligen Valerius von 1853; St. Paul die heilige Katharina von 1863; in der israelitischen Abtheilung des Parc Laënn befindet sich kein wunderbarer ausdrucksvolles Bas-Relief, das berühmte „*Schweigen*“, der Montmartre hat das Grabmal Rouvière's und der stille Friedhof von Montmorency ist, durch Pröault's Porträtmedaillen des Dichters Martineau von 1848, welches der Bildhauer selbst für sein Meisterbild hielt, zum Wallfahrtsorte der Kunstfreunde geworden. Auf der Denabridelle bietet sein „*Wallfischer Reiter*“ Sturm und Wetter Trost, und die Statue „*In comédie française*“ ist ein Lieblingsobdmud französischer Ramine geworden; Pröault's „*Mansart*“ und „*Lenôtre*“ von

1856 beizutreten, die geküßelten Genien des Friedens und des Krieges im Louvre.

Eine seiner letzten Arbeiten war die erst vor Kurzem in Bourges enthüllte wohlgelungene Statue von „Jacques Coeur“; sein Talent und seine Kraft blieben dem Künstler bis an die Schwelle des Grabes getreu.

Als Gesellschaftler suchte Pröault seines Gleichen; wenn er im Café Menus sein Krüßlied einsahm, pflegte seine von Geist und Wit sprühende Unterhaltung einen ganzen Kreis von Liebhabern um ihn zu setzen. Dann blühten seine lebhaften Augen, zuckten seine Mundwinkel vor Uebermuth und Spott, und sein Redestrom war unerschöpflich. Er selbst kannte diese ihm eigene Force und suchte ihr unablässig durch das Aufzeichnen von seltlich in ihm aufleuchtenden Gedanken, gelehrten oder gebildeten Anekdoten und treffenden Schlagwörtern neue Nahrung zuzuführen. Pröault war Holblutfranzose, mit ihm liest abermals einer von der alten Garde aus der Zeit der Romantik in Literatur und Kunst in die Grust, und die Tränen um ihn ist tief und aufrichtig in den Kreisen seiner Verfolgten, seiner Bewunderer und seiner zahlreichen Freunde.

Heumann Billung.

### Konkurrenzen.

\* Wiener Academie. Das Professoren-Kollegium der Wiener Akademie der bildenden Künste hat einen der zur Ausdehnung gekommenen zwei Reichlichen Preise im Betrage von 1500 Fl. dem Landschaftsmaler Julius Raab in Wien für seine Folge von dreizehn Kohlenzeichnungen: „Oesterreich's Waldschrafften“ zuerkannt. Der zweite, ebenfalls für Mater bestimmte Preis kam nicht zur Beilegung, da die stiftungsmäßig erscheidende Einstimmigkeit nicht erzielt wurde.

### Sammlungen und Ausstellungen.

F. Im deutschen Gewerbe-Museum zu Berlin sind gegenwärtig die im vorigen Jahre durch den Director der Sammlung, Prof. Dr. Reiffen, in Paris erworbenen Gegenstände für kurze Zeit zu einer Separatausstellung vereinigt worden, die zwar kein erschöpfendes Bild der hervorragenden kunstindustriellen Erscheinungen der Weltausstellung zu geben beabsichtigt, aber doch in mehr als 150 Nummern eine hübsche Reihe interessanter und bemerkenswerther Studien darbietet und durch die den beschriebenen Besitz des Museums nach verschiedenen Seiten hin in vortrefflicher Weise ergänzt. Ten breitesten Raum nimmt in diesem Kreise die namentlich in Frankreich und England im lebendigsten Aufschwung begriffene moderne Keramik ein. Um eine große, nach einem Entwurf von Haman gemalte Thon- oder Porzellan- in der gewöhnlichen Zeichnung, wie in der hübsig jenen Färbung der erdigenen, porcellin durchscheinenden Dekoration als ein erlebtes Prachtstück ihrer Gattung erscheint, gruppiert sich eine Anzahl von Erzeugnissen verschiedener französischer Privatfabriken, unter denen die von Villmoult & Co. herrührenden pâte-sur-pâte-Arbeiten als Proben einer ursprünglich von der Staatsmanufaktur zu Sèvres ausgegangenen und überaus schnell zu einer vollen Beherrschung der mannigfaltigen Farben-Effekte gelangten Technik, sowie eine Reihe mehr aber wunder nach Art von Majoliken behandelte, zum Theil nur in diesem, Jedem in einander verschimmenden Tönen decorirter Porzellane besonders Beachtung verdienen. Als Specialitäten der englischen Keramik sind dagegen außer einem Sortiment trefflicher Platten von Simpson & Sons, die sich theils an alte ornamentale Muster anlehnen, theils mit eleganter Ornamentik, mit decorativen gehaltenen figurlichen Darstellungen geschmückt sind, aus allem die in Form und Jovialität sich hebenden und köstlichen Steinzeugwaren von Doulton in Lambeth zu nennen, die, ohne legend über

die durch die Eigenart des Materials gebotenen Grenzen hinauszuweisen, durch ihre einfache Ornamentierung um ihre à la pâte-sur-pâte aufgetragenen veredeltartigen Glasuren eine ebenso reiche wie frische und gesunde Wirkung erzielen. Nicht minder anziehend aber verdienen sich zu nennen auch die Proben der von Powell & James hergestellten, fast ausschließlich Frauenhand beschäftigtenen Porzellanmalerei und der bestalen, durch ihre hübsch durchgeführten Arbeit und ihren vollen Einklang mit selbständigen Kunst-Decorirer-Porzellane. Die Arbeit der österreichischen Schulen ist u. a. durch einen Feinenschnitt aus Japan mit einem Vorbild des 16. Jahrhunderts und durch eine sehr beachtenswerthe Steinzeug- und Thon-Produktion, die namentlich aus der heimischen bayerischen Technik folgende und von kunstfertig ausübende Majolika-Produktion des Teils heimischer bei Thun durch Zeller und Valen von reichen materiellen Mitteln, die Valerie Japans endlich vor allem durch eine kleine Auswahl ihrer erst seit Kurzem mit uns bekannt gewordenen, led und geschmackvoll decorirten Porzellanarbeiten. — Einen nicht weniger dankenswerthen, wenn auch nicht ebenja zahlreichen Zuwachs erhält die Abtheilung der Glasarbeiten in einer Kanne aus irisirendem Glas in schaumglasten Remaillencolors von Labnegre in Wien, in einer Reihe in Email gemalter Gläser der Annunziata Porcelan, die sich durch außerordentlich große Feinheit und die feine Färbung des Porzellans hervorzeichnen, in einer Collection von Gläsern der berühmten Fabrik Serravallo, die, indem weniger auf den bekannten Reichtum an spielenden Details als vielmehr auf eine edlere und strengere Reinheit der Formen abgesehen, und in einer Anzahl von Proben der neuesten englischen Fabrikationsmethode, die durch das Vorbild Venetians inspirirt wird, dabei doch keineswegs ihre eigene Selbstständigkeit speert. — Das ganze Prachtstück der Ausstellung, eine nach dem Entwurf von J. Storr von E. Bander in Wien gelehrte sehr hübsche und geschmackvoll gezeichnete in vergoldeter, in einem farbigen Email bedeckte Silbermontirung, die durch die vornehmliche und im Detail außerordentlich große Schönheit der Zeichnung, sowie in der Eleganz an Details der Arbeit an die besten alten Stücke heranzuleiten, ist von den Arbeiten in Emailarbeit über, unter denen namentlich die von Liffon in New York herrührende, bei der edelsten Arbeiten von Castellani völlig ebenbürtige Herstellung eines aus Goldblech, Ehringen, Armbrüsten u. s. w. bestehenden aus Copern gefundenen Goldschmucks, es an dunklen Granate mit farbigen Steinen garniertes Gefäß an Karaffa und ein in Gold- und Silberarbeiten gehaltenes, gleichfalls mit farbigen Steinen besetztes neugotisches Frauenzimmer-Erntstück fordern. Unter den Decorirten stehen jedoch zwei auf sich blickende, fast schwarze Ornate mit eingetragenen Metall- und Email decorirte japanische Vasen von entzückender Anmuth der in sapper Jülle aus so hübschen Körper der Gefäße herabhangenden, mit unvollständiger Weichheit in verschieden getöntem Gold mit Silber decorirten Blätter und Blüthenbüschel in vortrefflicher Linie. Ihnen reißen sich weiterhin ein prächtiges japanisches Vasenstück, zwei silberne, in Bronze geschliffene und in Gold lackirte Vasen von elegantester Form, verschiedene von Luz in Wien nach dem des 16. Jahrhunderts ausgeführte, auch um ihrer hübschen willigen bemerkenswerthe Vasen, mehrere ganz hervorragende Nachbildungen hervorragender Remaillencolors von Serravallo in London und endlich ein von J. Storr entworfenes von Silber in Wien in Schweden hergestelltes und mit einem neuen Versehen durch mit eingetragenen Goldornament decorirtes, hübsch aufgebauter Standleuchter. — Nur ganz kurz sei zum Schluss noch der Arbeit der Technik-Abtheilung gedacht: zweier kleiner Federlöcher aus Gold und eines anderen aus gemauertem Email mit Metallbeschlägen von Pöhl in Wien, ein Paar Vasen, aus dem 16. Jahrhundert stammenden, aus Silber-Grund in Gold geschliffen und mit eingetragenen Metall-Decorirten Vasen italienischer Herkunft und einer vortrefflichen Collection theils orientalischen, theils der, italienischen Renaissance angehöriger kostbarer Stoffe und Zinnober-Grüne und Weissgold, unter welchen letzteren eine Sammlung alter moresischer Schmuckstücke als eine vortreffliche Erwähnung verdient.

\* **Jäger-Ausstellung.** Seit dem 9. d. M. findet im Wiener Künstlerhause eine reiche Ausstellung Jäger'scher Bilder und Zeichnungen statt, welche fast Alles umfaßt, was in den Wiener Galerien und Privat-Sammlungen von dem Meister vorhanden ist. Dabei befinden sich auch die von dem Sohne Jäger's (1878) hinterlassenen Werke seines Vaters, welche theilweise theils in das Eigentum der Akademie übergegangen, theils bestimmt sind, zum Zweck der Errichtung eines akademischen Kreisstudiums veröffentlicht zu werden. Diese Auktion findet im Wiener Künstlerhause Ende d. M. statt. Zur Verfertigung gelangen im Ganzen etwa 50 Delgemälde, darunter einige vollendete Bilder und sehr schöne Porträts, sowie ungefähr 200 Zeichnungen, Kompositionen, Studien u. s. w.

### Vermischte Nachrichten.

\* Der **Kunstschaffner Anton Hlavacek** erhielt vom österreichischen Unterrichtsministerium den Auftrag, ein Panorama von Wien und seinen Umgebungen auszuführen und ist dieser Aufgabe durch Anfertigung einer zwei Meter langen Bleistiftzeichnung nachgekommen, welche eine Ansicht der Kaiserstadt, vom Cetheus bei Kothhof aus gesehen, giebt. Dieser Standpunkt ermöglicht es dem Künstler, nicht nur das Häusermeer der gewaltigen Stadt mit den zahllosen Thürmen, Kuppeln und Schornsteinen, in seiner weiten Ausdehnung und reichen Profilierung vorzuführen, sondern zugleich eine volle Anschauung zu bieten von den näheren Umgebungen derselben, vor Allen vom dem breiten Donaustrom, der in sanftem Bogen die Stadt umgibt, und über den eine Reihe von Brücken in das Reichthum hinführen. Die Behandlung der Zeichnung, welche zwischen Bogelfchau und malerischer Ansicht die glücklichste Mitte hält, bringt alle beachtenswerthen Details zu bestimmter Geltung und trägt doch in ihrer Flotten, geistvollen Ausführung durchaus den Stempel eines landschaftlich abgerundeten Kunstwerkes. Das wertvolle Blatt wurde der Handzeichnungen-Sammlung der Wiener Akademie einverleibt.

\* **August Henschel** legt eben die letzte Hand an das große, für die Wiener Akademie bestimmte Denkmälchen, den Thronsturz, und gedenkt dasselbe zu Eßern an seinen Bestimmungsort abzuliefern. Auch die übrigen kleineren Ge-

mälde, welche das große umgeben sollen, sind in der Komposition soweit vorbereitet, daß der Meister demnächst an ihrer Uebersetzung arbeiten kann. Einer aus Venedig stammenden brieflichen Mittheilung entnehmen wir, daß das große Bild sich als ein Werk von „wahrhaft freudiger Kraft und Schönheit“ erweist.

**K. Stuttgart.** Der Ruben der Kunstschule soll nun endlich nach langen Verzögerungen und nach Beilegung vertheidigerartiger Hindernisse im Frühling in Angriff genommen werden, nachdem sich der Kultus- und der Finanzminister mit den von dem Lehrcomité vorgelagten Plänen einverstanden erklärt haben. Dieses Ergebnis langer Beratungen ist mit Freude zu begrüßen, da der Kammalgemeiner Unterrichtsraum und guter Keller bisher für den Aufschwung der Kunstschule und des gesamten künstlerischen Lebens in Stuttgart überaus hinderlich war. Das jetzige Gebäude soll dann ganz für die Sammlungen der Gemälde, Kupferstiche, Skulpturen u. s. w. eingeräumt werden und in dem, in unmittelbarer Nähe zu stehenden neuen Hause sämtliche Räume zu Maler- und Bildhauerateliers, Zeichsälen u. dergl. dienen. Diese Trennung, die sich schon anderwärts bewährt hat, dürfte sich auch hier unter den gegebenen Umständen als praktisch erweisen.

### Zeitschriften.

**Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins No. 1 u. 2.** Deutsche Renaissance einst und jetzt, von Georg Hirth. (Mit Abbild.) — Knochentriebe Ergußlose der Pariser Weltausstellung, von Fr. Peab. — Die agl. Kunstgewerbebestände in München. — Die moderne Kunstindustrie und die Renaissance. — Der, der neueren Zeitschrift — Mittheilungen aus dem bayr. Kunstgewerbeverein. — Abbildungen: Facade von Verona; von J. Lutz. Kunstgewerbeverein in München. — Rudolf Selig Geschnitten, Wandbebilder — O. Fritschel Plinio für ein großes Renaissance-Zimmer. — J. Kollinger: Hoffmeister. — H. Kollinger: Copirerose.

**Deutsche Bauzeitung. No. 6 u. 7.** Ueber den Werth verschiedener Lichtpaß-Methoden, von Zacharias. — Ueber die Schlosskirche an Willibrod und der Bartholomäus Kirche zu Berlin. — Gotische Wandmalereien in Marburg, von C. Schiller.

**Kunst und Gewerbe. No. 7.** Von der Pariser Ausstellung: Metall-Arbeiten.

### Inserate.

## H. G. Gutekunst's Kunst-Auktion in Stuttgart, No. XIV.

**Mittwoch den 5. März** und folgende Tage im Kauf-Saale der Eichertalle Versteigerung einer reichen Sammlung von Kupferstichen (besonders schönen Grabsteindruckern), Radierungen, Holzschneitten, Zeichnungen und Kupferstichen (1674 Nummern).

Kataloge gratis zu beziehen durch Herrn Hermann Vogel in Leipzig oder von dem Unterzeichneten.

**H. G. Gutekunst,**  
Kunsthandlung,  
Cilgaststraße 1b. Stuttgart.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

## Register

### Zeitschrift für bildende Kunst.

IX.—XII. Jahrgang.

7 Bogen. broch. 2 Mark 40 Pf.

Antiquar Kerler in Hilm offerirt:

- 1 Zeitschrift f. bild. Kunst. Mit Kunstchronik. Bd. I—XII. Eleg. Schwarzhalbdrang. (3 Bände droppirt.) Größtvolles, wieners, ganz complettes Exemplar, zu 300 Kr.  
1 daff. Werk. Bd. I—XII. (6 Bde. bildend., 6 Bde. droppirt.) Ganzes Exemplar, ganz complet zu 260 Kr.

Sobien erschien:

Kat. 45. Kunstgeschichte. Illustrierte Werke. Seltenheiten.

Gratis und franco auch durch jede Buchhandlung.

Leipzig, 13. Februar 1879.

Simmel & Co

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

### Die Galerie zu Kassel

in ihren Meisterwerken. 40 Rindrungen von Prof. W. Ungar. Mit illustriertem Text. Ausgabe auf weißem Papier eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chinesis. Papier in Mappe 40 Mark; dergl. mit Goldschmuck gebunden 45 Mark.

Durch E. A. Seemann in Leipzig ist zu beziehen:

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1878.

LES  
**BEAUX-ARTS**  
ET LES  
**ARTS DÉCORATIFS**

PAR  
MM. ER. DE BRAUMONT, TH. BIAIS, ED. BONNAFFÉ, ERNEST CHESNEAU,  
ALFRED DARCEL, HENRI DARCEL, DURANTY, CH. EPHRUSSI,  
L. FALIZE FILS, BENJAMIN FILGON, F. GARNAUT, LOUIS GONSE,  
HENRI HAYARD, HENRI LAYOIX, PAUL LEFORT, ALF. DE LOSTALOT,  
PAUL MANTZ, ANATOLE DE MONTAIGLON, EUGÈNE PIOT,  
A.-E. DE LIÈSVILLE, O. KAYET, AÛTHIE RHONÉ, PAUL SÉDILLE,  
MARIUS VACHON ET MME GERMAINE DE POLIGNY.

Sous la direction de

**M. LOUIS GONSE,**

Rédacteur en chef de la Gazette des Beaux-Arts.

2 volumes in 8° grand-aigle, tirés sur papier de luxe, format ensemble  
1,260 pages.

500 GRAVURES DANS LE TEXTE; 45 LAUS-FORTES ET BURINS.

TOME I: L'ART MODERNE. — TOME II: L'ART ANCIEN.

Prix broché. 35 Mark

Neuer Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Soeben ist erschienen und durch alle Buch- und Kunsthändler zu be-  
ziehen:

**ITALIENISCHES SKIZZENBUCH.**

Organ für das Studium architektonischer und kunstgewerblicher  
Denkmäler der italienischen Renaissance, nebst Erläuterungen.

Unter Mitwirkung von Fachgenossen

herausgegeben

von

**LEOPOLD GMELIN**

Architekt, Assistent an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe.

Erstes Heft.

Die geschnitzten Thüren des Vatican.

8 Blatt in Photolithographie, mit Text. Preis 2 Mark 50 Pf.

Dieses Skizzenbuch soll dazu dienen, zunächst solche Denkmäler  
der italienischen Renaissance in correcten, mit genauen Maassen  
versesehen Originalaufnahmen zu veröffentlichen, die bisher gar  
nicht oder doch nur unvollkommen publicirt wurden. Je 12 Hefte  
à 8 Blatt kl. Fol. bilden einen Band. Jährlich werden 10 bis  
12 Hefte à 2 M. 50 Pf. ausgegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertthund & Fricke in Leipzig

Neuer Verlag  
von E. A. Seemann in Leipzig.  
Soeben erschienen:

**ABRISS**  
der  
**Geschichte der Baustyle**

von

Dr. Wilhelm Lübke.

Vierte umgearbeitete und vermehrte  
Auflage.

Mit 468 Holzschnitten.

gr. 8. broch. M. 7,50  
gebunden in Calico M. 8,50

Die  
**Cultur der Renaissance**  
in  
**Italien.**

Ein Versuch

von

Jakob Burckhardt.

Dritte Auflage,

besorgt von

Ludwig Geiger.

2 Bände broch. R. 9. —; in 2 Bänden  
französisch gebunden R. 12. —; in  
2 kreisförmigen Bänden gebunden R. 15. 50.  
auf in 1 Band in Calico geb. R. 10. 75.

Die  
**Städel'sche Galerie**  
zu Frankfurt.

Zwei und dreissig Radirungen

von

Joh. Elisonhardt.

Mit Text von Dr. Veit Valentin.

Erste Ausgabe: Künstlerdrucke, chinesisches Papier  
Gr. Fol. 300 Mark. — Zweite Ausgabe: Von  
aller Schrift, chinesisches Papier, Fol. 60 Mark. —  
Dritte Ausgabe: Mit Künstlerzeichnungen, chinesisches  
Papier, Qu. Quart, 48 Mark. Vierte Ausg.  
Kl. Quart. in 2 Bänden, eleg. geb. 48 Mark. 50 Pf.  
Mappen in Calico mit Goldschnitt zu Ausg. I  
und zu haben à 7 M. 50 Pf. Zu Ausg. II à 7 M.  
Zu Ausg. III à 6 M.

**Die Galerie zu Braunschweig**  
in ihren Meisterwerken. 15 Radirungen  
von Prof. W. Unger. Mit erläuterndem  
Text. Fol.-Ausgabe, chinesisches Papier, in  
Mappe 27 M.; Quart.-Ausg., fein geb.  
m. Goldfaden, 22 M.; Quart.-Ausg., weisses  
Papier, broch. 12 M.; desgl., eleg. geb.  
16 M.

Anton Graf Dr. C. von  
Cagon (Wien, Ober-  
spannstraße 25) über ein  
die Verlagsbehandlung in  
Kielzig zu richten.

27. Februar



à 25 Pf. für die drei  
Mal erscheinende Peri-  
ode werden von jeder  
Buch- u. Handlung  
angenommen.

1879.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Ercheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage. Für die Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst gratis, für die allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Mark sowohl in Buchhandel als auch bei den besondern österreichischen Postämtern.

Inhalt: Restaurationen und Bauprojekte in Venedig. — Korrespondenz: Kielzig. — W. Käfte, Bericht der italienischen Malerei — Österreichischer Kunstverein; Silberliches Kunstblatt in Frankfurt a. M.; Deutscher Oberlehrerverein in Straßburg. — Bericht vom Kunstmarkt: Wien; Postämter Kupferverkaufsstellen. — Aufsätze: Kataloge. — Briefe. — Inserate.

### Restaurationen und Bauprojekte in Venedig.

Es wird für viele Leser von Interesse sein, zu der Korrespondenz aus Venedig in Nr. 15 des Beiblattes neben einigen berichtigenden Worten auch etwas Obermaeres hinzugefügt zu erhalten. Dem Dank, den Graf Raler Wolf in dieser Korrespondenz ausdrückt für die einseitige Hinausschiebung der totalen Restauration der Hauptfassade von S. Marco, muß man im Allgemeinen beipflichten, wenn man annimmt, daß hier in derselben nicht zu rechtfertiger Weise vorgegangen werden würde, wie bei der Renovierung der Nord- und Südseite der Kirche. In diese sicher ungemein sauber und sorgfältig durchgeführt, so hat doch zumal die Wahl des schreiend streifigen Marmors für den Reabeleg der Wandflächen hier den großen Reiz abgestreift, der in der gleichmäßigen Patina lag und liegt, welche das Ganze im Laufe der Jahrhunderte angenommen. Ich habe die Broschüre, welche Graf Jorzi angesichts dieser drohenden Restaurationsgefahr geschrieben, nicht gelesen, weiß also auch nicht, ob darin Vorschläge niedergelegt sind, wie bei dem über kurz oder lang zu gewärtigenden Falle einer gänzlichen Restauration Abhilfe geschafft werden sollte; doch kann ich mir sehr wohl denken, daß — wo absolut neue Platten und sonst Stücke neu einzustellen nöthig werden, — diese durch ein Material ersetzt werden könnten, welches entweder von Natur mit dem allen wohlthuenden Tone harmonirt oder in der Weise präparirt werden müßte, daß es das Auge nicht beleidigt und den Zauber der Schönheit nicht wegnimmt, der

bei S. Marco nicht im architektonischen Aufbau, sondern nur im Relief beruht.

Daß man in der in den letzten Jahren restaurirten nördlichen Seite die ohnehin plumpen Köpfe der oberen, direkt unter dem Blätterkarnies des Abschlußgesimses herausstehenden Nischen wieder mit den langen kleinen Ausläufen versehen hat, die schon in der Hauptfassade, wie der ganze Karnies, das Erzeugniß einer früheren ungenauen Reparatur zu sein scheinen, (an der südlichen Seite sind sie vermieden) wäre nicht recht verständlich, wenn es nicht etwa der Nordwinde halber geschehen ist, die das Regenwasser aus den kurzen Nischen zu sehr an die Wand, an die Kapitale u. s. w. schlugen. An der Südfront sieht auch endlich der Sims richtig auf den Fries auf, während er an der nördlichen Seite, auf den unteren kleinen Nischenköpfen auflagernd, etwa 15—20 Ctm. herausragt, so daß diese Nischenköpfe gewissermaßen als Konsole erscheinen.

Wenn die Regierung die herkömmlichen Subventionen für die Erhaltung der Markuskirche in letzter Zeit strich, so darf man bei der Finanzlage Italiens mit ihr nicht zu sehr hadern. Als Venetien noch die „theure“ Provinz Oesterreichs war, hatte 1856 Kaiser Franz Joseph auf Befürwortung des Erzherzogs Maximilian allerdings 22,000 Gulden angewiesen mit der Bestimmung, das, was von dieser Summe für Erhaltungskosten nicht ausreichte, solle kapitalisirt werden und Eigenthum der Kirche S. Marco verbleiben. Unter österreichischer Herrschaft wurde die vorerwähnte nördliche Seite restaurirt, zugleich die Krypta (unter dem östlichen Kreuzgange) wieder in Stand gesetzt, die lange Zeit, seit 1580, wegen des einströmenden Wassers

(ihr Fußboden liegt unter dem Meeresspiegel) einfach zugemauert war. Nun ist sie wieder geöffnet, doch scheint das Mefel nicht gänzlich beseitigt, da ich bei einem Besuche in derselben in dem durch die Platten des Fußbodens eingebrungenen Wasser spazieren mußte, welcher Fall Einem zur Zeit starker Fluth auf dem so schon wellige Terrain des Mittelschiffes auch passieren kann. Bei dem Legen des neuen Mosaikfußbodens unter der nördlichen Gallerie des Langschiffes ist man jetzt sicherer zu Werke gegangen, wie ich mich durch Augenschein überzeugen konnte.

Der Grund ist ca. 50 Ctm. tief mit Beten ausgegossen, der heiß hineingegossen und festgestampft wurde, nachdem man die gelochten Steine in den frisch gelöschten Kalk (von Vifo) hineingeschüttet und mit diesem — so zu sagen — gelocht hatte. Diese feste kompakte Masse liegt auf den Zeilenmauerfundamenten mit auf und es ist wohl nicht zu bezweifeln, daß hier das Wasser durchdringt; es bleibt nur zu wünschen, daß ein gleiches, solides Verfahren später auch bei den andern Haupttheilen unter den Kuppeln des Lang- und Querbaues beobachtet werde, wo sich durch Anbringung sicher gegründeter Pfeiler (um den großen Spannungen zu begegnen) leicht Stützpunkte für die Betonschicht gewinnen lassen. Die so rühmlich bekannte Firma von Salviati hat die Herstellung des Mosaikfußbodens übernommen, die einstmals in Angriff genommenen 40 □ Mtr. (à 900 Frcs.) werden auf 36,000 Frcs. kommen, die Erneuerung des ganzen Bodens etwa 2 Millionen beanspruchen. Die einzelnen Felder des nach der alten Zeichnung wieder hergestellten und herzustellenen Mosaiks dieser Seite sind größtentheils aus Schichten gebildet, die wieder von den Ecken aus getheilt sind und schachbrettartige Muster aufweisen, — im Ganzen mit viel Geschick behandelt und in guter Wahl der Farben. Dazwischen sehen sich, vielleicht weniger in den Charakter des Fußbodenmosaiks hineinpassend, Thiergestalten, so z. B. Pfauen auf Rankenwerk, Ungeheuer mit Flügel u. s. w. In der Hauptanordnung hat man sich streng an das Gewölbesystem gehalten, unter den Gärten geben auch im Fußboden breite Gärten oder Streifen durch, mit größeren Ornamenten oder kreisförmigen Theilungen; dazwischen sitzen dann die dorrwühnten Felder, oft ohne gehörigen Zusammenhang. Wenn an den neu hergestellten Theilen dieses Fußbodens etwas zu tadeln wäre, so möchte es das sein, daß die einzelnen Ecken oft nicht in gleichem Maße wie die alten genommen sind, sondern größer, wodurch der an den alten Mustern so wohlthuende Zusammenhang der Farben, die in neuem Zustande ohnehin groß wirken, verloren gegangen ist.

Der Reparaturen am Palazzo Ducale hat

der Herr Korrespondent in Nr. 15 nicht gedacht. Das dreistöckige Gerüst um die Ecke des Palafoles, nach der Piazzetta und dem Molo hinaustridend, macht leider schon in's vierte Jahr hinein einen vollen, ungetriebenen Anblick dieses ersten, mächtigen Baues unmöglich. So solid und penibel hier überall gearbeitet wird, so langsam geht es eben auch der andern Seite, wenn auch in diesem speziellen Falle zuzugeben ist, daß allein schon das Legen der Fundamente für die Auswechslungsdrühtungen u. viel Zeit in Anspruch nehmen mußte. Die Hallenbögen dieser Eckpartie sind sämtlich mit doppelten Gerüsten unterfangen, da es sich um Auswechslung mehrerer Säulen, schadhafter, gesprungener Kapitelle, theilweise Erneuerung der Gewölke, vor allem aber um Einstellung einer neuen Ecksäule handelt. Hierbei habe ich mich denn auch überzeugt, daß das untere Hallenstodwerk früher durchaus weder höher gewesen sein kann, wie man oft vermutet, noch daß die Säulen Bösen gehabt haben, wie etwa die Ecksäule an der porta della carta. Leider fangen nun auch die Hospartien an, reparaturbedürftig zu werden, so daß man bei dem Umfang aller dieser Bauten in einem ewigen Restauriren bleiben wird.

Daß die Fortführung der Restauration von Sta. Maria bei Miracoli, von S. Salvatore, wie von S. Giovanni e Paolo in's Stoden gerathen sind, ist wohl sehr zu bedauern, dem Studium sind viele Bauten bedrohen aber nicht entzogen, wie der Herr Berichterstatter ermahnen Orts angegeben. Im Gegentheil giebt der Vorstand des Ingenieurkorps, dem die Renovation untersteht, jederzeit und mit bekannter italienischer Höflichkeit und Zuverlässigkeit, die so angenehm gegenüber unserer deutschen schwerfälligen Beamtenherrschaft wirkt, jedem, der dort studiren will, Erlaubniß und Schutz. Ich selbst habe z. B. in Maria dei Miracoli, welche Kirche Jakob Burckhardt mit Recht das kleine Juwel unter den venezianischen Kirchen nennt, vor nicht allzu langer Zeit acht Tage hintereinander, während der Tagesstunden eingeschlossen, gearbeitet und war für den Moment eigentlich recht dankbar, daß die Restauration still stand, denn nur so gestatteten die stehenden geliebten inneren Rüstungen ein Anschauen und Studium der reichen Ornamentik in allen Theilen bis in die Kuppel des Sanctuariums hinauf. Die kleine Kirche wurde im Jahre 1481 begonnen und zwar in Folge einer angeführten Konfurrenz von Pietro Lombardi. Eine kürzlich von einem Wiener Blatte gebrachte Notiz, daß der Bau seinem Ruin entgegenstehe, ist gänzlich falsch; was bis jetzt restaurirt ward, ist gut und solid gemacht, der Bau vollständig intakt und die Schwärme von Tauben, welche darin nisten sollen, beschränkten sich in Wirklichkeit auf wenige Stück — ich sah nir

mehr als zwei darin. Der Besuch von Miracoli aber, wie von Salvatore, kann nicht genug empfohlen werden; man höre die Erlaubnis, am besten gegen 9 Uhr früh, im Ufficio del Genio civile, Palazzo Loredan, Campo S. Stefano.

(Schluß folgt.)

### Korrespondenz.

Leipzig, den 16. Febr. 1879.

Gestern fand die feierliche Uebergabe des von Stadtrath und Verlagsbuchhändler Alphonse Dürr gestifteten Freskenschmucks im Sculpturensaale unseres Museums an die Stadtgemeinde statt. Eine ansehnliche Gesellschaft, bestehend aus Mitgliedern des Stadtrathes, des Stadtordnern-Kollegiums und des Kunstvereins-Vorstandes, hatte sich zu dem Ende in dem nunmehr einen wahrhaft festlichen Eindruck hervorruhenden Räume zusammengefunden. Der Schenkgeber begrüßte die Versammlung, für die zahlreiche Theilnahme an derselben dankend, und sprach sich in kurzen schönen Worten über die Absichten aus, die ihn bei seinem Vorhaben, das städtische Haus, in welchem der Kunstsinne der Stadt seinen sichtbaren Ausdruck gefunden, mit einem neuen würdigen Schmuck auszustatten, geleitet hätten. Der Gedanke, in einem Freskenschmuck die Stätten zu veranschaulichen, an denen die Sculptur in älteren und neueren Zeiten geblüht, sei die Aufgabe gewesen, die er seinem Freunde Heinrich Gärtner gestellt, und daß diese Aufgabe, wie er glaube, zu Jedermanns Freude aufs Wirklichste gelöst sei, verpflichtete ihn zu besonderem Danke gegen den wackeren Künstler und seinem bei der Ausführung thätigen Gehilfen. Zugleich bemerkte der Redner, daß ein ungenannter Kunstfreund, um dem also geschmückten Räume ein stattlicheres Ansehen zu geben, den Fußboden mit dem jetzigen Studierberg (Terrazzo) habe versehen und die alten Holzstufen durch Marmorplatten habe ersetzen lassen. In warmen, aus dem Herzen gesprochenen Worten dankte hierauf der Bürgermeister Dr. Trübner dem Schenkgeber für die imposante, Auge und Herz erfreuende Stiftung und dem Künstler und seinem Gehilfen für die treffliche Ausführung der ihnen gestellten Aufgabe. Er betonte dabei, daß, wenn er an anderen Orten, denen Kirchen, Paläste und öffentliche Plätze für den edlen Kunstsinne ihrer Bürger in vergangenen Zeiten augenfälliges Zeugniß ablegten, zwar die lebhafteste Empfindung gehabt habe, daß Leipzig keine Kunststadt in diesem Sinne sei, ihn aber doch stets die Thatfache mit besonderer Genugthuung erfüllt habe, daß gerade in gegenwärtiger Zeit kaum eine deutsche Stadt zu finden sei, wo mit gleicher Hochherzigkeit und

Opferfreudigkeit von Seiten der Bürger für den Schmuck und Glanz, den die Kunst einer Stadt zu gewähren im Stande sei, Sorge getragen werde. — Nachdem hierauf die Besichtigung der in Form eines durch Pilaster in einzelne Felder getheilten Frieses sich unter dem Ems hingiehenden Malereien stattgefunden, hielt der Direktor des Museums Dr. Lüde vor einem größeren Hörerkreise, der sich inzwischen in dem Vortragssaale des Museums eingefunden, einen kurzen orientirenden Vortrag über den dem Freskenschmuck zu Grunde liegenden Gedanken und über die Ausführung, die derselbe durch die Hand des Künstlers erfahren. Wir behalten uns vor, auf die künstlerische Seite des Werkes bei einer späteren Gelegenheit zurückzukommen, wo wir dann den Lesern der Zeitschrift zugleich durch eine Reimpression von L. Schulz einen Anhalt für das eigene Urtheil zu geben im Stande sein werden. S.

### Kunsthilfswesen.

Geschichte der italienischen Malerei vom 4. bis ins 16. Jahrhundert, von Wilhelm Lübke. Erster Band. Mit 160 Illustrationen in Holzschnitt. Stuttgart, Ebner und Zaubert. 1878. XIV u. 567 S. 8.

Das neueste, seit Kurzem zur Hälfte vollendet vorliegende Werk des berühmten Autors ist die reife Frucht einer mehr als dreißigjährigen Beschäftigung mit dem Gegenstande. Schon während der Studienjahre in Berlin, dessen I. Gemäldegalerie besonders der geschichtlichen Betrachtung der italienischen Schulen ein ergiebige Material darbietet, bildete die Malerei Italiens ein Lieblingssthemata des angehenden Kunstforschers. Ein wiederholter längerer Aufenthalt im Süden machte Lübke seitdem mit allen Hauptstammungen und monumentalen Bilderschätzen Italiens bekannt, und zahlreiche, in seinen gesammelten Studien wie in Zeitschriften wiedergelegte, Einzelarbeiten haben Zeugniß für die Gründlichkeit und Feinheit der Anschauungsweise abgelegt, mit welcher er auch auf diesem großen Gebiete der alten Kunst sich heimisch zu machen wußte.

Niemand konnte es daher anders erwarten, als daß ein Talent von Lübke's nachhaltiger und elastischer Gestaltungskraft, wenn es die Ergebnisse langjähriger Studiums zu einem umfassenden Gesamtbilde vereinigte, ein von der ganzen kunstfreundlichen Welt mit Beifall zu begrüßendes Werk schaffen werde. Einer speciellen Motivirung des Unternehmens hätte es wohl kaum bedurft. Lübke findet dieselbe aber, wie er im Vorworte betont, in dem gegenwärtigen Zustande der einschlagenden Fachliteratur. Die durch Fülle des Stoffes und Sorgfalt der Kritik bedeutendste Leistung



derselben aus den letzten Jahren, das händerreiche Werk von Crowe und Cavalcaselle, ist ausschließlich für die kunstgelehrten Kreise bestimmt; es hat und eine neue Grundlage für die Forschung geschaffen, von der nur zu wünschen wäre, daß sie recht bald auch den Meistern der höchsten Blüthezeit, einem Leonardo, Michelangelo, Raffael, Correggio (die in den bisher erschienenen Bänden noch fehlen) zu Gute käme. Diesen engen Leserkreis hat Lübke's Buch nicht im Auge; es wendet sich „an die Gemeinde der kunstsinigsten Laien, die sichtlich von Tag zu Tage wächst“, und will den gewaltigen Stoff nicht in breit detaillirender und kritisch analysirender, sondern in knapper und lebensvoller Form vortragen.

Die Art und Weise, wie dies geschieht, ist im Wesentlichen aus Lübke's früheren Büchern vertrauten Charakters bekannt; sie ist eine vorwiegend historisch-honographische. Nach gedrängter und farbig angelegter Schilderung der allgemeinen Verhältnisse, welche den Zustand der Kunst und deren Umgestaltungen bedingen, wendet sich der Autor der Charakteristik der verschiedenen Schulen und ihrer Hauptmeister zu. Das Schwergewicht legt er auf die genaue Würdigung der einzelnen Werke; hier bewährt sich seine große Technikkenntniß, hier entwickelt er in der geistvollen Beschreibung und historischen Kritik der Bilder alle glänzenden Eigenschaften seiner Darstellungsgabe. Wir wüßten kein zweites Werk der neueren Literatur zu nennen, in welchem der normale Entwickelungsengang und zugleich der charaktervolle Gesaltenreichtum der italienischen Malerei uns mit gleicher Lebendigkeit und Klarheit vorgeführt wäre, wie hier.

Nur in einem Punkte weicht unseres Autors neuestes Buch von seinen bekannten älteren Werken ähnlicher Bestimmung ab, und zwar nach unserer Meinung nicht zu seinem Vortheile: in dem vollständigen Verzicht auf jede Literaturangabe. Im Vorwort gedenkt der Verf. nur der wichtigsten Publikationen, welche als bildnerische Hilfsmittel und als Ergänzungen der Illustrationen seines Buches dienen können. Sonst findet sich von der umfassenden und namentlich in jüngerer Zeit um so manchen werthvollen Beitrag bereicherten Literatur zur Geschichte der italienischen Malerei weder im Text noch in etwaigen Noten irgend eine Spur. Wir halten es zwar für eine Darstellung dieser Art weder für nöthig noch auch für ausführbar, den ganzen Quellen-Apparat anzuführen oder etwa zum Schluß beizufügen. Das gäbe leicht ein Zwitterding zwischen gelehrter und populärer Behandlung, wie es und neuerdings häufig begegnet, keineswegs immer zu unserer Befriedigung. Aber am Anfang jedes größeren Abschnittes oder an besonders wichtigen und von der neueren Literatur erst in's Klare gebrachten

Stellen sollten die besten Monographien und Quellenwerke kurz verzeichnet stehen, ganz wie in Lübke's Geschichte der Architektur, welche auch in dieser Hinsicht eine musterhafte Leistung ist. Dadurch entsteht kein überdrückender Ballast für die eigentliche Darstellung und der wißbegierige Leser, der sich zu weiterem Studium angezogen fühlt, erhält für dieses gleich die nöthigen Behehle.

Der erste Band von Lübke's Buch enthält die Geschichte der italienischen Malerei von der altchristlichen Epoche bis zum Ende der Frührenaissance. Die kleinere Hälfte desselben ist der Frühzeit und den mittelalterlichen Stilen gewidmet und von den letzteren hebt sich die Gestalt des großen Bahnbrechers Giotto in ausführlicher, plastisch klarer Behandlung ab. Mit dem Hervortreten des persönlichen Elements, das namentlich im Zeitalter der Frührenaissance in einer dichten Schaar markanter Charaktere sich verßperkt, wird die Darstellung immer farbenreicher und lebendiger. Der Gesammtschilderung der italienischen Kunstzustände am Beginn der neuen Zeit und der Würdigung der Florentiner Schule des Quattrocento in ihren zwei aufeinander folgenden Generationen möchten wir unter sämtlichen Abschnitten die Palme geben.

Nicht den geringsten Vorzug des durchaus geschmackvoll angefertigten Buches bilden die zahlreichen vortrefflichen Illustrationen. Für einen Kunstverleger, wie Ebner, wäre es ein Leichtes gewesen, das Werk zum größeren Theile mit den älteren Vorräthen seines Illustrationsmaterials auszustatten. Dies ist jedoch nicht geschehen, sondern fast Alles nach Originalvorlagen, Farbendruck und der Photographien neu hergestellt. Das verleiht dem Ganzen eine Frische und giebt dem Buche auch in seinen Abbildungen eine Bedeutung, welche über die Grenzen der gewöhnlichen populären Literatur weit hinausgreift. Und dies um so mehr, als die Holzschnittabbildungen mit richtiger Erkenntniß der Aufgabe solcher Illustrationen nicht in volle coloristische Wirkung gesetzt, sondern zwischen streng zeichnerischer und malerischer Behandlung in der Mitte gehalten sind. Wir werden nach dem Erscheinen des zweiten Bandes auf das Werk ausführlich zurückkommen und hoffen dann unsere Beschreibung mit einigen Proben dieser musterhaften, und gewiß mit großen Opfern hergestellten Illustrationen zieren zu können.

#### Sammlungen und Ausstellungen.

II Oesterreichischer Kunstverein. Nach so vielen sogenannten Genfationsbildern und anderen Spezialstudien der Malerei mit ungewöhnlichem Inhalt und ungewöhnlicher Beleuchtung entlich ein Kunstwerk — und eines in des Wortes schönster und edelster Bedeutung! Defregger's „Andreas Doler“, den der Berliner Referent der Chronik bei den Lesern einführt, ist nicht allein eines der besten

Werte des berühmten Künstlers, es ist überhaupt eine der geringsten Leistungen, welche die neue Geschichtsmalerei auszuweisen hat. Das Gemälde mag Mannde beim ersten Anblick in seiner Schlichtheit enttäuschen; es hat nichts Fantastisches, nichts äußerlich Besondere, weder in der Composition noch in der Farbe; aber, wie ein Werk edler Poesie erst bei wiederholtem Lesen seine volle und nachhaltige Wirkung ausübt und die Größe und Harmonie desselben aus der stimmungsvollen Charakteristik des Einzelnen sich erklärt, so offenbart sich auch die Wirkung dieses Kunstwerkes erst bei längerem Betrachten und tieferem Eingehen. Der Beobachter wird zum Denken herausgezogen durch den denkenden Künstler, und je weiter er diesem zu folgen vermag, desto nachhaltiger wird der Genuß an dem Werke sein. Hier kennt nicht Meyer's Forderung, das dem Diktator des Soud-misches aus dem Pöbelle befinde! „In Romas in Pöbelle“ las, durch Verwechslung mit dem Franzosen gefangen genommen, der Oberanführer des Tiroler Landsturmes, und ein Befehl aus Mailand ordnete seinen Tod binnen 24 Stunden. Beim Morgenrauschen des 21. Februar 1810 erstickte Andreas Hofer seine Seele und nahm auf dem Schein am Richtplatz noch an seinen mitgefängelten Landsleuten Abschied. Diesen Moment hat Trezegger in seinem Bilde angefaßt. Aus dem düsternen Festungsthor tritt, von den Wachen und dem Pfister begleitet, Hofer's herrliche Gestalt in den Kreis der einsigen Kampfgesellen. Ein dumpfer Schmerz, der bis in's Herz hinein die Seele berührt, ist über die traurige Scene ausgegossen; keine weibliche Sentimentalität, kein äußerliches Klagen ist wahrzunehmen, Männer sind es und Weiber, die um das edelste Gut, ihr Vaterland gekämpft und die nun ihrem Führer das letzte Lebenswort sagen. Die einen sind vor dem Märtyrer ihres Landes als die Ruine geklungen und Klammern sich an seine Hand, andere drängen sich heran, seine Worte eruchtungsvoll zu fassen; Bewunderte haben sich herbeigeschleppt und belagern mit gebrochenen Herzen das Schicksal ihres Thronstuhls. Jede einzelne der lebensgroßen Figuren ist meisterhaft gezeichnet und charaktervoll individualisirt. Der Atem ist es die Dampfsäure, an der immer wieder das Auge haftet und stets neue feine Züge wahrnimmt. So spricht ein Held dem Tode entgegen, und der Schmerz, der aus seinen durch das Unglück gekühlten Augen spricht, gilt nicht dem kleinlichen Verlust seines Lebens, er gilt allein dem nun preisgegebenen Vaterlande. Es machte auch nur ein Sohn Tirols die Seelenansprache seiner brüderlichen Töchter so bereit zum Aufbruch bringen, wie wir es auf dem Bilde wahrnehmen. Aber auch jene Gestalten, deren Anblick erzählt ist, sprechen deutlich in dem ergreifenden Charakter Trauer und Schmerz; man betrachte nur den am Fuße Verwundeten (links vorn) und jene im Schmerz verlorne Gestalt an der Hand hinter dem Helden. Gewalt ist das Bild, wie erzählt, mit jenen bescheidenen Mitteln, die der Künstler bisher angewendet, und somit ist auch in fotografischer Beziehung jeder die Geschmacksbildung störende Effect vermieden. Das Trezegger'sche Werk ist wieder ein schöner Beweis dafür, daß man in der Geschichtsmalerei auch ohne Allegorie und theatralische Kostümaufzüge eine große Wirkung erzielen kann, wenn nur der Stoff im Kern erfasst wird. — Noch an einem Anderen unserer Besten hat die Ausstellung eine Reihe von Bildern und Zeichnungen gezeigt. Von E. Kurzbauer, dem so früh Dahingegangenen, sind eine Anzahl seiner wohl schon bekannten, aber stets gerne gesehenen Bilder und 11 Kopienzeichnungen zu G. Keller's Aquarelle „Romeo und Julie aus dem Vorle“ angeführt. Es ist das letzte Werk des ebenwärtigen Künstlers und zeigt sich seinen früheren Arbeiten würdig an, um sein Andenken in der Welt und Nachwelt lebend zu befestigen. Von A. H. R. „Rochesterwäner“ ist zu bemerken, als daß man darüber noch Besondere setzen dürfte. Kuntács's Erzählung des „Vermundeten“ kann nur den schönsten Bildern des Künstlers zugesagt werden. Von Troj E. C. Müller begegnet man sein durch E. Häsel's Kunsthandwerklich in Verdruß reproduzirtes Gemälde „Carlo nach der Kette am Marktplatz“ aus E. Heidebrich's eine löbliche Kindergruppe, ferner sind noch gute Bilder von H. Reubaus, P. Altemand und E. Haas zu erwähnen.

O. B. Frankfurt am Main. Das hiesige Kunstleben ist so still, daß es kaum noch zu Jahresberichten Stoff liefert. Und doch hat die Administration des Städtel'schen Kunst-

instituts endlich den „überflüssigen“ Schritt, wie ihn ein hoher Kolator nennt, gethan, und ist auf dasjenige Ministerium übergegangen. Ueber scheint aus der alte Geist in das neue Gebäude übergegangen zu sein. Doch immer der lautet nichts aus der Verwaltung neuer künstlerischer Lehrkräfte. — Der erste Anlauf ist wiederum, selbstverständlich auf dem Umwege über die Institution des hiesigen Kunstvereins, ein wenig ansehnliches Bild aus einem allerdings hellen und vorzüglichen Meister der Kulturperiode. Der Raum im Bilde, namentlich der Durchblick in das weite Zimmer, ist meisterhaft. Aber das große Bild leidet an einer gewissen Leere, so daß wir es vollständig begreiflich finden, wenn uns die Dame im ersten Zimmer gelangweilt den Rücken lehrt und der Herr im zweiten Zimmer nach Besuch zum Fenster hinausschaut. Die Sonnenstrahlen an der Hand und auf dem Boden sind gegen das grün machende Licht der Fenster so sehr in's Gebilde gewaschen, daß sie fast wie Lichtlöcher ausfallen. Das Bild hängt zu hoch, wie wir hören nur provisorisch, was über die sonstigen Leistungen etwas sagen zu können. Das Bild hat 42,000 Mk. gekostet. Wenn wir hinzusetzen, daß es ein Viertel der Höhe ist, so ist das nicht thöricht. Eine andere Frage ist aber, ob es nicht praktischer wäre, die guten Bilder der besten neueren Künstler zu kaufen. Die Stiftung ist nicht den Liebhabern und Sammlern, sondern der hiesigen Bürgerwehr zu Zug und Nutzen errichtet. Das dieser Bürgerwehr mit Bildern, welche allerdings selbst als Mittel zum Antereffe der Eingeweihten noch in Anspruch nehmen, nicht abent ist, kann die Administration jeden Tag hören, wenn sie es nicht schon weiß, und eine so unverantwortliche Geldverschwendung, wie die Administration des Städtel'schen Kunstinstituts, sollte sich gerade besonders verantwortungsvoll fühlen, auf die Wünsche und Bedürfnisse der Erben, nämlich der Bürgerwehr, Rücksicht zu nehmen. Auch würde es der Würde und Unabhängigkeit einer solchen Körperchaft mehr entsprechen, wenn sie nach dem Verath Sachverständiger direkt kaufte, als wenn sie sich an ein Monopoli bände. Es gibt Dinge, die vollständig legal zu sein, — und dafür können hier ja die hochachtbaren Namen aller Bekannten, — und die doch in der Form zu dem getriebenen Verstande Veranlassung geben. Kann sich ein Kunstinstitut bei seinen Anfängen nicht auf den Rath der Angehörigen verlassen, so sieht es nur einen Weg, es fragt Sondernberger.

F. Trautsch's Gemeremuseum in Berlin. Als ansehnliches Geschenk eines Privatmannes, des Herrn Albert Kay in Berlin, ist dem deutschen Gemeremuseum neuerdings ein methaphorisches Gemälde deutscher Kunstfertigkeit zugeführt worden, dem Herrsch der Götter droht, in's Ausland, und zwar nach Holland, verkauft zu werden. Es ist eine, abgesehen von einzelnen geoffenen und eisernen, in wenigem Maßstab gezeichnete Götterwelt und theilweise verordnete Götterwelt der Welt. Götter, die, bisher in Elbing befindlich, von einem dortigen Meister im 15. Jahrhundert angefertigt wurde und ursprünglich als Reliquarium diente. Ihre runde Basis, die von drei kleinen, aus trockenem aethiopschen Holzwerk emporenden Figuren höher Männer getragen wird, stellt sich als ein leichtgewichtiges, von einem zierlich gearbeiteten Gebirge einseitiger Hügel bar, der durch allerdings friedendes und kühnes, in wenigem Maßstab gezeichnetes Götterbild, die Behauptung des Trodens gedacht ist und durch einen Totenschild nach übereinander liegendem Gebirge auf das von diesem umgebene Verderben hindrückt. Inmitten dieses sorglich durchgeführten Terrains, aus dem sichwärts die reich ornamentirte, ein durch einen Kransoll gezeichnete, jetzt dieser Erde sowohl als auch des ehemaligen Inhalts der brennende eisenbüchse Reliquiarstapel heraustritt, ruht die Gestalt des jugendlichen Hilters rasos, dessen Speer an dem Zusammenstoß des Feindes bereits in Stücke zerfallen ist. In schwerer Eisenrüstung auf dem Rücken des bekämpften Ungewissens dastehend, hält er in der gesenkten Linken den Schild, während die Rechte, mit einem kurzen, krummen Schwert bemant, zum Streich ansetzt. Bei aller Bewegtheit der Scene geht indes die Composition der Figur weniger aus einer realistischen Wahrheit in der Schilderung der dargestellten Aktion als vielmehr in der Erzielung einer ruhigen naturgemäßen Haltung aus, die sich auch darin befindet, wie dem emporgedrängten, dem herabhängenden Schild mit den Zähnen packenden Haken aus

der anderen Seite der hochauferingelte Schwanz des sich am Boden windenden Ungeheuers das Gleichgewicht hält. In ihrer eigenthümlich stierischen und schmelzamen, bei fast braver Knappheit der Formen eine große Anmut und Eleganz ausstrahlende Bewegung ist die Figur dabei ebenso sehr eine charakteristische Probe der Kunstweise des späteren gothischen Stils wie in der Bedeutenheit und Deutlichkeit der Arbeit ein treffliches Musterstück technischer Behandlung.

Einen ganz besonderen Reiz aber gewinnt sie endlich nur dadurch, daß sie in sämtlichen Details der Tracht, wie z. B. in dem felsamen, aus einer Schur gedrehten, oberhalb der Ellen eine phantastische Blume befestigten Kranz, bei so langer Geduld des Betrachters umherschaut, das Verhältniß der Zeit vollständig getreu wiedergibt, was sie im Hinblick auf vorwähnter Arbeiten als ein außerordentlich seltenes und doppelt bemerkenswerthes Stück erscheinen läßt.

## Berichte vom Kunstmarkt.

Wien, im Februar 1879.

Am 17. März und an den folgenden Tagen steht uns ein Ereigniß bevor, welches danach angethan ist, die Stille unseres Kunstlebens energisch zu unterbrechen und ein glänzendes Gegenstück zu bilden zu der Celzelt'schen Versteigerung, von welcher Ihnen im letzten Quartal berichtet wurde. Wir meinen die für den bezeichneten Termin angekündigte Auction der berühmten gräf. Czuzenberg'schen Kupferstich-Sammlung, deren Inspecirung das Haus C. J. Wawra übernommen hat. Schon der eben erschienene Katalog, eine ebenso gezielte wie glänzend ausgestattete Arbeit des gemaanten Kunsthändlers, vermag den Liebhabern, denen die Sammlung nicht näher bekannt ist, einen Begriff zu geben von dem Reichthum und der Kostbarkeit des hier Gebotenen. Es ist eine der umfangreichsten und bedeutendsten Sammlungen dieser Art, welche in Wien in neuerer Zeit zur Versteigerung gekommen sind, die Anzahl eines mehr als fünfzigjährigen Sammelleibes. Der Besitzer der Sammlung, Graf Franz Joseph von Czuzenberg auf Schloß Trauberg in Tirol, hatte unter zahlreichen anderen Kunstschätzen mannigfacher Art auch diese prachtvolle Auswahl alter Grabsteinschnitten, Holzschnitte und Radirungen in seinen Wappensammlung. Manche dieser Kostbarkeiten stammen aus berühmten Sammlungen, sind als Unica bekannt und in den Verzeichnissen der neueren Kunstschritsteller, z. B. in Passavant's Peintre-gravure beschrieben. Wir wüßten keine Schule, keinen Zweig der Stecherkunst zu nennen, die hier nicht ihre hervorragende Vertretung fänden. Zur näheren Orientirung über die Hauptpunkte der Sammlung diene das Folgende:

Vor Allem weist der Czuzenberg'sche Katalog eine stattliche Reihe zum Theil höchst wichtiger, einzig dastehender Encumabeln des Kupferstiches auf. So gleich das merkwürdige Blatt, welches dem Katalog, in einem photographischen Pressendruck von J. Löwy in Wien, als Titelkupfer vorgelegt ist, die Geburt Christi, ein bis jetzt nirgends erwähntes oder beschriebenes Blatt von dem deutschen Meister E. S., eine bedeutende Composition mit besonders edler h. Jungfrau und reicher Landschaft im Hintergrunde; ferner der ebenfalls im

Lichtdruck reproducirte h. Johannes auf Palmes von dem deutschen Meister B. M., ein im Stil des Maria Schön gehaltenes Blatt, von dem die drei einzigen bisher noch bekannten Exemplare sich in der Libretto und in der Wiener Hofbibliothek, sowie im Britischen Museum zu London befinden; dann die in vorzüglichem Abdruck vorliegende Verfassung Christi von dem Meister L. C. Z., eine phantastisch reiche Darstellung von der größten Seltenheit; aus etwas späterer Zeit die h. Jungfrau, auf einem Erdbügel sitzend, umgeben von sieben kleinen Medaillons mit Darstellungen aus dem Leben Christi, von dem Meister S. (um 1526), ein bisher unbeschriebenes Unicum; sodann — um auch aus der Zahl der seltenen alten Holzschnitte ein Beispiel zu nennen — die Bauern im Kampf mit todtten Männern von dem deutschen Meister N. H. (Pass. III, 443, 2), in sehr schönem Abdruck mit den vollständigen Versen auf dem unteren Rande. — Hier mag dann gleich auch angefügt werden, daß die berühmten Hauptmeister des altdeutschen Kupferstiches und Holzchnittes ebenfalls, in großer Vollständigkeit und in prachtvollen Drucken so vorfinden, so vor Allem Schongauer mit über 40 St. von denen etwa 20 von höchster Schönheit sind, darunter das seltene Hauptblatt, der h. Jakobus im Compositella im vorzüglichen ersten Abdruck vor der Schrifttafel oben in der Mitte; ferner Barthel Schüb mit dem Unicum der zwei Bauernjungen, die sich gegenseitig bei den Haaren fassen (von Pass. III, 489, 40a als Kopie nach dem Meister von 1490 beschrieben); dann Dürer, dessen Werk fast vollständig vorhanden ist, mit den geschnittenen Hauptblättern (z. B. Adam und Eva, dem h. Hieronymus, dem Verleumter Sohn, Christus am Oelberg, dem Spaziergang, Kitter, Tod und Taufe u. a.) in Abdrücken von seltener Schönheit, und nicht minder sorgfältig gewählten Holzchnitten, von denen die Große Passion in ersten Drucken vor der rückseitigen Schrift, das Titelblatt zu Probedruck auf Löffelpapier, ferner das Blatt von Dürer's Freund Coban Hesse, ein Flugblatt zu beigefügten Versen (Thausing, S. 476 ff.) in vorzüglichem Druck vorliegt, am nur dieses wenige hervorzuheben. Ueber die große Zahl der übrigen

deutschen und sonstigen nordischen Meister, einen Martin Zosinger, H. S. Sebam, Aldegreber, Altkorfer, Fr. v. Hochalt, Zwetl, Glockendon, Melchior Voth, auch über das in sehr schönen Exemplaren repräsentirte Werk des Lufos von Leoben wiewol wir mit dieser Aufzählung in kunter Reihe kurz hinweggehen; nur des höchst merkwürdigen Stiches von H. S. Lautensod mit der allegorischen Darstellung der Belagerung Wiens durch die Türken (monogrammiert und datirt 1559) sei noch in wenigen Worten gedacht. Dasselbe ist bis jetzt nur in einem einzigen Abdrucke bekannt, welcher aus der Haller'schen Sammlung zu Nürnberg 1851 in die L. Hofbibliothek in Wien übergegangen ist; von diesem Abdruck weicht jedoch der zweite in mehreren Punkten ab; auch das Datum ist ein Jahr später als auf dem anderen Plattenzustande.

Sehr schön sind auch die altitalienischen Stecher vertreten, besonders Moreanton mit seinen Kapitalblättern in vorzüglichen alten Abdrücken; wir nennen z. B. den Kindermord (vor dem Tannenbäumchen), die fünf Stützen, die Poësie nach Raffaele's Dedenbild in der Stellung della Segnatura, dann den sehr seltenen Guitarrspieler (B. 469); ferner Mantegna, auch der Meister mit dem Würfel (den der Auktionator nicht, einer eingezeichneten Katalog-Ilustrie folgend, „Dada“ hätte nennen sollen) und dornschmelz (Giulia Campagnola mit seinem seltenen Hauptblatt: „Christus und die Samaritaner“, das in dem Kopf der letzteren merkwürdige Anklänge an die sogenannte „Fornarina“ der Uffizien von Sebastiano del Piombo aufweist.

Aber den Hauptreiz der Sammlung für diejenigen Kreise der Kunstfreunde, welche weniger nach Kuriositäten und Raritäten als nach Werken von vollendeter Schönheit der Grabsteintechnik aber der Radirkunst Verlangen tragen, bilden die Werke der Meister aus den letzten drei Jahrhunderten. Da ist vor Allen Rembrandt mit unergieulich schönen Abdrücken seiner Hauptblätter (z. B. der Verwundung an die Hirten, der Erweckung des Lazarus, der Landtschaft mit den drei Bäumen, dem Schwein), dann Ruyssdael mit der sehr seltenen Landchaft mit dem Reisenden (B. 4), der Landchaft mit dem Kornfeld (B. 5) u. a., ferner das außerordentlich schöne Werk des Oude, der im leibbaren ersten Abdruck vorliegende große Bauernmutter von Teniers, das vollständige Werk des Barth. Breunberg in dem berühmten Ebdal'schen Exemplar, da sind ferner die Radirungen eines J. le Dueq, die „Hilfs Schaefer“ von Jafab van der Does, die bis auf eine Nummer (die bekanntlich von der höchsten Seltenheit ist) vollständig vorhandnen Landchaften von Waterloo, die Thierfolgen von Abr. van der Belde u. s. w. — Noch brillanter endlich stellen sich die eigentlichen Stecher'schulen dar, sowohl die

niederländische (ein Pentinö, Boldwert, Verstermann, Suyderhoef, C. van Dalen, Jan und Cornelis de Bisscher u. A.), als auch die deutsche, italienische, französische und englische. Von den letzteren wollen wir, um den Bericht nicht mit zu viel Details zu beladen, hier nur kurz auf die berühmten Hauptblätter eines Crellinck, Wassen, Beauvoisier, Wille, Desnoyers, Kigomme, Strange, Corlou und Boeslett hinweisen, die wir uns nicht erinnern irgendwo in reicherer Auswahl und in so leuchtender Schönheit der Abdrucksattungen gesehen zu haben.

Wie der Katalog anzeigt, soll die Sammlung in ihren Hauptbestandtheilen eine Woche vor der Versteigerung im Künstlerhaufe angestellt werden. Ohne Zweifel wird dies für die Kunstfreunde Wiens ein mächtiger Impuls zur Theilnahme an dem edlen Wettkampfe sein, der sich um den Besitz dieser unergieulichen Schätze entspinnen wird. Daß dabei die Verwollungen unserer Rufsen an patriotischer Eifer nicht zurückstehen werden, darf wohl als ausgemacht gelten.

\* **Stuttgarter Kupferstechausstellungen.** Am 5. März und an den folgenden Tagen findet in Stuttgart durch die rühmlichst bekannte Kunsthandlung von H. B. Gutsmuth die Auktion eines werthvollen, besonders an schönen Grabsteintechniken reichen Sammlungs (satt, auf welche wir die Kunstfreunde hiermit besonders aufmerksam machen.

#### Auktions-Kataloge.

**C. J. Wawra in Wien.** Kupferstichsammlung S. Excellenz des Herrn Franz Joseph Grafen von Enzenberg. Versteigerung am 17. März im Künstlerhaus. 4424 Nummern.

**J. M. Heberle in Köln.** Versteigerung der Gemäldesammlung des Herrn Georg Stange in Lübeck, am 20. und 21. März. 128 Nummern.

**Rud. Lepke in Berlin.** Katalog einer werthvollen Bibliothek, worunter viele Kupferwerke, Manuscripte, Curiosa. Versteigerung am 4. u. 5. April. 398 Nrn.

#### Zeitschriften.

**Chronique des Arts.** No. 5 u. 6.

M. de Gempt †. — M. Zimmermann †. — Correspondance de Belgique. — Peintures de P. Bazdry, von L. Gense. — Correspondance d'Angleterre.

**Deutsche Bauzeitung.** No. 8—11.

Goethische Wandmalereien in Marburg.

**The Academy.** No. 365 u. 364.

The english school at Northgate House, von F. Wedmore. — The exhibition of the Royal Scottish Academy, von J. M. Gray. — J. H. Anderson †. — M. Montagne †. — C. P. Simpson †. — German Imperial Archaeological Institute.

**Anzeiger für Kunde d. deutschen Vorzeit.** No. 1. Ein Heftdruck aus dem 11. Jahrbuchst. — Silberfund an Goldort.

**Christliche Kunstblatt.** No. 2.

Ein Rückblick (Schluss). — Die Bedeutung der „Vier Apostel“ Albrecht Dürer's.

**Kunst und Gewerbe.** No. 9 u. 10.

Von der Pariser Ausstellung: Die Möbel. — Das „Conservatoire des arts et métiers“ in Paris. I. — Von der Pariser Ausstellung (Möbel).

**Mittheilungen des österr. Museums.** No. 161.

Die Weihnachtsausstellung im Oesterr. Museum. — Die Festen von Olona. — Terracotten am Reichthumgebäude. — Visitatio des Zehelcentenichts in Württemberg.

**Im neuen Reich.** No. 7.

Robert Vischer: Luca Sigheffell und die italienische Renaissance.

## Kölnener Gemälde-Auktion.

Die Gemälde-Sammlung des Herrn

**Georg Stange in Lübeck**

kommt am 20 u. 21. März durch den Unterschösten in Köln zur Versteigerung. — Dieselbe enthält ausgezeichnete Original-Arbeiten Alterer Meister in vorzüglichsten Qualitäten (dabei Avercamp, Jan und André Both, Brouwer, van de Capelle, Dausart, Frz. Franck van Goyen, Dirck Hals, Heda, Corn. de Heem, Hobbema, Hondius, P. de Hooghe (2), Hukenburg, Landens, van der Meer van Haarlem, Mierxvelt, Moenaar, Molijn, Aart van der Neer, Adr. van Ostade, Palamedes, Poelenborg, J. Ruysdael, S. Ruysdael, Teniers d. Aelt. u. d. Jüngere, Terburg, Titian, A. u. W. van der Velde, van der Venne, S. de Vlioger, Wynants etc.) 123 No.

Der mit 10 Photo-Lithographien illustrierte Katalog ist zu haben

J. M. Heberle (H. Lempertz's Söhne) in Köln.

## Kunst-Auktion

von C. J. Wawra's Kunsthandlung in Wien.

Sobald erschien der Katalog der kostbaren und überaus reichen kupferstich-Sammlung Sr. Excellenz des Herrn Grafen Franz von Enzenberg. Versteigerung Montag den 17. März und folgende Tage im Künstlerhause zu Wien.

Illustrierte Kataloge (soweit der Vorrath reicht) à Mark 10. — Nicht-illustrierte Kataloge gratis und franko.

## H. G. Gutekunst's Kunst-Auktion in Stuttgart, No. XIV.

Wittweh den 5. März und folgende Tage im Kauf Saale der Niederholländischen Versteigerung einer reichen Sammlung von Kupferstichen (besonders schönen Gobelins (Latern), Redierungen, Holzschneitten, Zeichnungen und Kupferwerken (1674 Nummern).

Kataloge gratis zu beziehen durch Herrn Hermann Vogel in Leipzig oder von dem Unterschösten.

H. G. Gutekunst,  
Kunsthandlung,  
Clöppelstraße 1h. Stuttgart.

## EINLADUNG

zur  
Theilnahme an der allgemeinen Schweizerischen  
Kunstausstellung  
im Jahre 1879.

Dieselbe wird unter den zum Terrain gebührenden Städten abgehalten wie folgt:

Constantz	von 29. April	bis 4. Mai;
Zürich	11. Mai	8. Juni;
Winterthur	15. Juni	30. Juni;
Glarus	6. Juli	20. Juli;
St. Gallen	27. Juli	17. August;
Schaffhausen	24. August	7. September;
Basel	14. September	6. October.

Die Einladungen sind bis spätestens am 15. April an das Comité der schweizerischen Kunstausstellung in Constantz zu adressiren und es muss im Frachtbrief, sowie in die Zolldeclarationen, das Verlangen eines Freipasses für zollfreien Eintritt in die Schweiz deutlich angegeben sein. Bei Nichterfüllung dieser Formalität hat der Versender den Ein- und den Ausfuhrzoll selbst zu bezahlen.

Alle Künstler des In- und Auslandes sind eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden Arbeiten einzusenden und es werden dieselben noch besonders darauf aufmerksam gemacht, dass neben den gewöhnlich nicht unbedeutenden Ankäufen von Gemälden durch Private und Vereine, alljährlich noch ein Beitrag des Bundes zum Ankauf bedeutenderer Kunstwerke verwendet wird. Die Verfügung darüber steht für das Jahr 1879 dem Kunstverein St. Gallen zu.

Bedingungen siehe Kunstchronik No. 14.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertfund & Pries in Leipzig

## Der Kunstverein in Hamburg

berbet Runkler und Berleger auf No 15. Mal d. 3. veröffentl. Kunterbe. die für ein Berensblatt zur 150 eignen, einjufenden. Verbal 1200 gnt.  
Der Berens

Ein tadellooses, neues Exempl. von  
Eaux-Fortes et Gravures des  
Maitres anciens.

(Heliogravure Armand-Darcel) 20  
Blatt in 4 eleganten Mappen, all  
baldigt verkauft werden durch  
Paul Bette, Berlin, W.  
Kronenstr. 37.

Antiquer Kerler in Elm offerit:

- 1 Zeitschrift f. bild. Kunst. Mit Kunst  
chronik. Bd. I—XII. Eleg. Geb.  
Halbt. (3 Bände brodjirt) Preis  
volles, neuverw., ganz completes  
par, zu 300 M.  
1 best. Werk. Bd. I—XII. (6 Bde.  
Stimmk., 6 Bde. brodjirt.) Ganz  
Exemplar, ganz complet zu 200 M.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

## POPULÄRE AESTHETIK.

Von Prof. Dr. Carl Lemcke.

Fünfte vermehrte u. verbesserte Auflage

Mit Illustrationen.

1879. gr. 8. br. 9 Mark 50 Pf.  
geb. 11 Mark.

## DÜRER.

Geschichte seines Lebens und seiner Kunst.  
Von

Moris Thausing.

Prof. an der k. k. Universität und Director der  
Albertina in Wien.

Mit einem Titelkupfer und zahlreichen

Illustrationen in Holzschnitt.

gr. Lex.-8. broch. 22 M.; eleg. geb.  
in Calico 25 M.; in rothem Pergament  
oder rothem Saffian 30 M.

## GESCHICHTE der deutschen Kunst im Elsass.

Von

Dr. Alfred Woltmann.

Professor an der k. k. Universität in Prag

Mit 74 Illustrationen in Holzschnitt.

gr. Lex.-8.

Preis 10 M., in Halbfz. geb. 12,50 M.

## Beiträge

von Prof. Dr. C. von  
Léon (Wien, Ober-  
banenstraße 26) oder an  
die Verlagsbuchhandlung in  
Leipzig zu richten.

6. März



## Inserate

à 25 Pf. für die drei  
Mal gelieferte Pri-  
mipale werden von jeder  
Buch- u. Handbühn-  
angeworben.

1879.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Ercheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für alle andern bezogen außer der Zeitungs- u. Briefgebühr als auch bei den besondern und überreichlichen Subskriptoren.

Inhalt. Das Olympia. — Fr. Kraus, Ueber Begrif, Umfang Geschichte der archaischen Archologie u. Mittheilung der Goldgräberfund. — Jakob Sörrensen, — Adolf Dornel — — Mittelaltlicher Kunstwerke-Dereen in Stockholm a. M. — Christliches Museum in Berlin. — Ein neues Bild von Hainrich, Ueberreichliche Staatsausstellungen. — Sitzung für die Deutschen Schulen. — Uebersetzung des Buch- und Kunstbuchs. — Zeitschriften. — Zur Singuläre des Hellenismus. — Empfang. — Inzerate.

## Aus Olympia.

Anfang Februar 1879.

Selbst die eingehendste Vorbereitung auf ein Kunstwerk vermag uns nicht vor Ueberforderung zu schützen, wenn wir schließlich einmal das, was wir längst mit dem inneren Sinn erfaßt haben, endlich auch mit leiblichem Auge schauen. Am wenigsten aber läßt sich bei der Architektur der weltliche Anblick durch das Petrakten selbst vollkommenere Abbildungen ersetzen. Wer glaubt nicht die Akropolis zu kennen? Und eine kurze Stunde, bei klarem atlischen Himmel auf dieser einzigen Stätte zugebracht, belebt uns, daß die Wirkung im Räume, der Eindruck des Materials, endlich der Zusammenhang des Werkes mit seiner näheren und ferneren Umgebung sich uns durch Antopie völlig begreifen lassen. Nehulich erging es mir mit der Akropolis von Olympia. Von den Schuljahren an beschäftigt sich der Geist mit diesem Centrum hellenischer Kunst und Kultur; mit Hülfe der Beschreibungen und Photographien entwirft sich die Phantasie ein Bild dieser Räume, und sobald man ihnen nahetritt, ist das erste Gefühl doch das der Verwunderung, daß diese Weltstadt unserer eifrigen archäologischen, topographischen und technischen Bemühungen gerade so und nicht anders aussieht. Hat man dann eine Woche warmen und heitern Wetter Zeit gehabt, sich über die von Schutt gereinigten Gebäudereste und die in den „Museen“ geborgenen beweglichen Funde genügend zu orientiren, dann fühlt man sich wohl wie ein alter Bewohner in diesen Räumen und hat ein Bild in eine Seele aufgenommen, daß man als ein *κρησος*

als *αλ* in den kälteren und ärmeren Norden mit sich zu führen hoffen darf.

Angesichts der sachlich eingehenden Mittheilungen, welche die Mitglieder der Expedition regelmäßig über die Erfolge ihrer Bemühungen im Deutschen Reichsanzeiger veröffentlichten, kann ich meinen Bericht auf das in der letzten Zeit Gemeinlichkeits beschränken, um dann in Kürze dasjenige hervorzuheben, was mir als der wesentlichste Gewinn für die Erkenntnis der alten Kunst erscheint.

Nachdem in den früheren Kampagnen der erste Theil der Hauptausgabe, die Aufdeckung der beiden großen Heiligthümer, glücklich gelöst und der dabei gemachte, über Erwarten reiche Schatz an beweglichen Funden geborgen war, hat sich die Anmerksamerkeit der Expedition diesmal zunächst auf das westlich vom Heraion außerhalb der Akropolis befindliche Gymnasium erstreckt. Der nördliche Theil desselben liegt jetzt aufgedeckt vor uns; ein im Süden gezogenen Graben läßt den Plan des Ganzen mit Sicherheit erkennen: ein reicher Säulenanbau theils ionischer theils dorischer Ordnung vielleicht, wie Architekt Dörpfeld, der technische Dirigent der Ausgrabungen, annimmt, noch aus der Diadochenzeit. Nahe dabei westlich vom Heraion, aber innerhalb der Akropolismauer sind die Fundamente und Trümmer eines runden Peripteros zu Tage gekommen, in welchem die Herren der Expedition mit völliger Sicherheit das Philippipeion erkannt haben. Die runde Cella wurde im Innern durch Halbsäulen gegliedert, deren Kapitäl (2 Reihen schön geformter Akantusblätter unter einem zweifelhigen Kranz von schmälern Blättern) eine eigenthümliche Bildung zeigt, an

nächsten verwandt der Form, welche in Athen häufig z. B. am „Thurm der Winde“ vorkommt. Der Peribolos war ionischer Ordnung, die Decke desselben wurde von Kalymmatica mit rautenförmigen Kassetten gebildet — eine Form, die hier möglicher Weise zum ersten Male in Anwendung gekommen ist. Bis auf das Dach der runden Cella (Kuppel?) ist eine Rekonstruktion des ganzen Baues aus den vielfach erhaltenen Theilen möglich.

Bei der weiteren Auffklärung des Ausgrabungstermins östlich vom Heraion ist zunächst fälschlich von den früher schon gefundenen Theilen die Reihe der Basen gefunden, auf denen zweifellos die aus Pausanias genügend bekannten, von den Strafgelehrten errichteten Zänos gehalten haben. In derselben Richtung mehr nach Süden hin kommen die Fundamente zweier oblonger Hallen zu Tage, beide wohl erst aus römischer Zeit. Endlich ist Herr Dörpfeld in den allerletzten Tagen noch weiter nach Osten gegangen und hat, dem obersten Gange folgend, den Anfang des Stadiums gefunden, also des Baues, der genetisch und geschichtlich für Olympia den ersten Rang einnimmt. Wider Erwartung hat sich herausgestellt, daß die Are dieser Rennbahn sich von Osten nach Westen erstreckt. Wo nun der Hippodrom zu suchen sei, ist eine noch zu lösende Frage.

Eine reiche Ausbeute hatte schon früher die oft erwähnte byzantinische Mauer gegeben, welche in Form eines großen Quadrates dem Olympieion an, dieses selbst in sich schließend, sich nach Süden erstreckt. Dieses Bollwerk ist theilweis aus Fragmenten gehörter oder abgebrochener Bauwerke Olympia's ausgeführt und hat vor Allen an seiner Nordseite die Säulen und das Gebälk des Metroon's fast vollständig zurückgegeben, so daß eine Rekonstruktion aus dieses kleineren Tempelbaues, von dem über dem Stylobat nur eine Säulentrümmer in situ geblieben war, möglich wurde. Ueber die zahlreichen und höchst interessanten architektonischen Fragmente aus gebrannter Erde, die sich ebenfalls zum Theil in jener inhaltsreichen Festungsmauer gefunden haben, wird weiter unten noch zu sprechen sein.

Zu beweglichen Funden hervorragender Art ist die letzte Periode nicht so ergiebig gewesen, wie die früheren Kampagnen, was zum Theil aus der Natur des Terrains hervorgeht, auf dem gerade jetzt gearbeitet wird. Die Funde an kleineren Bronzen und Terrakotten, an solchen Marmorresten, die zu den Giebelstulpturen gehören, und Architekturfragmenten dauern natürlich fort. Der wichtigste Fund der letzten Wochen besteht in Trümmern eines Reliefs mit ca. 0,55 Mtr. hohen Figuren aus weichem Kalkstein, mit deutlich erhaltener Bemalung. Der Bildung nach

möchte man es in die Zeit kurz vor das Jahr 300 v. Chr. verweisen; andererseits ist eine solche Darstellung der kämpfenden Krieger, die lässig verschlungene Strophobildung meines Wissens noch ohne Beispiel in so vorrömische Zeit. Man kann vielleicht darnach den Anfang der historisch-dramatischen Darstellung ansehen, für deren höchsten Ausdruck wir den Jüdischen Pöbel halten. Der Zweck des Reliefs als Antikontextartwerk erscheint zweifellos; vielleicht enthält es weitere Kunde noch das Dilemma, ob wir einen Jüden oder die Fällung eines Ketos anzunehmen haben.

Die nahe bevorstehende offizielle Ausgabe im 3. Bande der „Ausgrabungen von Olympia“ wird den bildlichen Beleg zu dem eben erwähnten und einigen der noch zu erwähnenden Werke in mitkommener Weise geben und mir selbst vielleicht ein einmal Gelegenheit bieten, auf einige hier berührte Punkte einzugehen.

Bis zu einem gewissen Abschluß sind alle raschlehen, mit Energie und Geschick nun bald ein Jahrzehnte lang geleiteten Bemühungen unserer Alterthumsforscher und Architekten gediehen: Der Anfang der Altis ist der Hauptfläche nach festgesetzt, die wichtigsten in demselben erhaltenen Bauwerke sind als Trümmer entdeckt, auch über die außerhalb der Altismauer liegende wichtigsten Gebäude ist bereits einiger Aufschluß erreicht. Es scheint mir, daß man Angesichts dieser erfreulichen Resultate wohl jetzt schon einmal die Hand aufheben und beantworten kann: Welche Bemühungen erwachsen der Alterthumsforschung aus diesen bedeutenden Opfern an Geld, Kraft und Gesundheit? In welcher Weise ist unsere Kenntniß von dem Leben und der Entfaltung der alten Kunst durch die Excavationen am Alpheios gefördert? In dem ich die Antwort kurz und bündig aus eigener Erfahrung zu Anbahnung zu geben versuche, richte ich sie nicht als eine Art von Apologie an die „Gebildeten und den Verächtern“ dieser Art von „Mankwerkstücheln“. In der That habe ich von Seiten denkender Kreise unerwartete Einwürfe hören müssen, denen in Folgezeit zu begegnen, der indirekte Zweck dieser Mittheilungen.

Unsere Kenntniß des griechischen Tempels, so mit der Architektur zu beginnen, leidet, wie jeder Alterthumsforscher bekannt ist, an einer süßbitteren Lethargie des Materials. Der gelehrte, kenntnißreiche und feinsinnige Forscher, dem wir das System der griechischen Architektur verdanken, hatte für einige Tempelarten nur wenige Beispiele zur Verfügung. Der Zeitpunkt vermehrt die materialischen, imponierenden Tempelruinen Siziliens und Griechenlands um ein prächtiges Exemplar, ohne unsere Kenntniß des dorischen Tempels wesentlich zu erweitern. Das letztere gilt auch von dem Metroon. Nun aber das Heiligthum der Di-

Die zwei Stufen des Strobats, die verschiedene Bildung der Säulenschäfte und Schinen, die verschiedenen Artenweiten sind bekannt; es sei mir gestattet, zur Erklärung dieser auffallenden Erscheinung die mich im höchsten Grade anmutende Hypothese Dörpfeld's hier vorzutragen: der ganze Bau war ursprünglich Holzbau; das Episthion ist bis in die späteste Zeit von Holz gewesen, dadurch allein findet die ganz auffallende Thatsache ihre Erklärung, daß sich nicht ein Stück des Architravs, der Triglyphen und des Geison gesunden hat. Die hölzernen Säulen nun wurden allmählich, je nachdem sie dienstunfähig wurden, durch steinerner ersetzt, daher ihre Verschiedenheit. Aus Vitruvius oder sonstigen priesterlichen Rücksichten besteht man im Episthodon, wo sich natürlich die hölzernen Kämme länger erhielten, die aus Pausanias bekannte letzte Holzsäule bei Vergl. die bekannten Stellen im „Stil“.

Als Markstein für den Uebergang aus der Klassischen in die hellenistische Zeit steht dann der elegante Kundbau des gewaltigen Hellenenbündigers da. Gerade weil wir das Philippien (die Deutung des Gebäudes scheint zweifellos) mit Bestimmtheit in das 7. Decennium des 4. Jahrhunderts verweisen können, wird es nebst seinen sehr interessanten Details (die leicht noch durch neue Funde in dem Gymnasium vermehrt werden können) ein wertvolles Material für die Geschichte der griechischen Architektur liefern. Vielleicht haben wir hier den ältesten griechischen Kundbau mit Innenarchitektur, der dann als am Beginn der alexandrinischen Periode als Bestätigung der bekannten Semper'schen Ansicht über die Entstehungszeit der Centralbauten stehen würde.

Wenn das Gymnasium wirklich der Diadochenzeit angehört, wie die Herren der Expedition hier annehmen, nicht etwa erst aus römischer kommt, dann hätten wir in ihm für eine an Architekturreifen arme Periode ein interessantes Beispiel und zahlreiche Muster für Ornamente, Säulenbildung etc.

Es folgen die römischen und byzantinischen Bauten, über die sich nach weiteren Ausgrabungen der Hallen, die jetzt zum Vorschein gekommen sind, besser wird berichten lassen.

Endlich muß hier die überreiche Sammlung von Fragmenten architektonischer Theile aus gebakener Erde als einzig in ihrer Art hervorgehoben werden; mir wenigstens ist keine ähnliche Zusammenstellung bekannt, welche uns die Anwendung des Ornamente aus gebranntem Thon in der besten Zeit des Alterthums so deutlich vor Augen führt. Wir müssen in der Nähe von Olympia geradezu Fabriken à la March-Charlottenburg voraussetzen. Es sind zum großen Theil Zinnen mit sehr fein geformten Völkensköpfen; die Farbe des Thons ist ein schönes Hellgelb; Kyma,

Mäander meist auch die Blatt- und Palmettenreihen sind mit dunkleren Farben aufgemalt, während ein Rankenornament, sehr stilvoll als Basrelief geformt, zwischen den Völkensköpfen der Zinnen sich hinzieht. Neben diesen häufig wiederkehrenden Motiven finden wir noch eine ganze Reihe anderer Formen, sowohl alterthümlichen als auch reiferen Charakters. Zahllos sind die als Palmetten geformten Astrotrien verschiedener Gestalt, meist von sehr feiner Form. Eine überaus schöne farbige Kofette fiel mir auf, die man sich wohl als Füllung einer Holzlasette zu denken hat, u. A. m. Wenn wir nach den Gebäuden forschen, an denen diese interessanten Fragmente verwendet waren, müssen wir wohl zunächst an die Thesaurien denken, doch sind auch andere steinerner Heiligthümer des Tempelbezirks nicht ausgeschlossen.

Zonstige Spuren farbiger Ornamente haben sich an Resten kleinerer Gebäude vielfach gefunden, indessen hat aus keinem Schinus oder Abacus weder des Jensteinpels, noch des Heraiens trotz eifrigsten Suchens das aufgemalte Kyma, resp. der Mäander entdeckt werden können, während der Stucküberzug theilweise noch ganz vorzüglich erhalten ist.

Den Uebergang zur Skulptur bilden am besten die Giebelgruppen des Jensteinpels — jedenfalls eine der wertvollsten Errungenschaften der Ausgrabungen. Durch die Ausstellung im Campo Santo zu Berlin und die beiden ersten Bände der offiziellen Publicationen sind dieselben ziemlich bekannt. Ist auch keine Figur vollständig erhalten, so fehlt doch aus beiden Giebeln nur noch eine einzige Figur ganz. Die Komposition ist durch Dr. Treu's eifrige Bemühungen außer Zweifel gestellt, und wir haben in diesen 42 Figuren das vollständigste erhaltene Beispiel der mit Marmorgruppen geschmückten Kymoi eines hellenischen Tempels. Das will etwas sagen, wenn wir bedenken, daß wir außer den Karyatiden, und den Parthenonskulpturen überhaupt nichts nach dieser Richtung aufzuweisen haben.

Die beste Frage über den Stil dieser Werke mag ich heute nur berühren; sie zu erschöpfen wäre jedenfalls erst dann möglich, wenn eine bessere Aufstellung eine genauere Untersuchung möglich machte. Vertänflig läßt die griechische Regierung sie noch immer in dem „Museum“, einem ständigen, schlecht erleuchteten Bretterschuppen, liegen. Daß die Füllung des Dachebels wirklich von dem Künstler der Ritz herrühren soll, wie Pausanias behauptet, erscheint dem Dr. Treu höchst unwahrscheinlich, — mir auch. Auch hat sich bei mir hier vor den Originalen, wie schon vor den Gypsabgüssen die Ansicht befähigt, daß wir für diese Gruppen verschiedene Hände anzunehmen haben.

Soll ich noch ein Wort über den festbaren Schatz sagen, den wir dem olympischen Boden verdanken?



Was Photographie und Gypsaussuß des Fragmentschen Hermes abhien ließen, giebt das Original in entzückender Klarheit. Welche Seite des Kunstwertes man auch speziell in's Auge faßt: die Schönheit des verklärten Körpers, die Behandlung der Haut, der göttlich-schöne Gesichtsausdruck, das Raffinement in der Arbeit des Gewandes (sowohl des Knäbchens als auch des am Stamm hängenden des Gottes) — in Allem erblicken wir die Hand eines absoluten Meisters. Ein solcher Fund allein würde für die Mühe und Kosten der Ausgrabungen genügend entschädigen, und je seltener solche Werke dem griechischen Boden entseigen, desto mehr müssen wir unser Glück preisen, daß die Raubgier der Römer und die Verwüstungswuth der Barbaren uns diesen Schatz übrig ließ.

Was außer diesen hauptsächlichsten Funden noch an Werken der plastischen Kunst zu Tage gekommen ist, zerfällt in zwei Hauptgruppen: eine Reihe römischer Marmorfiguren und viele archaische Arbeiten. Jene, wohl ausnahmslos Porträtstatuen, obwohl sich dies bei dem Mangel an Köpfen nicht überall feststellen läßt, zeigen neben Mittelgut, wie es in allen Museen der Welt zu finden ist, einige vorzügliche Arbeiten, so zwei weibliche Gewandfiguren virtuöserer Technik, einige kopflose Imperatoren, deren feine, mit Nachrelief geschmückte Panzer einen feinsinnigen und gewissenhaften Künstler des ersten Jahrhunderts v. Chr. verrathen. Das Ornament des einen zeigt eine auf der stehenden Wölsin stehende Athene mit Schild und Lanze, die von zwei herbesitzenden Nixen gekrönt wird, rechts und links zu ihren Füßen Eule und Schlange, — also eine ganz absichtliche Vermischung attischer und römischer Religionsvorstellungen. Farbenspuren, wie etwa bei dem Augustus des Braccio nuovo, auf diesen Kaiserbildern zu entdecken, ist mir nicht gelungen.

Auch über die eben erwähnten Werke wird das in Aussicht stehende 3. Heft willkommenen Aufschluß geben.

Weit lehrreicher, wenn auch weniger schön, sind die Sculpturen archaischen Charakters. Gerade in den letzten Wochen sind überaus interessante Werke dieser Art zum Vorschein gekommen. Den ersten Rang an Zeit und Wichtigkeit nimmt eine Bronzeplatte von etwa 0,90 M. Höhe ein, welche in vier sich nach oben leise verzüngelten Reifen sehr fein gearbeitete und selten gut erhaltene Flachreliefs enthält. Es ist kein griechisches Werk; irgend ein Fürst oder Privatmann Kleinasien mag es hierher gestiftet haben; vielleicht gehörte es zu einer vierseitigen Basis. In der untersten Reihe sieht eine gestülpte weibliche Figur mit Röcherband, die mit jeder Hand einen Phönix an einem Hinterbein trägt, darüber schießt der knieende Herakles einen Restanten mit menschlichen Vorderfüßen, in

nächstfolgender Reihe stehen zwei Greife, in der obersten drei Adler.

In die asiatische Kunst auf hellenischen Zeiten schließen sich zahlreiche Werke derjenigen griechischen Kunstweise an, die noch im Range der kleinasiatischen Muster und Schulen steht: keine bronzene Beigefäße, darunter eine Kypredite alterthümliche Weise, die, obwohl vollständig beseidet, den betante Gestus der Knadymene zeigt; eine andere weibliche Figur der schon reiferen Kunst, von feiner Arbeit, welcher Herr Dr. Furtwängler eine Artemis ehrt. Dann ist ganz kürzlich ein archaischer kolossaler Innentopf aus Kalkstein gefunden worden, der zunächst den gemüthlichen Namen „Tante Clara“ gelaust wurde bis der eben genannte Gelehrte genügende Gründe gefunden hat, in ihr den Rest des Kultusbildes der Hera zu erkennen, welcher in dem großen Tempel der Göttin verehrt wurde. Auch über die eben genannten Werke werden die nächsten Publikationen weitem Kreise Gelegenheit geben, sich ein Urtheil zu bilden. Es würden sich dann in chronologischer Folge etc. hieran die schon oben kurz charakterisirten Relief-Fragmente schließen. —

Schon aus dieser kurzen Skizze, die nur die Wichtigste zu berühren beabsichtigt, geht herder, da es nach den bis jetzt gemachten Funden keinen Zweifel der antiken Plastik und Architektur giebt, deren Resten durch die hiesigen Ausgrabungen nicht in der weitvollsten Weise für uns bereichert worden wäre. In antike Kunstgeschichte wird fast in jedem Kapitel Gelegenheit haben, auf die Olympischen Funde zu Forschungen Bezug zu nehmen. Es ist begreiflich Aussicht vorhanden, daß diese Entdeckungen durch den weiteren Verlauf der Arbeiten noch in entsprechender Weise vermehrt werden. Wir wünschen deshalb angedringt, daß das angefangene Werk zu einem glücklichen Abschluß gebracht werde und die beweglichen Funde eine Aufstellung erhalten, die es dem Forscher und Liebhaber ermöglicht, sie zu seinen Zwecken zu benutzen. Noch etwa 2—3 Kampagnen wird die nächste Expedition nötig haben, um die Altis und die nächst angrenzenden Gebäude aufzudecken. Es verdient, daß dann die archäologische Gesellschaft in Athen die ferneren Arbeiten in die Hand nehmen will, welche gelehrte Körperchaft, welche besonders in Athen eine rühmliche und erfolgreiche Thätigkeit entwickelt hat, jetzt mit dem Plan umgeht, Delphi zu erwerben. Ob die griechische Regierung die beweglichen Schätze nach Athen bringen oder in einem hier angelegten Museum bergen wird, ist noch nicht entschieden. — In jedes lassen sich Gründe auführen; jedenfalls wird der aufgedeckte Altis ohnedies bald die Schritte des Fortschrittsforschers und des gelehrten Dilettanten in die

Alphiothol laden. Von einer Eisenbahn zwischen dem Hafen Katalolo und Puzos ist schon die Rede.

Je größer die Genußnahme ist, mit der wir auf das Erreichte zurücksehen, um so mehr muß man das lobbarste Epier beklagen, das diese Arbeiten fordern. Der Aufenthalt in der Hiebertluft des sumpfigen Alphiothales, der Allem aber in den feuchsten Wäldern und auf der frisch umgeworfenen Erde nagen an der Gesundheit sowohl der einheimischen Arbeiter als auch der nordischen Gelehrten. Von diesen wird nicht nur eine bedeutende wissenschaftliche Bildung, und schweren Tiefsinn tägliche Bewahrung, sondern auch eine brutale körperliche Konstitution verlangt. Die Malaria ist ein häufiger Gast unter den Arbeitern und im deutschen Hause, jedoch ein deutscher Arzt als händiges Mitglied der Kommission hier seinen Einzug gehalten hat. Es war dies dringend nötig, denn seit Wochen lag der erste Archäolog Dr. Treu schwer krank darnieder, daß der zweite Gelehrte Dr. Justmangler diesen Theil der Arbeiten allein leiten mußte, nur vorübergehend unterstützt durch Dr. Nitschhöfer aus Athen. Erst in nächster Zeit wird Dr. Körte aus Athen als dauernder Neuplantag eintriften. Die technische Leitung liegt in den Händen der Herren Architekten Dörpfeld und Permann. Sei Aesopien diesen tapfern Pionieren mild gesinnt!

H. Höcker.

### Kunsthistorie.

Ueber Begriff, Umfang, Geschichte der christlichen Archäologie u. von Dr. Fr. Kraus. Freiburg i. Br., Herder. 1870. 55 S. 4<sup>r</sup>.

Dr. Fr. Kraus hat seine Antrittsvorrede an der Universität Freiburg mit so werthvollen Worten und Erläuterungen bereichert, daß dieser Vortrag über den Abenddunst hinaus von Bedeutung ist. Es wird darin nämlich Krone gehalten über die Literatur aller Völker in der Richtung auf christliche Kunst und Kultur von den Anfängen im 16. Jahrhundert bis auf die Gegenwart herab und dabei einer Anzahl von Schriften erwähnt, die mitunter heute noch für Spezialforscher belangreich, aus den gedruckten Sammlungen aber verschwunden sind, der Verdienste all der Männer gedacht, die zum Aufbau der Wissenschaft beigetragen, und freilich die Epigraphik gerühmt, der die Archäologie allerdings große Fortschritte verdankt. Zudem benutz Kraus die Gelegenheit, die dem gedruckten Vortrag beigegebenen, besonders interessanten Illustrationen zu besprechen. Diese kurz gefaßte, sorgfältig gearbeitete Literaturgeschichte der christlichen Archäologie und Kunstwissenschaft wird gemäß ihrem erwähnten sein, der Einband in dieses Gebiet verstant aber selbst in demselben thätig ist.

8. „Meisterwerke der Holzschnittkunst“ ist der Titel eines dankenswerthen Unternehmens der Verlagshandlung von J. J. Weber in Leipzig. Der Gründer dieser Firma und der von ihr seit 1843 herausgegebenen „Illustrirten Zeitung“ hat ein wesentliches Verdienst an der Hebung und Förderung der deutschen Xylographie. Die „Illustrirte Zeitung“ war das erste größere periodische Unternehmen in Deutschland, welches der widerberechnenden Technik des Holzschnittes eine weitere Perspektive eröffnete, das Talent weckte und die einschneidende Bilderwelt des Volkes von Neuem anzuregen und zu entwickeln wußte. Die Anfänge waren schwer, und nur langsam wuchsen die Kräfte heran,

auf die sich der Berleger stützen konnte, um mit seiner Unternehmung nicht hinter den englischen und französischen Vorbildern zurückzufallen. Es gehörte ihm aber der Raum, fortwährend bemüht gewesen zu sein, das künstlerische Niveau der „Illustrirten Zeitung“ zu erhöhen und das Interesse des Publikums durch gute Nachbildungen hervorragender Erzeugnisse der modernen Malerei, Skulptur und Baukunst auf künstlerische Dinge hinzuwenden und es vertraut zu machen mit dem künstlerischen Streben und Schaffen der Gegenwart. Das gegenwärtig mit der ersten Lieferung sich empfehlende Unternehmen dabei eine Art Fortsetzung der früher von derselben Verlagshandlung herausgegebenen „Holl.-Künste“, die unter dem Titel: „Illustrirtes Weihnachtskalender“ von Jahr zu Jahr eine Reihe der besten Holzschnitte aus den jüngsten Jahrgängen der „Illustrirten Zeitung“ zusammenstellte. Die Ausstattung ist eine ähnliche, die Anordnung nur insofern anders, als jeder Holzschnitt mit einem erläuternden, jedoch etwas dilettantisch behandelten Texte versehen ist. Die Idee des Unternehmens ist, gemüthlicher einen künstlerischen Ersatz aus den einzelnen Nummern der „Illustrirten Zeitung“ zu liefern, und der Gedanke, die zeitgenössische Kunstentwidelung auf diese Weise anschaulich zu machen, hat ohne Zweifel seine gute Berechtigung, wenn er auch ohne den Anspruch auf systematische Form und Regelmäßigkeit. Jeder Jahrgang ist auf 12 Hefen mit 8 Bilderseiten berechnet (und der Preis für jedes Heft 1 Mark) so billig gestellt, daß der Erfolg nicht ausbleiben kann.

### Nekrolog.

Herbert Sörensen, der ausgezeichnete dänische Seemaler, ist am 21. Januar in Kopenhagen gestorben. Als er am 5. Febr. 1814 auf der Insel Zante geboren wurde, lebte dabelst sein Vater als Kaufmann und war zugleich Besitzer und Führer eines kleinen Schiffes; früh schon haben sich also wohl die Gedanken und Vorstellungen des Knaben mit dem Elemente beschäftigt, dessen gesammten Charakter, dessen Reigungen und Stimmungen er später mit so reichem Erfolge darzustellen wußte. Vierzehn Jahre alt kam er bei einem Kopenhagener Hausmaler in die Lehre, wurde bald darnach als Schüler der Kunstakademie aufgenommen und bildete sich in einigen Jahren so eifrig als Dekorationsmaler aus, daß es ihm anvertraut werden konnte, sich an der künstlerischen Aufschmückung von Thorwaldsens' Museum zu betheiligen. Bald wurde er jedoch der tüftigsten Kunstverständigkeit übertrüffig; es rief und erregte ihn die reiche, unmittlere Natur.

Sein erstes Gemälde war ein Winterbild von der Küste des Sundes, halb Landschaft, halb Marine; es wurde 1843 aufgestellt, und jetzt folgt von Jahr zu Jahr die fast unabsehbare Reihe seiner originalen Schöpfungen. Nur wenige derselben waren erst ausgestellt, als er sich schon die allgemeine Anerkennung erworben hatte. Der kunstliebende König Christian VIII. wurde auf das emporstrebende Talent aufmerksam und erkaufte im Jahre 1846 Sörensen, mit einer Fregatte nach den Küsten des Mitteländischen Meeres zu gehen. Begünstigungen dieser Art wurden ihm später oftmals zu Theil; jedesmal brachte er eine reiche Ernte von Studien nach Hause. Im Jahre 1856 wurde er Mitglied der Kopenhagener Kunstakademie und erhielt 1869 den Professortitel.

Herbert Sörensen gehört zu denjenigen dänischen Künstlern, die auch außerhalb der Grenzen des Vaterlandes gekannt sind: seine Werke sind Allen verständlich, seine Technik war ebenso ausgebildet, wie seine Kunst.

lerische Empfindungsweise gesund und tief. Wie sämtliche bemerkenswerthe dänische Zeemaler, hat er sich ursprünglich stark an die Studien des 1553 verstorbenen Ederberg angelehnt. Dagegen selbst kein sehr geistvoller Künstler, wurde Ederberg doch der Kunstschule Kopenhagen ein trefflicher Lehrmeister, und steht noch nach seinem Tode da als der erste Zuchtmeister, das Korrektiv der künstlerischen Gewissen, welcher eingehendes Studium der einzelnen Formen, strenge Beobachtung der Pläne, Richtigkeit in der Angabe der Verhältnisse dringend forderte. In Zörens hat er einen Nachfolger gehabt, der sich den Aufprüchen, welche der Altmeister in Beziehung auf gründliche Untersuchung der Formen und wahrhaftliebendes Wiedergeben stellte, niemals entzog. Das Auge Zörens' entwickelte sich aber schon früh in anderer Richtung, als das des Meisters; die ersten Werke unseres Künstlers zeigten bereits, in wie weit höherem Grade er es nicht nur liebte, sondern auch verstand, reiche und interessante Farbengegenstände und Lichtwirkungen wahrzunehmen und wiederzugeben. In den besten seiner Werke findet man einen Schimmer, eine Farbenpracht, von der man bei Ederberg nichts Entsprechendes wahrnimmt; war dieser auch im Tone feiner, so ist dafür der jüngere Künstler bei weitem reicher an Variation und wechselnder Stimmung. Zörens war ein Virtuoso ohne die gewöhnlichen Mängel eines solchen; er suchte die glänzenden Effekte, und von ihnen erzählte er stark und überzeugend; niemals hat er solche jedoch „and dem Innern seines Bewusstseins“ losriss; niemals waren sie von seltener Art, immer aber doch wahr. Als eine bedere, durchaus gesunde Natur stand er da; immer werden seine vorzüglichsten Werke ihren Rang neben den besten Leistungen behaupten, die innerhalb seines Jahrhunderts kennt.

Elgard Müller.

H. Adolf Honef, Maler und Lithograph, starb in Dresden bei Dresden im Februar 1879. Er war 1812 in Dresden geboren und begann auch dort seine künstlerischen Studien. 1838 begab er sich nach Düsseldorf, wo er bis 1841 die Akademie besuchte. Später lehrte er in die Heimath zurück. Er malte Genrebilder und Landschaften und war sehr gewandt im Zeichnen wohlgeöffneter Bildnisse auf Stein, worin er namentlich an der allgemeinen Verbreitung der Photographie einen großen Aufschwung hatte, der ihm in verschiedenen Städten viele Aufträge verschaffte.

### Sammlungen und Ausstellungen.

Der Mitteldeutsche Kunstgewerbe-Verein in Frankfurt a. M. wird am 16. März l. J. mit der permanenten Ausstellung moderner Kunstgewerblicher Erzeugnisse, welche bisher in gemieteten Sälen untergebracht war, in die eigenen, in Ausschließungsmitteln sorgfältig auserwählten Räume des hiesigen Städtischen Instituts überföhren, und beabsichtigt, diesen Anlaß zu einer bedeutenden Ausdehnung der Ausstellung zu benutzen.

M. Christliches Museum in Berlin. Es liegt uns wieder ein Nebenhandschrift über den Jüngling des von Prof. Piper in Berlin gegründeten Christlichen Museums. Derselbe verdient hier hervorgehoben zu werden, weil er uns Kenntniß giebt von verschiedenen Denkmalen und Schriften, welche auch für weitere Kreise von Interesse sind. Piper giebt seit dem Jahre 1849 in solchen kurzen Berichten (Deutscher Reichs- und l. Preuß. Staats-Anzeiger 1873, Nr. 186 u. 187) nicht nur über den Bestand und die Erweiterungen des genannten Museums, sondern auch über die Bedeutung des Ganzen und Einzelnen mit der diesem Gelehrten eigenen Sorgfalt und Sachkenntniß Aufschluß; was nicht unerwähnt

bleiben kann, die Sache zu fördern und der Wissenschaft selbst nutz zu sein.

### Vermischte Nachrichten.

Ueber ein neues Bild von Watteau schreibt man in „N. Fr. Presse“ aus Krakau Folgendes: „Nach einer in vorigen Monat erfolgten Rückkehr aus Rom legte der einflussreiche Malermeister die letzte Hand an sein neues Bild „Die Riechende bei Barna“, das seit einigen Tagen in die hiesigen Gemälde-Galerie für kurze Zeit zur Behauptung ausgestellt ist. Dasselbe ist gewissermaßen ein Probe zu dem letzten Werke des Meisters, zur „Schlacht bei Marignano“. Nachdem in dem letztgenannten ein über die höchste Kunstgattung erhabener Sieg der alten Schule dargestellt wurde, wird nun in dem jetzigen Bilde Watteau's der letzte ausschließliche — durch ihren unauflöslichen Pietismus wohlverdiente — Niederlage bei Barna im Kampf um das herausgeforderten Tüfeln im Jahre 1444 gelehrt. Watteau's jüngstes Bild, das nur circa ein Jahrtausend alt ist, stellt diese für die Polen unglückliche Schlacht in drei Augenblicke dar, da der junge Valentin, während seines letzten Kampfes, sich dümmenden Schlachtopfer, umarmt zu dem todt, mit demselben verdammten Missethäter, sich nun im Kampfe befindet. Diese im Vordergrund bei vornehmlich seinen Mägen befindliche königliche Erscheinung, im kalten Kampfen den Jünglingen umringt, macht einen so imponirenden Eindruck als der Wüthende in der Schlacht bei Brunenwald.“ Indem wir die Kritik über den Wert dieses neuen Kunstwerkes aus Watteau's Handlungen lassen, wollen wir nur noch hinzusetzen, daß Watteau — nach der Behauptung jenseitiger Kunstkenner — einen Fehler begeht, welche durch höherer seinen Bildern überhäufigen Malers durch das unerfreulich wirkende Jenseitigen einer Unzahl von kampfen den Reichen so hindernden Verden auf beschränktem Raume eigen ist.

\* Oesterreichische Staatsexpositionen. In der letzten Monatsversammlung der Wiener Kunstgenossenschaft wurde ein Gegenstand verhandelt, welcher für die künstlerische Welt von Bedeutung zu werden verdient. In Aussicht stellte den Antrag auf Einreichung einer Petition in Gemeinlichkeit mit der Wiener Akademie der bildenden Künste an den Reichsrath um periodisch wiederholte subventionirte Staatsexpositionen im Künstlerhaus. Zur Verlesung gebrachte Petition besagt, daß die letztgenannte Abhaltung von ständigen Kunstausstellungen eine Gefahr für materielles Wohlbefinden der Künstler sei und daß unter ihres Ansehens auch Rufem wesentlich beizuge. In Erkenntnis dieser Wahrheit veranstalteten die Regierungen von Frankreich, England, Italien, Spanien, Belgien und Italien von staatsmässigen Kunstausstellungen; auch in Deutschland werden in neuerer Zeit ähnliche Anstaltungen gemacht und es droht daher den österreichischen Künstlern die Gefahr von allen Seiten überhellig zu werden. Es wird demnach an den Reichsrath die Bitte gerichtet, derselbe möge ablehnliche Ausschüsse im Künstlerhaus sicherstellen und zu diesem Behufe einen entsprechenden Betrag in das Jahrbudget einstellen. Die Petition wurde unter abgezwungenem Beschlusse genehmigt und der Vorstand ermächtigt, dieselbe dem Reichsrath zu dirigieren.

Stiftung für die Dresdener Galerie. Der in Dresden verlebte Maler Brühl-Dewer hat in Betreff seiner von 300,000 Mk. geschätzten Nachlassverfügungen gewisse weiche der Kunst zu Gute kommen. Er hat eine so königlich. k. k. Ministerium des Innern zu vermittelte Erlaubnis erteilt und bestimmt, daß die Kunst eines Malers zum Ankauf von Bildern hervorgerichtet werden soll. Dieser für die königliche Gemäldegalerie erworben werden sollen. Es ist jedoch ausdrücklich angeordnet, daß die Maler nur auf den Dresdener Kunstausstellungen ausgestellt werden dürfen.

### Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

#### Neue Bücher und Kupferwerke.

Ellers, G., Strand- und Landbilder von der Ostsee. Neun Originalradirungen. I. Heft mit 25 Kl. Fol. Berlin, J. Sonntag.

**Franken, D.,** Adriaen van de Venne. Mit 1 Radirung 113 S. s. Amsterdam, Gogh.

**Fritzsche, G.,** Moderna Bucheinbände. Sammlung künstlerischer Originalentwürfe zur Ornamentierung von Buchdeckeln. Mit Beiträgen von C. G. Aeckerlein, C. Graf etc. 4. Heft. Mit 7 Tafeln in Farbendruck. Kl. Fol. Leipzig, G. Fritzsche. (Erscheint nicht weiter; das Ganze enthält 26 Tafeln in Farbendruck).

**Graf, Hugo,** Opus Francigenum. Studien zur Frage nach dem Ursprunge der Gothik. Mit 9 autogr. Tafeln. 116 S. gr. 8. Stuttgart, K. Wittwer.

**Italienisches Sklazenbuch.** Organ für das Studium architektonischer und kunstgewerblicher Denkmäler der italienischen Renaissance. Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von Leopold Gmelin. Heft I. Die geschützten Thürnen des Vatikans. 8 Bl. Photolithographie u. 2 S. Text. Fol. Leipzig, Seemann. (Jährlich ca. 10—12 Hefte a 2 Mk. 50 Pf.)

**Lübke, W. u. Hitzow, C. von,** Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwicklungsganges etc. Dritte verbesserte und vermehrte Auflage. 2 Bände gr. Fol. mit 193 Tafeln in Kupferstich und Farbendruck und 482 S. Text kl. 4. (Aach in 29 Lieferungen a 4 Mk.) Stuttgart, Ebner & Seubert. 160 Mk.

**Meisterwerke der Holzschneldekunst** aus dem Gebiete der Architektur, Skulptur und Malerei. 1. Lieferung. 8 Bilderseiten mit Holzschnitten, 4 S. Text. Fol. Leipzig, Weber. (Monatlich ein Heft à 1 Mk.)

**Paulin, E.,** Die Cisterzienser-Abtei Maulbronn. Mit 200 Holzschn. u. 4 lithogr. Tafeln 37 S. gr. Fol. Verlag des Württembergischen Alterthumsvereins in Stuttgart. In Kommission bei K. Krabbe. In Mappe 30 Mk.

**Wurzbach, A.,** Die französischen Maler des 18. Jahrhunderts. (Klassiker der Malerei 3. Serie). 1.—4. Lieferung à 2 Bl. Lichtdruck u. 4 S. illust. Text. Fol. Stuttgart, Neff. (Das Ganze ist auf 30 Lieferungen à 2,50 Mk. berechnet).

## Zeitschriften.

### Chronique des Arts. No. 7.

Ventes prochaines: Objets d'art et de haute curiosité; Collection de M. L. de L.; Tableaux anciens; Peintures dévotives, historiens sculptées et chaux à portance de l'époque Louis XV.

### Journal des Beaux-Arts. No. 3.

Les grandes publications modernes. — Les nouvelles gravures. — Eugène Fromentin von H. Joubin.

### Gewerbehalle. No. 3.

Kamin, Bronze-Vase, Schrank in russischem Stil, Chateaufort, Decke im Palazzo Ducale in Mantua, Tisch und Stuhl, Nisio's Ornamente, Schale in Email de Limoges (16. Jahrb.) aus der Apollogalerie des Louvre zu Paris.

### Kunst und Gewerbe. No. 11.

Das „Conservatoire des arts et métiers“ in Paris. — Von der Pariser Ausstellung: Die Möbel. — Die Arkhade von der Pariser Ausstellung für das Deutsche Gewerbeinstitut.

### Deutsche Bauzeitung. No. 14 u. 15.

Das Merkato-Denkmal in Umbrien, von H. Schickel. (Mit Abbild.) — Mithelastische Wandarbeiten im Ker. Sacrum, von H. Altendorff.

## Zur Biographie Ed. Meyerheim's.

In Nr. 18 des Beiblattes der Zeitschrift für bildende Kunst enthält der Nekrolog von Friedrich Eduard Meyerheim eine kleine Urtheilsgabe, die auf Grund allseitigen Materials ich in der That bin zu befragen und es wünsche, weil sie auch in andere Blätter übergegangen ist. Es heißt dort: „Auf der Kunstschule seines Geburtsortes amann er, angeregt durch den Director derselben, den Krähelthaler Schulz“ etc. Professor Schulz trat erst am 2. Januar 1833 sein Amt als Director der hiesigen Kunstschule an, als Nachfolger des Professors Breuig, der am 29. August 1831 starb und bis dahin Director der hiesigen Kunstschule war. Dem Meyerheim bereits 1830 die Berliner Kunstakademie boten, konnte er nicht Schüler von Schulz gewesen sein. Breuig war übrigens auch ein hochachtbarer Architekturmaler.

Danzig, 16. Febr. 1879. Ehrhardt, Regierungsrath und Bau-Rath, interimistischer Director der Kunstschule.

## Eingefandt.

Franz von Meier. In meinem Referate über den Katalog der Berliner Galerie glaubte ich der gewöhnlichen, auf Postdrucken zurückgehenden Angabe über den Tod des Franz von Meier (12. März 1681) die Notiz bei Emborst gegenüberstellen zu dürfen, der in Jenner 1675 erschienenen „Teutschen Akademie“ den frühen Tod des Meiers erwähnt. Aber nach einer brieflichen Mittheilung, die mir von Julius Meier, dem Director der Berliner Galerie, zugeht, muß ich zugeben, daß in diesem Falle die spätere Uebersetzung gegenüber Recht zu haben scheint. Ich halte nicht gegenwärtig, daß das Reichsmuseum in Amsterdam ein Bild des Meiers, „Die Briefschreiberin“, mit der Inschrift: „F. von Meier Anno 1690“ bewahrt, und ich sehe jetzt in meinem Exemplar des Amsterdamer Katalogs, daß ich diese Inschrift nicht beachtet habe, obwohl mir sonst fast bei der Hälfte aller hier in „Nachrichten“ mitgetheilten Zeichnungen Korrekturen notwendig schienen. Sonst lenne ich dentire Bilder des Künstlers nicht vor dem Jahre 1675, mit welchem die Kuppelplaner in Treuden und das Jannichbild in den Uffigen beschiedt sind.

Holtmann.

## Berichtigung.

Herr K. T. de Biere macht in Nr. 36 des „Niederländische Spectator“ v. 3. 1879 zu meinen in der Kunst-Chronik v. 3, Nr. 44 gebrachten Mittheilungen über verschiedene alte Malereien im Holland einige Korrekturen, von denen ich Akt nehmen muß. Danach heißt der Meister des Bildes in Raanden Kametaciuss, ferner ist das Portrait ebendasselbst vom Jahre 1616 und nicht einen Präfidenten im Alter von 67 Jahren vor, nicht den Vater Laurentius Gysberts; sodann ist das für einen Rembrandt ausgegebene Portrait des Professors Sorbus im Urethier akademischen Senatssaal von Hare gemalt und das für einen Franz Hals ausgegebene Portrait des Professors Hoornbeek eine Kopie. Rudolf Nebelbacher.

## Inferate.

### Kunst-Auktion

von C. J. Wawra's Kunsthandlung in Wien.

Sobean erschien der Katalog der kostbaren und überaus reichen **unsterblich-Sammlung** Sr. Excellenz des Herrn Grafen Franz von Enzenberg. **Versteigerung Montag den 17. März** und folgende Tage im Künstlerhause zu Wien.

Illustrirte Kataloge (soweit der Vorrath reicht) à Mark 10 — Nicht-illustrirte Kataloge gratis und franko.

### Der Kunstverein

in Hamburg

fordert Künstler und Betreuer auf, bis 15. Mal v. 3. poffende Kupferstiche, die sich für ein Vereinsblatt von 1879 eignen, einzusenden. Bedarf 1200 Expl.

Der Vorstand.

## Prächtige Confirmationsgeschenke!

### Die Bibel in Bildern

von  
**J. Schnorr v. Carolsfeld.**

**240 Blatt in Holzschnitt.**

In Carton (die Blätter einzeln) 30 Mark. Gebunden in Leinen mit Goldschnitt 42 Mk. in Leder mit Goldschnitt 47 Mk.

Verlag von **GEORG WIGAND** in Leipzig.

### Die Bibel

oder  
die ganze heilige Schrift.

Nach der Uebersetzung Dr. Martin Luther's. Mit 140 Bildern in Holzschnitt nach den grossen Zeichnungen von

**Schnorr von Carolsfeld.** Gebunden in Leinen mit Goldschnitt 42 Mk., in Leder mit Goldschnitt 48 Mk. Dgl. m. 2 Bronzeschlössern 70 Mk., etc.

Verlag von **GEORG WIGAND** in Leipzig.

Die periodischen Anmerkungen des rheinischen Kunstvereins für das Jahr 1879 werden stattfinden während der Monate

April zu **Baden-Baden**, Mai zu **Freiburg i. B.**,

Juni zu **Carlsruhe**, Juli zu **Heidelberg**,

August zu **Mannheim**, September zu **Darmstadt**,

October zu **Mainz**.

Die Kunstvereine der Städte Baden-Baden, Carlsruhe, Darmstadt und Heidelberg veranstalten daher während des ganzen Jahres

**permanente Ausstellungen.**

Näheres wird durch die einzelnen Kunstvereine aber dem Unterzeichneten bereitwillig mitgeteilt werden. Darmstadt im Januar 1879.

Der Präsident des rheinischen Kunstvereins

**Dr. Müller**, Geheimr. Oberbauarzt.

Neuer Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Soeben ist erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

## ITALIENISCHES SKIZZENBUCH.

Organ für das Studium architektonischer und kunstgewerblicher Denkmäler der italienischen Renaissance, nebst Erläuterungen.

Unter Mitwirkung von Fachgenossen

herausgegeben

von

**LEOPOLD GMELIN**

Architekt, Assistent an der Kunstgewerbeschule in Carlsruhe.

**Erstes Heft.**

**Die geschnitzten Thüren im Vatican.**

8 Blatt in Photolithographie, mit Text. Preis 2 Mark 50 Pf.

Dieses Skizzenbuch soll dazu dienen, zunächst solche Denkmäler der italienischen Renaissance in correcten, mit genauen Maassen versehenen Originalaufnahmen zu veröffentlichen, die bisher gar nicht oder doch nur unvollkommen publicirt wurden. Je 12 Hefte à 8 Blatt kl. Fol. bilden einen Band. Jährlich werden 10 bis 12 Hefte à 2 M. 50 Pf. ausgegeben.

Verdient unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann**. — Druck von Gundertstund & Fries in Leipzig

Soeben erschienen in unserem Commissions-Verlage und sind durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

### Darstellungen

aus der Heiligen Geschichte.

**Unterlassene Entwürfe**

von

**Alexander Iwanoff.**

Lieferung 1. 15 Illustrationen in farbigen gross-Folio in Mappe

**Ladenpreis 80 Mark.**

Diese hinterlassenen Entwürfe sind in seinen Vaterlande hochgeschätzten Russischen Künstlern werden zu Kaiserlich Deutsches Archäologisches Institut herausgegeben. Das vollständige Werk wird 20 Tafeln enthalten und in Lieferungen von je etwa 15 Blättern erscheinen pro Lieferung zum Ladenpreise zu 50 Mark.

Prospecte in Deutscher und Russischer Sprache sind durch jede Buchhandlung, sowie direct von uns zu beziehen.

Berlin, Unter den Linden 5.

**A. Asher & Co.**

Ca. 1500 verschiedene nach Engelmann geordnete

**Kupferstiche von Chodowiecki.**

vorzüglich erhalten, sind zusammen zu verkaufen. Näheres durch die Buchhandlung von **Ernst Kamah** in Berlin, W., Taubenstrasse No. 7.

Antiquar **Stierler** in Ulm offerirt:

1 Zeitschrift f. bild. Kunst. Mit zwei Prosod. Bd. I—XII. (Geg. 1800) 5 Bände. (3 Bände broschirt.) Preis 100 Th., wie neues, ganz complet 150 Th., je 300 Th.

1 Hoff. Werk. Bd. I—XII. (6 Bde. 1810), 6 Bde. broschirt.) Ganz Exemplar, ganz complet je 200 Th.

Neuer Verlag

von **E. A. Seemann** in Leipzig

Soeben erschienen:

**ABRISS**

der

**Geschichte der Baustyle**

von

**Dr. Wilhelm Lübke.**

Vierte umgearbeitete und vermehrte Auflage.

Mit 468 Holzschnitten.

gr. 8. broch. M. 7.50

gebunden in Calico M. 8.50

## Beiträge

John Prof. Dr. C. von  
Ligow (Wien, Corre-  
spondenzbl. 25) über an  
die Verlagsanstalt in  
Leipzig zu richten.

## Inserate

à 20 Pf. für die drei  
Mal gelassene Zeile  
werden von jeder  
Zeile u. Rückzahlung  
angerechnet.

15. März

1879.

## Weiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für alle andern bezogen kostet der Jahrgang 3 Mark (sowohl im Buchhandel als auch bei den besondern und überreichlichen Postbestellern).

Inhalt: Die Restauration des Senatssaales im Kölner Rathhausthurm — Restaurationsplan und Bauprojekt in Venedig (Schluß) — E. Swelin (Holländisches Stiegenhaus) — Oppenheim, Neues Städtchen-Buch, Verhältnisse der Stadt, Die französischen Maler des XVIII. Jahrhunderts — Verrin zur Förderung des Kunstgewerbes in Deutschland — Maxfeld's Entwurf für den Festsaal in Wien, Düsseldorf, — Münchener Künstlerhaus; Sautter, J. von Zwozinsky, Maxfeld der Casa Parady für das deutsche Reich, Berliner Naturhistor. — Vergrößerung der Zünfte (Jahre 1861/1862), Feste der Ketzler in Nürnberg, Preis auf Pompei Kunstausstellungen — Jubiläum — Bericht — Inserate.

### Die Restauration des Senatssaales im Kölner Rathhausthurm.

Jeden Verehrer mittelalterlicher Baukunst wird der Beschluß der Kölner Stadtverordneten-Versammlung, durch welchen für die Instandsetzung des früheren Senatssaales im Rathhausthurm die Mittel bewilligt wurden, mit besonderer Befriedigung erfüllt haben. In gleichem Maße dürfte er aber auch ein berechtigtes Interesse daran haben, zu vernehmen, in welchem Sinne diese Wiederherstellungsarbeiten in's Werk gesetzt werden. Handelt es sich ja doch um einen Raum, von welchem aus nahezu vier Jahrhunderte hindurch die Geschicke einer der größten und ehrwürdigsten deutschen Städte geleitet wurden, in welchem ihre edelsten und weisesten Männer, die Blüthe der Geschlechter und die Führer der Künste zu Rath und That versammelt waren. Diese ehrwürdige Vergangenheit gebietet dem Restaurator des Saales das gewissenhafteste Vorgehen bei seiner Aufgabe.

Wie bei jeder Wiederherstellung eines monumentalen Bauwerkes, so kann auch hier in zweifacher Weise verfahren werden. Entweder sucht dieselbe unter pietätvoller Schonung des Vorhandenen den überlieferten Grundcharakter des Bauwerkes so getreu zu rekonstruieren, daß die Ergänzungsarbeit in dem letzteren obliq ausgeht, oder sie tritt als ein selbstberechtigter Factor in die Erscheinung und legitimiert die von ihr gewählten Ecksformen mit dem Schlußsatz: *renovatio anno . . .* Der erstere Weg ist immerdar der ichtigere und bei dem Vorhandensein eines größeren, die Totalität der Grundform zweifellos nachweisenden

Bestandes genügender Ueberreste sogar der gebotene. Das andere Verfahren bleibt stets ein gewagtes und selbst in seinem glücklichen Ausfalle absolut bedingt von der Kunsthöhe und dem Geschmad der Periode, welche mit der Vergangenheit bricht und, sich an deren Stelle setzend, nicht selten die bekannten Ehren des Bernini heraufbesiedelt. Um entscheiden zu können, wie im vorliegenden Falle vorgegangen werden soll, dürfte eine Erweiterung der verschiedenen Wandlungen, welche der Rathsaal im Laufe der Zeiten bereits erfahren hat, wohl am Platze sein; stellenweise allerdings auch, um daraus zu entnehmen, wie es nicht gemacht werden darf.

Der Rathsaal liegt in der ersten Etage des im Jahre 1413 vollendeten Rathhausthurses, dessen ganze Grundfläche er einnimmt, und wird aus zwei Seiten von je 4, auf einer dritten von 3 Fenstern mit steinernem Maßwerk erhellt. Dem Wechsel des Geschmades folgend hat derselbe bis jetzt drei durchgreifende Veränderungen in seiner inneren Ausstattung erfahren. Seine erste Einrichtung war, entsprechend der edlen, stilvollen Gliederung des Thurmes, zweifellos eine gotische. Es zeugen dafür auch im inneren Raume gewisse konstruktive Merkmale, wie die breite Abfassung der Fensterlaibungen und der kräftig profilierte Balkenträger, welcher die sich sonst etwas massig gestaltende Decke in zwei elegante, oblungse Ornamentfelder abtheilt. Aus dieser Periode ist für die Ausschmückung des Saales nichts erhalten als vier Inschriften an den verschiedenen Wandseiten desselben; dagegen finden sich als Ueberreste der Dekoration und zwar noch auf Kupferblechen aus dem Ende des 17. Jahr-

hundert ein imposanter Raminmantel mit einer zierlichen Zielenreihe und zwei Ornätpfe als Konsolen des Balkenträgers. — Eine völlige Umgestaltung erfuhr der Saal im Anschluß an den 1569 vollendeten Vortalsbau durch eine reiche Renaissancebede und eine Tüfelung mit Thüreinfassung und Sedilien in kostbarer Marfetterarbeit, mit skulptirten Zwischensäulen und Zierrathen. Dem Balkenträger verlich man, wie die alten Stiche nachweisen, einen besonderen Schmuck durch einen in der Mitte angebrachten, achtseitigen Baldachin mit Wappensbetrüfung, der ein horizontales, mit der Thurmruhr in Verbindung stehendes Brigerwerk umschloß. Die Wände wurden bis zur Höhe der Fenstersohle mit gewirkten Teppichen besetzt, welche bis zu den Tischsäulen herniederhängen und ringsherum mit dem Römischen Wappen geschmückt waren. Eine Inschrift auf der Südwand in Antiqua-Lettern mit einer barocken Einfassung markirte noch, wenn auch späteren Ursprungs, die Traditionen der Renaissance. Aus dieser Zeit haben sich die Decke und die Tüfelung in fast intakter Erhaltung herübergerettet und auch eine dritte Wandlung überdauert, die der Saal in dem letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts über sich ergehen lassen mußte. — Von den französischen Freiheitsmännern wurden die gewirkten Teppiche und alles, was sonst noch an der Decke und in den Füllungen des Gießels Wappen trug, heruntergerissen; der gothische Stein-Ramin wurde durch einen geschmacklosen neuen ersetzt, den Wänden eine einfache Holzbekleidung gegeben, über welcher längs der Südwand und in der Höhe der Fensterspieler ein Coloss von allegorischen Bildern leichtesten Charakters von Joseph Hoffmann paradirte. Sogar bis an den Balkenträger hing das Neuerungsfiebers; an Stelle der charakteristischen Ornätpfe wurden zwei langweilige, tief in die Wandfläche hinunterreichende Holzkonfolen angebracht. Die grün angestrichenen Gipsbüden Voltaire's, Rousseau's und Robespierre's endlich vollendeten den unharmonischen Gesamteindruck der Einrichtung. Von den Hauptbestandtheilen dieses Revolutionsdehors war der Saal schon befreit, als man neuerdings den Entschluß zu seiner Wiederverwendung faßte; seine weiteren Anhängel, die nüchternen Holzbekleidung mit dem Ramin und den Konsolen, mußten folgen, um an der Hand der wirklich stilsollen Ueberreste früherer Zeiten ein Urtheil zu gewinnen, in welchem Charakter seine Wiederherstellung am angemessensten zu bewirken sei.

Vergegenwärtigen wir uns demgemäß noch einmal die vorhandenen Anhaltspunkte, so finden wir aus gothischer Zeit außer dem mit dem Balkenträger abschließenden konstruktiven Gezüge nur vier Inschriften; aus der Renaissanceperiode dagegen eine herrliche

Kassettendecke und eine festbare Tüfelung, welche nur in kleineren Partien der Ergänzung bedürfen. Angesichts dieser letzteren, ebenso bedeutamen wie erhaltungswürdigen Ueberreste war der Weg der Restauration von selbst gewiesen; dieselbe durfte blos die Wandbekleidung in demselben Charakter verlesen und die Verglasung der Fenster herstellen; alle übrigen Arbeiten waren rein schablonenmäßige, für die bei vorhandene Material in Verbindung mit den vorgenannten Kupferstichen über die frühere Ausstattung des Raumes die bländigste Richtschnur darboten.

An unabweisender Stelle scheint jedoch eine Erneuerung des Saales in modernem Sinne beabsichtigt zu werden, welche theils unabhängig vom Alten, theils in anachronistischer Ergänzung desselben, was noch verwerflicher ist, vorgeht und auf einzelnen Punkten schon erkennbar ist. Man hat damit begonnen, von den vier interessantesten Schriftbändern in gothischer Minuskelschrift, an denen drei Jahrhunderte schonend vorübergegangen, zwei vollständig zu überstincken, den beiden andern den Kalkantrieb so nahe zu rücken, daß die Endigungen der Buchstaben bereits nicht mehr sichtbar sind. Dieser letztere Umstand in Verbindung mit der Thatfache, daß von den überstrichenen Inschriften vorher Pausen abgenommen wurden, würde schon die Wahrscheinlichkeit nahe gelegt haben, daß man überhaupt auf die ursprüngliche Erhaltung irgend einer derselben keinen Werth legt. Es ist aber die Gewißheit ihrer vollständigen Vernichtung geradezu dadurch ausgesprochen, daß man die Wandflächen zu tapezieren beabsichtigt. Da es sich hier in Ermangelung einer allenfalls zulässigen alten Lebertapete nur um die Anbringung einer gewöhnlichen Papierdecoration handeln kann, so ist damit die Modernisirung des Saales schon entschieden. Seinem Zeitcharakter entsprechend waren nur zwei Arten des Wandbaldachins möglich. Entweder man griff auf die früher vorhandene Einrichtung zurück und ließ in der Sockelhöhe der Fenster gewirkte Teppiche nach dem Muster der alten bis auf die Sitzbänke herniederhängen unter entsprechender Abtönung der oberen Wandpartien und Befassung der Inschriften, oder man ging zu einer polychromen Aufstellung der ganzen Wandfläche über. In dieser letzteren aber hätten die gothischen Schriftbänder mit ihren markigen, lichten Lettern auf dunkeln Hintergründe und ihrem im Organismus des Gemeinbewusens nicht oft genug zu wiederholten Wahrsprüche: „audiat et altera pars“, einen ebenwirkungsvollen wie sinnreichen Wandbaldachin abgegeben. Hoffentlich wird diese Möglichkeit, da bis jetzt die Wände noch tapezirt sind, noch nicht ganz abgeschlossen sein. Bedenklicher ist eine bereits vorhandene Abweichung von dem Stilcharakter des Saales in den

nen angebrachten Konsolen des Balkentrügers. Der letztere ist, wie schon gesagt, noch rein gothisch und offenbar wegen seiner mächtigen Wirkung und edlen Profilierung von den Werkmeistern des Renaissance-Plafonds als ein stilvoller Abschlußpunkt der konstruktiven Einrichtung des Saales erhalten worden. Die ursprünglichen Konsolen des Trügers waren daher, seinem Charakter entsprechend, gothische und zwar nach den vorhandenen Zeichnungen zwei charakteristische Grindköpfe. Nachdem die an Stelle der letzteren wählend der Fremdherrschaft angebrachten Holzträger entfernt waren, hätte zunächst die Frage erstattet werden müssen, ob die nunmehr erforderlichen als Kragsteine eines gothischen Unterzuges und gewissermaßen integrierende Theile eines in seiner konstruktiven Gliederung dem 15. Jahrhundert angehörenden Saales nicht ebenfalls gothisch zu behandeln oder aber ob dieselben dem Formenreize der dort an der Decke und Täfelung vorhandenen Renaissance-Einrichtung anzupassen wären. Ein Einbild in die alten Stiche hätte wahrscheinlich die Frage am allerleichtesten zu Gunsten der früher vorhandenen Balkenträger entschieden. Anstatt dessen hat man unter Innehaltung der geschmacklosten Vöngenerverhältnisse der erstenen Holzstreben eine Konsole in dem verwirrten Renaissance-Geschmack der Neuzeit und in deren Vieblingmaterial, in Stuck, dort angebracht, welche sich aus folgenden Motiven zusammensetzt: direkt unter den Balkenträger legt sich ein vierediger, etwa acht Zoll hoher Kasten mit einem Festschilde und einem in Relief gearbeiteten Friesel mit Renaissance-Motiven. Den Träger dieses Abgases bildet eine zurückspringende Schneckenkonsole, welche sich seitlich äußerst hoch in dem Charakter des Friesels fortentwickelt, vorn aber ein ganz neues dekoratives Moment erhält durch einen verspringenden Wölbensopf, an dessen Oberkieser ein modernisiertes Wappenschild im Stil des Cinquecento befestigt ist. Dadurch, daß letzteres ungefähr in der entgegengesetzten Linie des hinteren Schwörkels unten aufsteht, bildet sich ein leerer Raum zwischen seiner Rückseite und dem Schwörkel; dieser leere Raum wird durch eine Streu naturalistischer Eichenblätter hinreichend ausgefüllt, während der Schlußabsatz der Konsole, damit ja keine Stülperidee undertreten sei, Tropfen eines griechischen Gewölbes als Abschluß erhält. Die Schilde endlich zeigen statt einer dem Saale gleichzeitigen Heraldik das neue deutsche Reichs- und das preussische Wappen. Abgesehen davon, daß diese einzelnen Gliederungen nun wieder unter sich in einem schreienden Mißverhältnis stehen, finden sich also in dem Gesamt-Aufbau der Konsolen ebenso sehr die Einseitigkeit der dekorativen Mittel als die denselben entsprechenden Zeitperioden vergewaltigt, was

um so auffallender ist, als sich im Rathhause allerwärts die stilvollsten Vorbilder für dieselben vorfinden. (Schluß folgt.)

## Restaurationen und Bauprojekte in Venedig.

(Schluß.)

Bei der Kirche S. Salvatore scheint der Wichtigkeit werth, daß schon Giorgio Spavento 1506 nach dem von ihm entworfenen Plan den Bau begann, der dann lange Zeit geruht, da erst 1530 Zullio Lombardo mit dem Welterbau beauftragt wurde. Spavento hat allerdings nur die Apsiden errichtet, doch auch den Grund zu den übrigen Theilen gelegt. Sansovino's Thätigkeit an dem Bau beschränkt sich nur auf Hilfestellungen bei der Ausführung, höchstens sind Einzelheiten im Kreuzgang ihm zuzuschreiben. Dagegen ist allerdings von ihm das schöne Denkmal des Dogen Francesco Venier, datirt 1556; die Figuren in den Nischen, Spes und Caritas, sind von seiner eigenen Hand. Hier (im rechten Kreuzarm) ist auch ein Grabmal der Caterina Cornaro, von Bernardo Centini, einem Bruder Antonio da Ponte's, und andere. Die Fassade der Kirche wird dem Baldassare Longhena (1663) zugeschrieben, scheint aber doch eher von Giusseppe Sardi zu sein und ist auf Kosten des reichen Kaufmannes Jacopo Gallo mit einem Aufwande von 50,000 Dukaten errichtet.

Die Kirche S. Giovanni e Paolo ist, da Gottesdienst darin abgehalten wird, Jedem geßnet und eine reiche Fundgrube für Grabmälertypen, unter denen die Perte das von Ventramin ist, dem die Erschließung des Lichtes durch Einsetzen der Fenster des Chores, welche seit dem Brände nun jezt zum Theil durch Bretter vernagelt waren, sehr zu Statten kommen wird. Langsam geht es aber auch hier. Weniger bedauerlich, schon mit Rücksicht auf das nächsterne Restaurationsprojekt, welches am Eingang unter Glas und Rahmen hängt, ist es, daß die dort befindliche Kapelle del Rosario bis heute in ihrem verfallenen Zustande geblieben ist. Sie brannte im August 1867 nieder, und es fell damit ein Werth von einigen 20 Millionen Irsek zu Grunde gegangen sein. In ihrem früheren Gewande mag sie allerdings einen ungleich prächtigeren Eindruck gemacht haben, doch wirt sie auch in ihrem Verfall, den blauen Himmel zum Theil über sich, mit dem Tabernakel Aless. Vittorio's im Hintergrunde noch vortreflich.

Was in bezugter Korrespondenz über die prächtigen Wohnsitze der Conti Papadopoli und des Baron Franchetti gesagt, ist vom künstlerischen Standpunkt aus doch nicht zu unterschreiben — hier wie dort, am Palazzo Tiepolo wie am Palazzo



Cavalli, hätte sich mit weniger Geldauswand Bedeutendes, Entsprechendes schaffen lassen. Eine Entfaltung von Pracht konnte ich nicht finden, wohl aber beim neuen Flügelbau des Pal. Tiepolo eine langweilige Kafernen-Façade — von den Fenstern ist nur die allgemeine Form, nicht aber auch die sonstige Teilung u. von der aus der Zeit von 1475—1485 stammenden Canal-Façade herübergezogen — und bei dem Palazzo Cavalli ist es doch wohl zu bedauern, daß die schöne, malerische Partie der Gartenseite (der Thurm mit der nach außen tretenden Treppe) einer in ihrer Wirkung sicher sehr zweifelhaften, glattlaufenden Façade Platz machen mußte. Ob hier die Besizer die Schuld trugen oder die banleitenden Ingenieure-Architekten, weiß ich nicht.

Die endliche Ueberführung des Museo Correr in die hergerichteten Räume des alten Fondaco dei Turchi ist mit Ärgeren zu begründen; die jetzigen Räumlichkeiten sind ja so unzulänglich, daß Vieles nicht aufgestellt werden konnte, sondern in Kisten verpackt steht.

Die Idee, die im fertigen Projekt vortrug, die Eisenbahn vermittelt einer neuen Brücke von 700 Met. Länge nach der Giudecca überzuführen und die Station an's Ende, gegenüber S. Giorgio maggiore, hinzuverlegen, angelehnt der Salute und Dogana, der Piazzetta mit der Bibliothek Sansevero's, dem prächtigen Profanbau Italiens', dem wichtigen Dogenpalaste, im Hintergrunde S. Marco, angelehnt der Riva — scheint nun fallen gelassen zu haben und sich nun mit der billigeren Ueberführung nach den Zattere, lediglich aus Rücksichten für den Frachtenverkehr, zu begnügen. Schade, daß die Geldmittel — das Projekt war auf ca. 8 Millionen veranschlagt, an denen die Regierung, Stadt und Handelskammer partizipieren sollten — nicht aufzutreiben waren. Den Besucher der Lagenstadt müßte beim Aussteigen — überläßt er doch gleich auf einmal alle Herrlichkeiten — der Anblick überrocht und bewilligt haben, mehr als jetzt in der Station Sta. Lucia, wo der Wunderbau der eisernen Brücke, auf die zuerst der Blick fällt, einen sehr nüchternen Eindruck hervorbringt. Denkt man sich bei Anlage dieser Idealstation auf der Giudecca noch das Projekt Napoleon's I. durchgeführt, der durch Verlegung von Terrassenbauten (bestimmt zu Verkaufsbuden, Bädern, Gentelstationen u. s. w.) die Riva auf gleiches Niveau bringen wollte, so hat man die Summe reifen, was für die architektonische Neugestaltung der Stadt wünschenswert und fruchtbringend wäre. Mit der Anlage der Terrasse ginge der Neubau der Häuser, die ja nicht in dem jammervollen Hinstandcharakter der Via Vittorio Emanuele gehalten zu werden brauchen, Hand in Hand. Immerhin aber wird dies Alles

noch lange frommer Wunsch bleiben, wie der längst geplante Durchbruch einer breiteren Straße von S. Moisè nach der Akademierstraße.

Ob man sich jetzt für einen Platz zur Ausstellung des Victor Emanuel zu errichtenden Denkmals in Venedig entschieden hat, vermag ich nicht anzugeben. Als ich Benedig verließ, kursirten darüber noch die abenteuerlichsten Gerüchte, und ich gestehe, daß mir, und sicher den Meisten, die in solchen Dingen ein Urtheil haben, die in mehreren großen kolorirten Projekten vorgeführte Idee des Professors Castellani das Denkmal als Anbau an den Marcuskürum zu sehen, nicht sehr glücklich schien. Die Architektur lehnte sich ganz und gar an die der Loggetta Sansevero's an, war jedoch ungleich flacher gehalten; in einer mittleren großen Nische hatte das Standbild Victor Emanuel's Platz gefunden. Außerdem streit man über die Anstellung eines Reiterstandbildes im Volksgarten, im Giardino Reale, auf der Piazza S. Marco, an Piazza S. Moisè u. s. w. Ich glaube, und habe viele Ideen schon früher in Benedig ausgesprochen, was thäte am besten, eine halbtreisförmige Terrasse vor dem Säulenpaar der Piazzetta in die Lagune rief den Hofen hinauszubauen und dorthin das Standbild zu stellen — den Halbkreis so weit, daß sich zu richtiger Uebersicht überall ein Standpunkt nehmen ließe. Der Einwurf, daß durch einen solchen Anbau die Erziehung nach dem Canal graube gehindert werde, ist durchaus nicht stichhaltig, ebenso wenig wie ein anderer, daß das Anlegen der Triester Dampfer an der Dogana dadurch gebindert sei.

Den Wünschen, die Herr Wolf am Ende seines Berichtes auspricht, pflichte auch ich von Herzen bei.

Ctto Schulz.

### Kunsthistorie.

**Italienisches Magazinbuch.** Organ für das Studium architektonischer und kunstgewerblicher Denkmale der italienischen Renaissance. Nebst Erläuterungen. Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von Leopold W. Gmelin. Erstes Heft: Die geschmigten Thüren des Vatikan. Leipzig, G. A. Seemann. 1879. 80 S.

Das Endziel, welches dieses höchst beachtenswerthe Unternehmen sich gesetzt hat, ist die Deutung des ganzen Schatzes der italienischen Renaissance an architektonischen und kunstgewerblichen Meisterwerken, für Lehre, Studium und praktische Verwendung unserer Tage. Der Wert soll demnach ein Gegenstück bilden zu Delmeida's „Deutscher Renaissance“, nur mit dem Unterschiede, der sich aus der verschiedenen Stellung der beiden Kunstgebiete in der einschlägigen Literatur von selbst

erzieht. Für die deutsche Renaissance war der Boden erst neu zu schaffen; sie war bis zu Lülke's und Letwein's grundlegenden Arbeiten fast eine terra incognita. Bei der italienischen Renaissance liegt die Sache anders. Die Beschäftigung mit ihr, zunächst mit ihren Bauwerken, reicht bis an den Anfang des Jahrhunderts zurück. Zeit den Tagen eines Percier und Fontaine, eines Grandjean de Montigny und Hamou, eines Gauthier und Vétarensky bis auf unsere Zeit folgten sich in größeren Werken, Monographien und Zeitschriften eine unüberschaubare Menge von Publikationen der hervorragenden Renaissance-Denkmal Italiens. Die nächste Aufgabe des vorliegenden Unternehmens wird es daher sein müssen, die Lücken der älteren Literatur auszufüllen, und in erster Linie solche Gegenstände zu bringen, welche bis jetzt noch gar nicht oder doch noch nicht in genügender Form publicirt worden sind. In zweiter Linie werden sich daran auch gute ältere Aufnahmen, die sich zerstreut in schwer zugänglichen Werken oder in Zeitschriften vorfinden, anzuschließen haben, nicht minder die neuerdings mit Recht so aufmerksam studirten Originalentwürfe der alten Meister in den Handzeichnungen-Sammlungen. Alles dies zusammengenommen wird in der That ein in solcher Vollständigkeit bisher nicht dagewesenes Gesamtbild der wunderbaren Kunst jener goldenen Tage darstellen, ebenso wichtig für das wissenschaftliche Studium wie für die moderne Praxis, namentlich wenn sich Herausgeber und Verleger die für das vorliegende erste Heft fixirte Behandlungsweise der Tafeln und des Textes zur strengen Richtschnur nehmen.

Das verbesserte photolithographische Verfahren, durch welches die Tafeln hergestellt werden, ermöglicht nicht nur eine vollkommen treue Reproduktion der Originalvorlagen, sondern es zeichnet sich auch durch Klarheit und Reinheit der Strichwiedergabe sehr vortheilhaft aus vor dem autographischen Druck und ähnlichen Vervielfältigungsarten. Bei dem zunehmenden Verdieniß unserer jüngeren Architekten für die Fortsprache der Renaissance und bei ihrem in erstem Grade hochschätzen begriffenen Geschick, auch die feineren Untertheile der Details und Meister charakteristisch wiederzugeben, dürfen wir hoffen, daß das Werk auch in Bezug auf Stiltreue der Aufnahmen den früheren Publikationen weit überlegen sein werde. Die Proben des ersten Heftes, z. B. die Details aus der Eingangstür der Loggia Raffael's, bieten dafür die beste Gewähr, wenn man sie mit den von Veitge gezeichneten Aufnahmen im IX. Jahrgange der „Gewerbeshalle“ und mit den nicht einmütig in den Verhältnissen, geschweige denn in der Detaillirung den Originaten entsprechenden Stichen in Vétarensky's großem posthumer Werk „Le Vatican“ vergleicht. — Die Dar-

stellungen sind so eingerichtet, daß sie nicht nur dem Architekten beim Entwerfen sicheren Anhalt gewähren, sondern auch dem Handwerker über die technische Herstellung aller konstruktiven und dekorativen Einzelheiten vollen Aufschluß geben. So ist z. B. bei der Darstellung der Loggiaentwürfe besondere Rücksicht auf die Struktur derselben genommen; die Stützungen sind genau kenntlich gemacht; auf die Härte des Materials und auf sonstige, für das Verständnis wichtige Punkte weist der Text hin, der auch über Entschlüsselung, Urheber, Erhaltung der Objekte und dergl. alle erwünschten Angaben enthält.

Außer der wahrscheinlich unter Clemens VII. entstandenen Loggiaentwürfe enthält das erste Heft noch Aufnahmen der Thürnen und eines Fensterrahmens in der Stanza dell' Incentio, welcher letztere namentlich in den hölzernen Theilen und in dem prächtigen Kastenblätternwerk wohl den Höhepunkt dieser unter Leo X. ausgeführten Arbeiten bezeichnet. Das Zeichnerwerk, welches die Füllungen der Verzierungen füllt, gilt bekanntlich in der Hauptsache als Arbeit des Gian Batista; „doch röhret (wie Gmelin sagt) die nicht selten zwischen den völlig gleichen Kompositionen der zusammengehörigen Theilstränge bestehende Verschiedenheit der Ausführung auf die Mitarbeiterschaft anderer, weniger geübter Hände“ hin. Die perspektivischen Ansichten an den Rückseiten rühren von Fra Giovanni da Verona her.

Von den Mitarbeitern, deren der Professor Erwähnung thut, ist der Architekt J. Otto Schulze, einer der geschmackvollsten Zeichner kunstgewerblicher und architektonischer Gegenstände der jüngeren Generation, gegenwärtig mit der Aufnahme zahlreicher Objekte für das Gmelin'sche Werk beschäftigt. Die erste Frucht seiner Studienreise: „Marmorfüllungen vom Togenpalast zu Venedig“ bringt die demnächst erscheinende zweite Lieferung, welcher im Laufe dieses Jahres noch acht bis zehn weitere (jede mit 8 Tafeln und 1 Bl. Text) folgen sollen.

**Neues Stilmuster-Buch** von Guido Copenheim. Frankfurt a. M., Verlags-Druckerei von Neffle und Müller 1875. Cu. 301.

Das vorliegende, zwölf Tafeln umfassende Büchlein unterscheidet sich von den meisten in neuerer Zeit publicirten ähnlichen Werken dadurch, daß es nicht alte Muster, sondern Original-Entwürfe für Kunstschmuck enthält. Die Vorlagen dürfen unseren kunstsinigen Frauen und Mädchen empfohlen werden. In einigen Fällen könnte Vereinfachung der Muster nicht schaden.

n. Von der dritten Auflage der Denkmäler der Kunst, herausgegeben von W. Lübke und C. v. Hülsen ist schon im Verlage von Ebner & Seubert die III. Lieferung erschienen, und welcher dieser einzig in seiner Art bestehende Kunstatlas abdrückt. Das ganze Werk liefert auf 154 Tafeln gegen 2000 Einzeldarstellungen zur Geschichte der bildenden Kunst. Die neue Auflage, zu welcher C. v.

Zükun den Text besorgte, ist um 37 neue Tafeln vermehrt, von denen 18 auf die Kunstentwicklung der letzten zwanzig Jahre fallen. Ein sorgfältig gearbeitetes Text- und Künstler-Register erleichtert der Bequemlichkeit des Gebrauchs.

2. Die Französischen Maler des XVIII. Jahrhunderts. Unter diesem Separattitel erscheint die 2. Heft in Stuttgart die dritte Serie der „Künstler der Malerei“ in derselben Ausstattung, wie die vorhergehenden Serien mit Holzschnitten nach Kupferstichen, ausgeführt von C. Sammel. Ten begleitenden Text hat Altred von Wutzsch in Wien übernommen, welcher bereits bei der zweiten Serie des Werkes in erfreulicher Weise mit bekräftigt war. Das Ganze ist auf 60 Mal berechnet, welche in vier Lieferungen à 2 Bände ausgegeben werden. Die bisher erschienenen vier Lieferungen stellen dem Unternehmern das günstigste Preisverhältnis.

### Konkurrenzen.

\* Der Verein zur Förderung des Kunstgewerbes in Braunschweig hat den ersten Preis in der für Entwürfe von Silberornaten ausgeschriebenen Konkurrenz des Architekten Ernst Aicheiser in Dresden, den zweiten dem Bildhauer Ernst Bode in Bismilshütte, den dritten dem Baumeister Max Osterloh in Braunschweig zugesprochen.

### Sammlungen und Ausstellungen.

\* **Maffei's Antiquarische** für den Freitag, welcher im April in Wien des österreichischen Kaiserpaars in Wien stattfanden soll, waren in den letzten Wochen im Wiener Meisnerstraße 10 und dann im Künstlerbauhofe öffentlich ausgestellt. Es sind im Ganzen 27 in Gel gemalte Platten von etwa 2 Fuß Höhe und 10 Fuß Länge, mit farbenprächtigen, virtuos auf die Kommoden umgeschriebenen Bildern der verschiedenen Gruppen des Juges, wie der Meister sie sich im Streben und Genuß angeordnet und tollmächtig denkt. Wie leben und in die Glanzperiode der deutschen Renaissance, in die Zeit Dürer's und Dürer's orientiert; der für Maximilian I. komponierte Triumphzug des letztgenannten Meisters scheint Maffei vorzugsweise zu seinen Kompositionen inspiriert zu haben, die übrigens keineswegs an antiquarischer Treue den alten Meistern folgen, sondern das Geiste des modernen Künstlers in freier Entfaltung offenbaren. Eine prächtige Szene von Herolden, Panzerträgern und Trompetern eröffnet den Zug, Reiter und Pferde in schimmerndem Schmuck; daran reihen sich die Gruppen der verschiedenen Stände, Jäger, und Beeren, deren Aufeinanderfolge (noch die jetzt noch nicht definitiv festgestellt ist, die meisten mit triumphalen Triumphwagen, dem Dürer'schen Trachtwagen Maximilian's demwands, geschmückt mit den Emblemen der betreffenden Gemerkschaften, mit allegorischen oder der Wirklichkeit entlehnten Figuren mannigfacher Art, so z. B. der prunkvolle Wagen der Waid-schmiede, auf welchem Reichthum und Ueberfluß thronen; der Wagen der Gärtner, der von Blumen und Früchten reich umwöhrt ist und umhört der lustigen und prächtigen Wagen der Natur, die Göttin Flora trägt; der Wagen der Eisenhauer, nicht in Gestalt einer Lokomotive, sondern in höchst origineller, künstlerischer Darstellung mit den alle geraden Figuren von Feuer und Wasser, die sich stürzend aneinander schmeigen; endlich — um nur diese noch zu nennen — die glanzend angeführte Gruppe der Jäger, an deren Verfassung sich vornehmlich die hohe Aristokratie zu betheiligen gedenkt. Nachdem die Details näher bestimmt sein werden, kommen wir im Einzelnen auf das großartige Unternehmen zurück.

B. **Düffelberg's** unsere künftige Gemäldegalerie hat im Jahre 1875 eine sehr erfreuliche Bereicherung erfahren. Angekauft wurde ein großes Bild „Capri“ von Camillo Ribbada, und durch Vermittlung des in Frankfurt a. M. gestorbenen Landschaftsmalers Edward Wilhelm Bofe, eines abgeordneten Düffelbergers, erhielt sie dessen Landschaft „Torre quinta in der römischen Campagna“. Ferner möchte ich ein hiesiger Art, Sanitätsrath Dr. Gerhard, zwei Studien kopie von C. A. Lessing und am Emanuel Leuze zum Geschenk, von denen besonders der Leuze'sche von Werth für uns ist, weil dieser Meister, der einen so nachhaltigen Ein-

fluß auf die Entwicklung der Düffelberg's Schule geübt hat, bisher leider noch nicht in der Galerie vertreten war, während dieselbe glücklicherweise bereits eines der schönsten Bilder Lessing's aus seiner besten Zeit besitzt. Der Beitrag aus künftigen Mitteln zur Bereicherung der Galerie soll von nächsten Rechnungsjahre ab von zwölfhundert auf zweitausend Mark erhöht werden, was ebenfalls dankbar anerkannt zu werden verdient.

### Vermischte Nachrichten.

**Wünderer Künstlerhaus** Die bayerische Kunststadt an der Mar soll also ein Künstlerhaus erhalten, und zwar mit Räumen zur Ausstellung größerer Kunstwerke und eine gefällige Zierde. Es soll nicht bloß den Künstlern, sondern auch dem Kunstfreunde offen stehen und die Wechselwirkung zwischen den Kunstproduzenten und den Kunstgenießenden erleichtern und fördern. — Also lesen wir in Wünderer Lokalblättern und freuen uns, wenn das Projekt nicht bloßes Projekt bleibt, was freilich einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit für sich hat. Daß die Künstler gern ein halbes und noch mehreres Aemselplatz hätten, also das in ihrem Interesse an der Kunstpolizei, ist begreiflich genug. Daß aber die Herren, die das Projekt ausgearbeitet haben und nun eifrig vertreten, von der Kostengünstigkeit sprechen, Räume zur Ausstellung „größerer Kunstwerke“ zu schaffen, freilich haarstark an's Kammer, denn von einem Konzept an Ausstellungsalen selbst für die größten Kunstwerke kann in Wünderer vernünftiger Weise keine Rede sein. Abgesehen von den Ausstellungsalen des Kunstvereins, welche jetzt nach Einrichtung besserer Oberlichter allen billigen Anforderungen entsprechen, und abgesehen davon, daß auch die neue Akademie Künstlern für diesen Zweck kaum ganz ver-schlossen bleiben dürfte, besitzt Wünderer für möglich große Ausstellungen das den Künstlern unentgeltlich zur Verfügung stehende Anstaltungsgebäude am Königsplatz, in welchem seit mehreren Jahren während des Sommers Lokal-ausstellungen der hiesigen Künstler mit Erfolg stattfanden. Und der Lokalplatz selbst hat 1858 und 1869 großartige Kunstausstellungen beherbergt und wird in wenigen Monaten wieder eine internationale Kunstaussstellung aufnehmen. An die Nothwendigkeit eines Künstlerbauhauses nach dieser Zeit zu denken unter solchen Verhältnissen die Sortämpfer derselben wohl selber kaum glauben, was freilich nicht hindert, daß sie Andere daran glauben machen möchten. Und finden sie Mühsal, nun so kann uns das auch recht sein! — Gegen Eines aber möchten wir, ganz abgesehen vom sanitären Standpunkt, im Namen der Kunstpolitik protestieren, dagegen, daß die Unternehmer den Kosten und Vortheilen des jetzt mit Garantenlagen geschmückten Maximilianplatzes für den Bau in Anspruch nehmen. Herr Dolgarterdirektor z. E. hätte sollte nach ihrer Erklärung damit einverstanden sein, besäße ich aber dem mit aller Entschiedenheit zu widersprechen. Wünderer wäre an dieser Stelle gar nicht einmal Raum für ein Gedächtnis, das, wie projektiert ist, größer als die vorhandenen Ausstellungsräume, einen großen Tanz-saal u. enthalten soll. Und das heißt nun nicht, wenn man den Platz ganz absperrt wollte. Da das nun aber unmöglich gehen könnte, läme noch weiter in Betracht, daß der Bau als ganz freistehend vier Treppen erhalten müßte, ein Umstand, der die Kosten ganz außerordentlich erhöhen würde. Abgesehen von einem engen Kräfte, in welchem die Besucherinnen das große Markt führen, findet der Gedanke bei den Künstlern wenig oder gar keinen Anklang; es scheint deshalb auch die Hoffnung auf werthvolle ergiebige Unterstüßung von dieser Seite zum mindesten eine höchst jauchzende.

C. A. K.

B. **Stuttgart.** Der so dringend nötige Neubau der Kunstschule, der, wie wir in Nr. 19 d. Bl. berichtet, demnächst beginnen sollte, hat leider abermals eine unliebsame Verzögerung erfahren. Auch dem mehrfach erwähnten Bauplan war eine nochmalige Vorlage derselben, sowie der ganzen Baunngsbedingungen, vor dem Württembergischen Abgeordnetenhaus nötig geworden, obgleich Kommissionen und Lehrerrathen nötig einverstanden waren und eine Weiterforderung über die früher bereits bewilligte Summe nicht erforderlich war. Die Anfertigung der Pläne und Berechnungen hatte nun aber so lange gedauert, daß die

Session der Kammer ihrem Ende entgegenhat und für diesen Zweck allein nicht ausrätig werden konnte. Zudem erkrankte auch noch der zum Referenten bestimmte Abgeordnete, Bezirksrath Baumgärtner, und so konnte kein Beschluß, resp. keine Uebersetzung der Stände mehr erfolgen. Die Session ist am 22. Februar geschlossen und der Neubau der Kunstschule damit abermals in der Schwebe geblieben. Man hofft nun allerdings, daß die Stände im Mai nächstjährigen zusammenzutreten und dann selbst die Angelegenheit rasch in erwünschter Weise erledigen. Aber immerhin sind einige Monate Zeit verloren, die schon zum Bauen hätten benutzt werden können, und dann gewöhnen wir uns wieder die Personen und Parteien, welche überhaupt gegen den Bau sind oder doch einen andern Platz dafür durchsetzen wollen oder aber noch ganz andere weit aussehende Pläne für die Umgestaltung der Schule hegen. Uebrigens, ihren Einfluß auf den Neuen geltend zu machen. Die nothwendige Verbesserung ist deshalb in jeder Beziehung zu betonen.

H. Jwan Kuzowoff, der berühmte russische Marinemaler, hielt sich kürzlich einige Wochen in Stuttgart auf, wo er mehrere seiner Gemälde im Auftrage der belobenden Kunstausstellung, von denen das größte und werthvollste, ein Wappenstein der Kathedrale von der Königin Olga erworben und der Württembergischen Staatsgalerie zum Geschenk gemacht wurde. Dies muß uns in mehr Freude erregen, als die Marinemalerei darin bisher nur durch die beiden Bilder von Rubin und Tschelpanowa vertreten war. Auch von den andern zehn Gemälden Kuzowoff's gelangten mehrere durch Stuttgarter Kunstfreunde zum Ankauf. Sie schüßern theils die ruhige oder bewegte Flut des Meeres, theils Ansichten von Petersburg, Konstantinopel, der Krim, des Orients oder Jasilens und zeichnen sich sämtlich durch meisterhafte Behandlung nach Luft und Wasser und eine sehr lebendige Lichtwirkung aus.

Ankauf der Casa Bartholdy für das deutsche Reich. Dem Etat für das deutsche Kaiserthum für das Jahr 1879—1880 ist eine Zuschußzahl beigegeben, die namentlich das Interesse unjurer Künstlerkreise erregen wird. Es handelt sich um den Ankauf und den Ausbau der Casa Bartholdy oder Juccati in Rom und zwar zu dem Zwecke, um einen langgehenden Wunsch der deutschen Künstlergesellschaft in Rom, einen ausweichenden Mittelpunkt für die Studien und das Berufsleben der deutschen Künstler zu gewinnen, in Erfüllung geben zu lassen. Gegenwärtig ist das deutsche Künstlerleben in Rom dadurch einer doppelten Gefahr ausgesetzt, daß der Aufenthalt daselbst durch die Kostspieligkeit und Unerquidlichkeit des Arbeitens mehr und mehr unjeren Künstlern unattraktiv wird, oder daß dieselben, da sie sich keine Künstler schaffen können, unter Ermüdung an empfindlicher Arbeit in hohem Maße und ohne Uebung in geistigen Entwürfen sich mit kleinen Studien und der Skizze von Modellen oder Statuen begnügen. Aus diesen Gründen ersuchen wir die deutsche Reichsregierung gütlich, auf Unterstützung der deutschen Künstlergesellschaft in Rom Bedacht zu nehmen und ein den Kunststudien und den Kunstinteressen gewidmetes Institut in Rom zu begründen. Es soll nun zu diesem Besuche die sogenannte Casa Bartholdy auf dem Monte Pincio in Rom, genanntes der Familie Juccati, angekauft und eingerichtet werden; man will darin 17 Künstler und eine Anzahl Wohnzimmer einrichten. Für den Ankauf des Hauses sind 300,000 Lire und für den Umbau 112,500 Lire, also im Ganzen 412,500 Mark erforderlich.

Bestiller Ruhmeshalle. Die Aufschmäkung des großen mit Blei gedeckten Hofes der Berliner Ruhmeshalle mit Bildhauerarbeiten ist dem Frei. Reinhold Weges übertragen. Derselbe wird in zwei mächtigen, Helleboriere aus der Zeit Friedrich's I. darstellenden Marmorfiguren, die am Fuß der Treppe ihren Platz erhalten, und aus zwei Wandreliefs bestehen.

## Vom Kunstmarkt.

Die Gemäldesammlung des Herrn Weisz Stange in Venedig ist nach dem von vorliegenden, mit einer Anzahl von Hildbruden ausgearbeiteten Kataloge, eine der interessantesten und werthvollsten zu sein, welche seit längerer Zeit bei 3 R. Heberle in Köln unter den Hammer gekommen.

Die überwiegende Anzahl der Bilder, im Ganzen 123 Nummern, gehören der niederländischen Schule des 17. Jahrhunderts an und neben Straton erster Größe wie J. und E. Mynsbach, Teniers, Pleter de Joogh u. erscheinen eine große Anzahl von Namen minder gekannt, immerhin aber sehr beachtenswerthe und tüchtige Meister wie Dirk Hals, Sandius, Boelens, Vandenburg u. Die meisten Erwerbungen hat der gegenwärtige Besitzer in England gemacht und ist, nach der Beschreibung des Auctionators, bei seinen Ankäufen ebensowohl von Glück beglückt, wie von seinem eigenen guten Glücke geleitet worden.

Auf der ersten Auktion, Berlin 4. u. 5. Februar, wurden u. A. folgende Preise erzielt: für Andr. Achenbach, Landschaft mit Wasser und Schafweide, 4500 M.; Com. Achenbach, Landschaft vordemselbst mit Bild auf dem Felsen, 2800 M.; G. Herres, Fischstrand bei Weimar, 1900 M.; Beendel, Landschaft 2076 M.; eine Landschaft von Ch. Huguet, 2028 M.

Pariser Kunstausstellungen. Wie noticed einige interessante Preise, die auf den letzten Pariser Ausstellungen erzielt wurden. 1. Sammlung Vassallo: „Der Windstoß“ von Paul Valtre 35,000 Fr.; „Zugerpöppel einer holländischen Stadt“ von Jan van der Heyden und Arnan van de Velde 2500 Fr.; „Küchle See“ von Willem van de Velde 4500 Fr. 2. Sammlung eines Annonimus in New York und Sammlung Herrmann: „Landschaft mit Ochsen“ von A. Achenbach 1200 Fr.; „Bühl seine Beute abtreibend“ von Heatschall 15,000 Fr.; „Der Jägermann“ von Corat 16,200 Fr.; „Der Tisch von Bille d'Aray“ von demselben 5200 Fr.; „Lige und Schlinge“ von Eugen Delacour 7000 Fr.; „Der Viehweide“ von Tzag 2900 Fr.; „Schwarzerde“ von Dupes 6600 Fr.; „Die Beerdigung von Lepo 1000 Fr.“; „Landschaft“ von Weisfänger 25,000 Fr.; „Feuerbrand“ von Schreger 15,600 Fr.; „Ochsen auf dem Hügel“ von Tragan 17,800 Fr.; „Weidende Kühe“ von demselben 19,000 Fr. 3. Sammlung Saucide: „Die Jägermann“ von Pratalis 5000 Fr.; „Das Frühstück im Walde“ von Barilati 4400 Fr.; eine Zeichnung von demselben „Rubier auf dem Marfche“ 1020 Fr.

## Zeitschriften.

### The Academy. No. 355.

China and Japan at the Burlington fine arts club, von G. Moskboer.

### Christliches Kunstblatt. No. 3.

Die XII. Ausstellung der König. Akademie der Künste in Berlin 1878. — Die Kirche zu Maribor, von Pastor Richter. (Mit Abbild.)

### Kunst und Gewerbe. No. 12.

Das „Conservatoire des arts et métiers“ in Paris. — Von der Pariser Ausstellung; die Möbel — Abbildung; Entwürfe zu Schmuckeisen nach Stich von J. A. Dueroy (16. Jahrb.)

### Meisterwerke der Holzschneidekunst. No. 1.

Die beiden Frescosen, von H. Makart. — Die Relieus von Alton, von A. Heger. — Christus erwacht des Jahres Tüchtlerin von Tod, von G. Max. — Die Löwenbrust, von G. Max. — Während der Geliebten in Klosterbüchsen, von E. Orzner. — Dome mit spielendem Kutschman, von K. Wüstenberg.

### The Portfolio. No. 111.

H. Hecker's. Words of comfort, von H. Gorkan. (Mit Abbild.) — Oxford; The Beaumont and the Beaumonts, von A. Lang. (Mit Abbild.) — John Crane, von M. M. Heaton. — Examples of modern domestic architecture, von J. J. Stevenson. (Mit Abbild.) — Poling-boon, etched by G. Stranin Ferrar.

### Deutsche Bauzeitung. No. 16 u. 17.

Die Altentwürfe von Mykene — Studien zur Frage nach dem Ursprung der Götter.

### Beiträge zur Kunstgeschichte. 2. Heft.

Die altdeutschen Bilder im Leipziger Museum nach Goethe's angeblicher Ansicht über die. — Archaische Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig vom 15.—17. Jahrh. — Leipzig. Natur-Ordnung von 1516 und 1577. Von G. Wustmann.

## Berichtigung.

Auf S. 47 der Zeitschrift dieses Jahrgangs ist S. 23 u. S. 25 von oben statt £ 62,000 und £ 100,000 (Pfund) £ 62,000 und £ 100,000 (Dollars) zu lesen.

## Kunstaussstellung der Königl. Akademie der bildenden Künste zu Dresden.

Die diesjährige Ausstellung von Originalwerken der bildenden Künste wird

am 15. Mai eröffnet und  
am 15. Juli geschlossen

werden.

Die auszustellenden Kunstwerke sind

**längstens am 26. April**

einzu liefern

Nach dem 26. April eingehende Sendungen werden nicht ange stellt.

Das Nähere enthält das Regulator, welches auf frankirten Antrag von der Ausstellungs-Commission unentgeltlich übersendet wird.

Die Ausforderung zur Beschikung der Ausstellung giebt nur dann Anspruch auf Trachtbeitragn nach Bewahung des Regulators, wenn dieselbe speziell für die Ausstellung des laufenden Jahres erfolgt ist.

Dresden, am 24. Februar 1879. Die Ausstellungs-Commission.

## EINLADUNG

zur Theilnahme an der allgemeinen Schweizerischen  
Kunstaussstellung

im Jahre 1879.

Dieselbe wird unter den zum Turnus gehörenden Städten abgehalten wie folgt:

Constanz	von 20. April	bis 4. Mai;
Zürich	11. Mai	8. Juni;
Winterthur	13. Juni	30. Juni;
Glarus	6. Juli	20. Juli;
St. Gallen	27. Juli	17. August;
Schaffhausen	24. August	7. September;
Basel	14. September	6. October.

Die Einsendungen sind bis spätestens am 15. April

an das Comité der Schweizerischen Kunstaussstellung in Constanz zu adressiren und es muss im Frachtbrief, sowie in den Zolldeklarationen, das Verlangen eines Freipasses für zollfreien Eintritt in die Schweiz deutlich angegeben sein. Bei Nichterfüllung dieser Formalität hat der Versender den Ein- und den Ausfuhrzoll selbst zu bezahlen.

Alle Künstler des In- und Auslandes sind eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden Arbeiten einzu senden und es werden dieselben noch besonders darauf aufmerksam gemacht, dass neben den gewöhnlich nicht unbedeutenden Ankünften von Gemälden durch Private und Vereine, alljährlich noch ein Beitrag des Bundes zum Ankauf bedeutenderer Kunstwerke verwendet wird. Die Verfügung darüber steht für das Jahr 1879 dem Kunstverein St. Gallen zu.

Bedingungen siehe Kunstchronik No. 14.

## Kunst-Auktion

von C. J. Wawra's Kunsthandlung in Wien.

Selben erschien der Katalog der kostbaren und überaus reichen Kupferstich-Sammlung Sr. Excellenz des Herrn Grafen Franz von Enzenberg. Versteigerung Montag den 17. März und folgende Tage im Künstlerhause zu Wien.

Illustrirte Kataloge (soweit der Vorrath reicht) à Mark 10. — Nicht-illustrirte Kataloge gratis und franko.

## Kölner Gemälde-Auktion.

Die Gemälde-Sammlung des Herrn

Georg Stange in Lübeck

kommt am 20. u. 21. März durch den Unterzeichneten in Köln zur Versteigerung — Dieselbe enthält ausgezeichnete Original-Arbeiten älterer Meister in vorzüglichen Qualitäten. 123 Nummern.

Der mit 10 Photo-Lithographien illustrirte Katalog ist zu haben

J. M. Heberle (H. Lempertz's Söhne) in Köln.

Beigibt unter Verantwortlichkeit des Betregers C. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Preis in Eruff

Antiquar Brerit in ihm öffent-  
1. Bestchrift f. d. H. Runk. 82. 1871  
dromif. Bd. I—XII (1871) (1871)  
Goldbrant. (3 Bände brodirter) 1871  
volles, neu neu, ganz complet  
klar, zu 200 R.  
t. baß. Wert. Bd. I—XII. 4 B.  
2. Bände, 6 Bde. brodirter) 1871  
Exemplar, ganz complet zu 200 R.

Zu verkaufen.

Zeitschrift für bildende Kunst 1864-77.  
Band I—VII in Originalbänden, Band  
VIII—XI ungebunden — beides schön  
erhalten. Preis 8. 120. C. B. — Nach  
durch die Expedition dieses Blatts.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

POPULÄRE  
AESTHETIK.

Von Prof. Dr. Carl Lencz.

Fünfte vermehrte u. verbesserte Auflage

Mit Illustrationen.

1879. gr. 8. br. 9 Mark 50 Pf.  
geb 11 Mark

## DÜRER.

Geschichte seines Lebens und seiner Kunst

Von

Moriz Thausing.

Prof. an der k. k. Universität und Director  
Albertina in Wien.

Mit einem Titelkupfer und zahlreichen

Illustrationen in Holzschneid.

gr. Lex.-8. broch 22 M., oder 7.  
in Calico 25 M.; in elegantem Pergament  
oder rothem Saffian 30 M.

## GESCHICHTE

der deutschen Kunst im Elsass

Von

Dr. Alfred Woltmann.

Professor an der k. k. Universität in Prag

Mit 74 Illustrationen in Holzschneid.

gr. Lex.-8.

Preis 10 M., in Halbfrz geb 12,50 M.

## SCHLOSS STERN

bei Prag.

Nach Originalaufnahmen herausgegeben  
von Ph. Baum.

Autographirt von demselben und  
M. Haak.

40 Tafeln. gr. Fol. cart 18 Mark.

(Separatdruck aus „Italienische L.  
naissance“ auf grösserem Format)

von Prof. Dr. E. von  
Kögel (Wien, Ober-  
brennstraße 20) oder an  
die Verlagsbuchhandlung in  
Kempten zu richten.



à 20 Pf. für Neberit  
Mit grüßterer Preis-  
gabe werden von jeder  
Droh- u. Kaufbuchung  
angemessen.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 6 Mark (sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern).

Inhalt. Die Restauration des Senatszalles im Kölner Rathhausthurm. (Schluß). — Norderstrom; Dem-Herf. — St. Sippmann, Zeichnungen alter Meister. — Michael Schür. — Antonio Canova's. — Die Hohenheimmühle des Deutschen Reichs. — Franz Kersch's Portrait des Grafen Hübner. — Norderstrom, Kunstschöpfung gegen den Staat. — Grenzboten. — National-Kunde. — Inserate

### Die Restauration des Senatszalles im Kölner Rathhausthurm.

(Schluß.)

Nicht minder unglücklich ist die neue Verglasung ausgefallen. Während die unteren Fensterzüge der Vertheilung mit Vagenfeldchen in einer äußerst grell wirkenden rothen Einfassung versehen sind, tragen die oberen gothische Säulen, in denen außer den Reichs- und Stadtwappen diejenigen von vierzehn Geschlechtern figuriren, aus denen hervorragende Würgermeister der Reichsstadt im 15. und 16. Jahrhundert hervorgingen. Mit dieser strengen, der gothischen Struktur des Thurmes entsprechenden Schildform steht nun leider die Zeichnung der in letzteren Wappen vorkommenden Embleme, welche der viel späteren, energielosen Schablone eines Wappensbuches von 1686 entlehnt sind, in schreiendem Widerspruch, während gerade bei dieser historischen Illustration des Saales eine Vermittelung der in denselben vertretenen Zeitperioden durch eine markante Stilisirung der Schilde und des Helmshnundes der aufeinanderfolgenden „Regierenden“ ebenso nothwendig wie geboten war. Völlig unverständlich aber wird die mit diesem Fensterhause beabsichtigte Verherrlichung der um das römische Gemeindevorsten verdientesten Geschlechter dadurch, daß bei den einzelnen Wappen, welche als solche doch keinen Anspruch auf allgemeineres Bekanntsein machen können, die Namen der Träger fehlen. Die Arbeiten an der Decke haben sich bis jetzt auf die Herstellung der stellenweise beschädigten Kassetteneinfassungen beschränkt. Die Hauptaufgabe aber bleibt noch zu lösen übrig. Jede der

beiden Plafond-Abtheilungen besteht nämlich aus drei Ornamentreihen, welche von profilirten Kränzen im Vierpaß und anderen Figurationen umgeben und stellenweise durch Kassetten und Rosarons mit einem herabhängenden Zierband in Traubenform besetzt werden. In den beiden äußeren dieser Ornamentreihen wechseln in reliefirter Behandlung farbig abgetönte Porträt-Medaillons römischer Kaiser mit rechtlichen Feldern in Walzwerkshnnd. Die mittlere Reihe jeder Abtheilung jedoch zeigt hohe Felder — jedesmal zwei runde mit einem mittleren Oval, — welche nur mit einer plastischen Einfassung umgeben, im Uebrigen aber leer sind und jedenfalls früher mit Wappen ausgemalt waren, die man in der Franzosenzeit übermalt hat. Es sprechen hierfür sowohl der Umstand, daß sich auch nicht die Spur einer plastischen Dekorirung aus früherer Zeit deut vorfindet, als auch die weiteren Merkmale, daß dieselben Flachfelder sich als Mittelreife auf jedem Plafond-Abschnitt wiederholen, und daß sie jene reliefirte Einfassung tragen, welche bei den Nischen in einem in die Höhe hineingeschobenen Kranze, bei den Ovalen in einem den Rand umgebenden Verfaß besetzt und offenbar den Zweck hatte, die innere Malerei wirksam abzuschließen. Die Zeichnungen aus früherer Wiederbelebung dieser Felder liegen noch nicht vor. Es muß aber, soll nicht auch hier die Dissonanz des Modernen Platz greifen, erwartet werden, daß, da gerade diese Felder die ganze Decke-Ausschmückung zum Abschluß bringen, man sich vorher die Uebersetzung verschaffe, ob der in denselben anzubringende Wappenschmud sich auch genau in den Stilformen und in der Farbgebung den vorhandenen Motiven an-

schließe. Eine besonders heikle Aufgabe bleibt dann noch immer die harmonische Abtönung des Plafonds unter möglichster Beibehaltung der in den Relieffeldern angelegten alten Gold- und Farbenmischung. Der reiche Charakter der in dem Saale vertretenen Holzintarsien — eines im Jahre 1603 vollendeten Werkes des Rönischen Kunstschneiders Melchior von Heidt — hindert sich schon von außen in den auf das wundervollste mit Sinsprüchen und Blumen-Ornamenten versehenen, etwa 1½ m. starken Thürleibungen an. Die nach dem Saale führende Thür nebst deren innerer Umrahmung ist denn auch sowohl in ihrem monumentalen Aufbau als in ihren einzelnen Gliederungen, Kompartimenten, Zwischensäulen und Nischen, bei denen sich die schwingenbühnen figürlichen Darstellungen mit den elegantesten Ornamentmotiven begegnen und in Flacharbeit und plastischer Technik abwechseln, geradezu ein Meisterwerk der Holzbesetzungskunst der Renaissance. In gleicher, wenn auch einfacher, Ausstattung sind die längs den Wänden hinlaufenden Zighänke gehalten. Dieselben erheben sich auf einem 5 Zoll hohen, mit einer markierten Vorderseite versehenen Podium, über welchem der in eingelegten Füllungen mit Eisen durchsetzte Trittschloß der Zighänke eine zweite Ornament-Etage bildet. Lehnen tragen die Hänke nicht, weil, wie schon früher bemerkt, Wandtische bis zu den Zigen herniederhängen. In Ermangelung dieses Schmuckes wirken die nur durch vier höher hinaufgehende seitliche Kopfstücke an der West-, Ost- und Süd- und Nordwand abgeschlossenen Hänke etwas sehr nüchtern. Es konnte daher nur als eine höchst zweckmäßige und durchaus billigerweise Verbesserung betrachtet werden, wenn, wie äußerem Vernehmen nach beabsichtigt wird, die Vorderseite des Podiums, welche wegen der Bestimmung des letzteren zur Aufnahme der Warmwasserleitungsrohren ohnehin einer eisernen Grillage weichen muß, als Trittschloß für die Zighänke unter entsprechender Erhöhung hinaufgeführt und die dadurch verfügbar werdende zweite Intarsienwand als Rücklehne hinter die Zighänke trat. Genau mit einer solchen Lehne versehen finden wir nämlich auf den mehrgedachten alten Kupferflächen eine zweite, mit den seitlichen Wandbänken parallellaufende Reihe in den Saal vorgeschobener Sedilien, welche leider nicht mehr auf uns gekommen sind. Nicht minder wirkungsvoll würde es uns erscheinen, wenn an der Nordseite des Saales, wo nach den Kupferflächen zu beiden Seiten unter dem, den mittleren Fensterfelder einnehmenden, Christusbilde von Joh. Val. Soentgen die regierenden Bürgermeister ihre Zige hatten, vor jedem der letzteren das Podium um ½ m. im Quadrat vorgeschoben würde, wofür man nicht überhaupt vorziehen sollte, durch Wiederanbringung jenes noch im Museum befindlichen Bildes an seiner

früheren Stelle, die damalige Einrichtung im Ganzen wiederherzustellen. So bereitwillig wir aber vormin eine durch die Umwechslung der Intarsienfriese bezweckte Anbringung von Rücklehnen an den Sedilien als eine wesentliche, überaus stillvoll wirkende Verbesserung anerkannt haben, so entschieden müßten wir uns gegen eine Modernisirung aussprechen, welche auch an dieser Lösung verübt werden soll. Von den vorgedachten Kopfwinden, welche die Zighänke an den Ecken flankiren und früher, wie noch an der Decke des Gesimfes erkennbar ist, geschnitzte Aufsätze trugen, fehlt nämlich eine, welche im Stile und Sinne der vorhandenen neu hergestellt werden soll. Die letzteren zeigen nun ihre Zusammengehörigkeit dadurch an, daß auf je zwei die Diosturen der Rönischen Felderlegende, Marsilius und Agrippa, unter einer Bogenstellung angebracht sind, in deren Zwickeln liegende Frauengestalten mit den Attributen der vier Elemente sich befinden. Die dritte Kopfwind stellt unter einer in ihren Flächen ähnlich belebten Krabbe den Rönischen Bauer und die Jungfrau dar, während rechts und links über dem Bogen Sommer und Herbst als dem Cyklus der vier Jahreszeiten personifizirt sind. Bei dem in den zuerst beschriebenen Komplementenstücken erkennbaren inwiegen Zusammenhänge zwischen den Hauptfiguren und den allegorischen Gestalten hätte die Darstellung auf der dritten Kopfwind den strengsten Anhalt für die Gründung der vierten abgeben und demnach jedenfalls dazu führen müssen, daß, wie bei jener, so auch hier zwei Hauptpersonen im Bogenfelde, in den Zwickeln aber die beiden korrespondirenden allegorischen Figuren vorgehen wurden. Statt dessen finden wir auf der bereits in Arbeit gegebenen Zeichnung für die vierte Kopfwind nur eine Figur im Hauptbogenfelde, und zwar wiederum eine Darstellung des Rönischen Bauern, und in den Zwickeln zwei unsagbar kleine, in einer Art Empirerhöhung drapirte symbolische Figuren, welche, jeder Zusammengehörigkeit mit den auf der Gegenwand vorhandenen spottend, als Attribute eine Locomotive und den Telegraphenartig führen, mit einem Worte also dem Ergänzungswerte die unberechnete Signatur der Neuzeit aufdrücken.

Hoffentlich wird es nur dieser Fingerzeige bedürfen, um die Restauration des Senatsaalcs in andere Bahnen zu lenken. Mehrkosten sind dazu gar nicht erforderlich; in den Grenzen der bewilligten Kredite läßt sich das Ergänzungswerk würdig und im Geiste der uns überkommenen Reste durchführen. Gegen das jetzige Verfahren aber appelliren wir an die Einsicht der städtischen Behörden mit dem Wahnrufe: *Videant consules!*

X X

## Korrespondenz.

New-York, im Februar 1878.

Der Druck, welcher in Folge des geschäftlichen Stillstandes sich allermählig mehr oder weniger fühlbar macht, wird selbstverständlich auch hier in einem gewissen Maße empfunden. Die Kunstliebhaber kaufen nicht mehr nach einem so großartigen Maßstab wie vor einigen Jahren, man klagt über die niedrigen Preise, welche bei den Gemäldeauktionen geboten werden; demnach fehlt es nie an Käufern, und zuletzt kommen doch Summen dabei heraus, welche bei dem hier geringeren Werthe des Geldes freilich nicht so viel bedeuten, wie es in Deutschland der Fall sein würde, allein immer noch einen ziemlich ergiebigen Markt anzeigen. Eine der letzten bemerkenswerthen Auktionen war die von der Artists Fund Society alljährlich veranstaltete, wozu die Mitglieder ein oder mehrere Bilder beitragen, deren Ertrag dem Fonds zu gute kommt. Acht und neunzig Bilder waren beigeigert, und wenn die Künstler bei dieser Gelegenheit auch nicht gerade ihre größeren Leistungen einzuschicken pflegen, so gewährt die Sammlung doch in Erwartung der großen akademischen Ausstellung einen Blick auf die verschiedenen Richtungen in der amerikanischen Kunstwelt, zumal da sowohl die ältere, akademische, par excellences amerikanische, so wie die neuere, den europäischen Vorbildern nachstrebende Schule hier ihre Vertreter finden. Wie immer, herrschte die Landschaft vor; frisches Waldesgrün, stimmungsvolle Dämmerung, die sonnige Farbenpracht des amerikanischen Herbstes und das Grau des einbrechenden Winters waren von T. A. Richards, David Johnson, Homer Martin, E. F. Miller, Whittredge, den beiden Giffords, Sontag, Shurtleff, Fueschel und A. Barton ansprechend dargestellt. Eastman Johnson, J. G. Brown, F. F. Moore und Thomas Hicks hatten einige artige Genrebilder ausgestellt, Tait und W. F. Beard ein paar ihrer beliebten Thierbilder, de Haas und Quartley Zersplitterte, so daß es keineswegs an Mannigfaltigkeit fehlte. Die besondere Gunst des Publikums wurde einem Bild von E. J. Guy zu Theil. Es stellt ein junges Mädchen dar, das der Rückkehr des ausgegangenen Schiffers angstvoll am Uferstrande harret, und ist gut ausgeführt, aber etwas anspruchsvoll, mit einem sentimentalen Anhauch. George Boughton, der schon seit vielen Jahren in England lebt, hat wie gewöhnlich, auch diesmal seinen Beitrag herübergeschickt, aber das kleine flüchtig gemalte Bild: „Der Garten der Wittve“, mit zwei steifen Figürchen in schwarzem Umriß, liefert eher eine Illustration seiner Mängel als seiner Vorzüge.

In der Schau'schen Galerie ist ein großes figurenreiches Bild von Edwin Blashfield ausgestellt, auf

das die Aufmerksamkeit des Publikums mehrfach durch die Tagespresse gelenkt wurde. Commodus als Herrscher verfaßt mit seinen Begleitern, welche die Siegespreise tragen, das Colosseum. Der Künstler ist ein Schüler Gérôme's und hat sich eine achtungswerthe Technik angeeignet, aber das ist einstweilen auch alles. Die Gestalten sind steif und leblos, und anstatt wie die Werke seines Lehrers und Vorbildes den Beschauer in die Situation zu versetzen, ihm Wesen und Sitten der alten Römer zu vergegenwärtigen, machen sie den Eindruck von Kostümbildern.

Die permanente Ausstellung in der Knoedler'schen Galerie ist gegenwärtig ausnehmend reich und anziehend. Anerkannte Größen und aufgehende Sterne, Franzosen, Deutsche, Italiener, Spanier, Niederländer und auch einige Amerikaner sind in bunter Reihe vereinigt. Ein Spünnendes Baucranmädchen von Jules Breton ist ein Meisterwerk, unwiderröflich anziehend und unergötzlich. Es bildet den Mittelpunkt der Ausstellung, dem sich Karl VI. und Odetta beim Kartenspiel von Werle, zwei schöne Corot's, ein Mädchenkopf von Gabriel Max, Pferde von Gérôme und Schreyer, Landschaften von Daubigny, Jules Dupré und Belg antreiben. Boughton begegnet man in einem anziehenden Genrebilde. Ein junges Mädchen, das seine Erziehung im Kloster erhalten, steht im Begriff, in's elterliche Haus zurückzukehren. Eine alte Nonne giebt ihr das Geleit durch den Garten und theilt augenscheinlich zum Schluß noch weifen Rath und mütterliche Warnungen aus, während unter den Bäumen, etwas nach hinten, ein junger Mann — ob Bruder, Vetter oder ein untergeordneter Vote der Eltern, ist nicht ganz klar — gleichsam den Uebergang in die schöne Welt vermittelt, die draußen ihrer harret. Eine absichtliche alterthümliche Steifheit in der Haltung und Stellung der Figuren läßt sich freilich nicht ablegen, aber trotzdem sind sie voll Leben und Charakter und erzählen ihre Geschichte selber. Von J. G. Brown, dem beliebten Kindermaler, sind zwei Darstellungen aus dem Straßenleben zu erwähnen. Auf dem größeren sehen wir eine Schaar rothblidiger, von Leben und Lust strahlender Gamins, Straßenlehrer und Stiefelputer von New-York „große Parade“ spielen. Die aufrichteten Rehröfen müssen dabei als Gewehre, eine verbogene alte Fischkutsche als Standarte, Gerten als Degen und ein Wirthshaus als Trommel dienen. Das Bild athmet einen gefunden, heitern Realismus, und man wird nur durch die ganz gerade Wand gestört, welche den Hintergrund bildet und in der Perspektive so mangelhaft ist, daß sie gar nicht zurücktritt. Die Figuren, welche ebenfalls in gerader Reihe stehen, sehen in Folge davon aus, als wenn sie darauf gekniet wären. Das andere Bild führt gleichfalls den New-Yorker



Eſtrahenjungen vor, der einen Apfelband während der augenblicklichen Abweſenheit des Eigenthümers, welcher wahrſcheinlich zum Mittagſſen gegangen iſt, bewacht und mit höchſtem Behagen in einen Apfel beißt. Freilich fehlt dieſen Bildern die vollendete Technik der deutſchen und franzöſiſchen Maler, aber trotz mancher Mängel ziehen ſie mit ihrem geſunden Humor immer ungleich mehr an, als die noch vor ein paar Jahren ſo beliebten eleganten Zimmer mit prächtig gemalten Möbeln und Damen in unübertreſſlich wiederzugebener Stoffen, bei denen man ſich mit dem beſten Willen nichts auf der Welt denken kann.

Vor Kurzem kam eine Sammlung von 160 Bildern, ebenfalls das Eigenthum des Hauſes Knechtel, zum Verkauf. Auch hier fehlte es nicht an Bildern hervorragender europäiſcher Künſtler, darunter Touſſeoude, Veſſel, Kambinet, Sibert, Meyer von Bremen, Holz und Schreyer; meiſtentheils jedoch waren es nicht gerade ihre bedeutendern Werke. Außerdem bot eine reiche Auswahl anziehender Vorſtellungen jüngerer, hier noch weniger bekannter Maler, beſonders Italiener, Spanier und Franzoſen, den Liebhabern Gelegenheit zu lohnenden Erwerbungen. Es ging bei der Verſteigerung denn auch ſehr lebhaft her, und die Summen, welche geboten wurden, übertrafen jede Erwartung. Den höchſten Preis, 1500 Dollars, brachte ein Bild von Meyer von Bremen: „Die gut gelehrte Kettien“. Darauf folgten „Beduinen zu Pferde“ von Schreyer und „Kunſtgegenstände aus dem Beidouir der Königin Marie Antoinette“, von dem hier überaus beliebten Deſgoffe, welche jedes für 1475 Dollars verkauft wurden; ferner ein kleines Kabinettbild von Sibert: „Der Kardinal und der Depeſchenträger“ für 1020 Dollars und „Der ſauſe Lehrjunge“ von Munkácsy für 900 Dollars.

Die American Water Colour Society hält gegenwärtig ihre zwölfte jährliche Anſtellung in den Sälen der Academy of Design. Der Katalog enthält 595 Nummern und bezeichnet einen Fortſchritt in Bezug auf Einrichtung und Anordnung. Aaß alle bedeutendern hieſigen Künſtler ſind vertreten, und man findet eine Fülle wohlgeſellener, anſprechender Landſchaften und Genrebilder von Schurtliff, R. Swain Oifford, Thomas Moran, Ricoll, C. Parſons, Kammath, Walter Zatterly, Shirland, Sparr, Krusman von Etten, Weinbart, T. W. Wood, Eaton, Chase, Henry Karrer, Fraunhniß, Cartain und Walter Brown. Auch ein paar europäiſche Berühmtheiten haben ſich eingefunden. Darunter eine Skizze von Horſtump, eine Karnevalſcene in Venedig, für welche 1000 Dollars gefordert werden, und ein prächtiger franzöſiſcher Oulnar mit Pferd von Tétaille, der zu 750 \$ angeſetzt iſt. Auch ein Paar ſchöne Bilder im Beſitz des Herrn Avery ſind

ausgeſtellt, von denen beſonders ein Heſtarr mit zwei andern Geſtalten von Simon und eine Benjamina von Tefano bemerkenswerth. Selbſtverſtändlich ſieht es auch nicht am Mittelmäßigen und Schlechten. Winslow Homer allein hat die Anſtellung mit um und zwanzig Bildern bedacht, groſelen, wenn auch nicht lebloſen Geſtalten in hintergrundloſen Landſchaften von nachläſſiger Ausführung. Plamenſtücke ſehen man in allen Schattirungen und Abtönungen von Tadelloſen bis zum naſteſten Dilettantiſmus. Ein illuſtrirter Katalog giebt in 62 Holzſchnitten ein Memoire an die Anſtellung.

U. A.

### Kunſtliteratur.

**Zeichnungen alter Meiſter im Kupferſtichkabinett der königlichen Muſeen zu Berlin.** Herausgegeben von Friedrich Pippmann. In Viſtendruck vervielfältigt von Albert Friſch. Berlin, Verlag von A. Friſch. 2ol. Erste Lieferung.

Eine Reihe glücklicher Erwerbungen, unter denen beſonders die der Handmann'schen, Zuerwenſen'schen und Polowaj-Gullot'schen Sammlung hervorzuheben ſind, haben den Schwaz der Handzeichnungen, welche das königliche Kupferſtichkabinett zu Berlin beherbergt, allmählich ſo vergrößert und in ſeinem Werthe erhöht, daß ſich die Berliner Sammlung, namentlich in Bezug auf die deutſchen und niederländiſchen Schulen, der des Britiſchen Muſeums, des Louvre und der Albertina ſaß ebenbürtig an die Seite ſtellen kann. Die Hauptblätter dieſer Sammlungen und ſaß alle übrigen Europa's ſind durch den Photographen Braun in getrennen Reproduktionen der gelehrten Forſchung zugänglich gemacht. Es iſt überflüſſig hier zu wiederholen, von wie großem Einfluß dieſe Reproduktionen, welche das Material zu hochwichtigen, vergleichenden Studien geliefert haben, auf die Förderung kunſtwiſſenſchaftlicher Arbeiten gewefen ſind und noch ſind. An die Berliner Sammlung war in dieſem weiſſichſtigen Material noch unvertreten. Jetzt ſoll auch dieſe Lücke ausgefüllt werden. Der erſte Schritt dazu iſt denn obige Publikation geſchehen, von welcher die erſte 25 Blatt enthaltende, Lieferung ausgegeben worden iſt. Das ganze Unternehmen iſt auf ſechs ſolcher Lieferungen berechnet. Der Preis weicht nicht von dem der Braun'schen Photographien ab; aber die Reproduktion durch den Viſtendruck, welche den ſtörenden Anſatz vermeidet, erhöht den Werth und die Durchſichtigkeit des einzelnen Blattes. Auch hat ſich A. Friſch bemüht, den Originalen in Farbe und Ton näher zu kommen, als es Braun gelungen iſt. Namentlich hat er große Sorgfalt auf die Behandlung des leeren Hintergrundes verwendet, der bei den getrennten Blättern Braun's ge-

wöhnlich denselben Ton bekommen hat wie die Zeichnung. Es liegt in der Absicht Aristo's, einige Blätter der folgenden Lieferungen auch mehrfarbig zu reproduzieren.

Die 25 ersten Blätter enthalten hauptsächlich Zeichnungen der deutschen und niederländischen Schule, darunter allein acht Blätter von Dürer, alle aus der Folsenyl-Sammlung, das Bildnis des Engländers von Holbein aus der Sammlung Zuermond, welches bereits in der „Zeitschrift“ publicirt worden ist, das Innere eines Hofes, eine meisterliche Copiezeichnung des Delfter van der Meer, eine Nüßelzeichnung von Rembrandt, einen Eschke, u. a. m. Die italienische Schule ist nur durch zwei Blätter vertreten, den Kopf eines alten bärtigen Mannes von Lorenzo Costa und das Studium zu einer männlichen Figur, welches angeblich von Giorgione herrühren soll. Letzteres Blatt hätte ohne Schaden fortbleiben können. Abgesehen davon, daß es dem Herausgeber ziemlich schwer werden dürfte, den Beweis für dessen Authentizität zu führen, ist sein absoluter Werth ein höchst geringer. Im Uebrigen wird man die Wahl der reproducirten Blätter nur gutheißen können. Ein erläuternder Text soll der Schlußlieferung beigegeben werden. A. R.

### Reflexlog.

Michael Echter †. Am 1. Februar schied in München einer der geachtetsten und liebenswürdigsten Künstler nach langen schweren Leiden aus dem Leben: der Historienmaler und Professor an der kgl. Kunstgewerbeschule docteur Michael Echter.

Er war in München am 5. März 1812 geboren und der Sohn eines beim kgl. Hofbanamt beschäftigten Tischlers. Nachdem der Knabe die Volksschule hinter sich gebracht, fand er zweifache Beschäftigung; dabei in seinen häuslichen Arbeiten, wie das bei armen Familien üblich, und daneben in der St. Michael's Hofkirche als Singschule, wozu ihn eine gute Stimme und die in der Volksschule erlangte Ausbildung derselben befähigte.

Wierzehn Jahre alt, trat Echter in die damals mit der Kunstakademie verbundene Vorschule und genoss dort den Unterricht von Seidel, dann von Heinrich Hof, Clemens Zimmermann und zuletzt von Julius Schnorr von Carolsfeld. Erst sechs Jahre später vermachte sich der Kunstschüler in selbständigen Compositionen. Das war damals der gewöhnliche Verlauf der Dinge; die künstlerische Ausbildung wurde noch nicht mit Dampf betrieben. Er sah — es war im Jahre 1835 — in Elsbier's Schule, als ihm die erste Bestellung zu Theil ward: es galt für 30 Gulden für die Kirche in Oberhaching bei München ein Altarblatt mit dem heil. Georg zu malen. Dem heil. Georg folgten andere historische Compositionen, die freilich längst verschollen sind: eine Befreiung Petri aus dem Kerker, ein Gang nach Emmaus, eine k. EisaBeth u. a., schließlich ein zweiter St. Georg für die

Kapelle auf dem Schöckberg bei Rosenheim. Dieser brachte Echter das Glück der Bekanntheit Kaulbach's. Aber dieselbe schien nur eine vorübergehende bleiben zu sollen. Inzwischen gab ihm Schnorr Beschäftigung bei seinen großen Wandgemälden im Festsaalbau der Münchener Residenz, und durch Klenze's Vermittelung erhielt er Aufträge zu einem Altarbild in der Garzenschirche in Kronstadt und zu Porträts von Reptor, März und Steinheil für die Sternwarte in Pullowa.

Als Kaulbach daran ging, die Gemälde im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin auszuführen, erinnerte er sich Echter's wieder und gewand ihm neben Julius Mühr als Gehilfen. Echter's langjähriger geschäftlicher und familiärer Verkehr mit dem berühmten Meister hatte tiefergehende Folgen. Aus jener Zeit datirte die hohe Achtung, die Echter dem Gedanken zollte, und zugleich das Verlangen nach schöner Form als Mittel ihn auszusprechen. Zwischen seinen Arbeiten im Neuen Museum fand Echter noch Muße, das Treppenhaus des Grafen Kacynski mit Wandgemälden zu schmücken. Auch König Maximilian II. war auf Echter aufmerksam geworden und übertrug ihm die Ausführung eines großen Selbstbildes: „Die Ungarischlacht auf dem Veszely im Jahre 1855“, welches zu den besten der für das Maximilianum gemalten Bilder gehört und 1860 vollendet wurde. Ebdert führte der Künstler bald nachher ein großes Wandgemälde aus „Der Vertrag von Passau“, und diesem folgten zwei andere im ersten Etageorte des bayerischen Nationalmuseums: „Die Vermählung Kaiser Friedrich's des Heilighen mit der schönen Beatrice von Burgund“ und „Das Begräbniß Walther's von der Vogelweide in Würzburg“. In demselben Jahre, 1865, in welchem Echter das erwähnte Bild anführte, entstanden auch „die vier Elemente“ in ebensoviel Leinwandbildern für den Rathsbath v. Kramer-Allet in Nürnberg mit reizenden Kindergruppen. Drei Jahre vorher hatte Echter in der Einfahrtshalle des Münchener Staatsbahnhofes — nunmehrigen Centralbahnhofes — zwei große allegorische Compositionen, „die Telegraphie“ und „der Eisenbahnverkehr“, gleich in roth ausgeführt, und 1864 in den Arien der Durchfahrten desselben Gebläudes in derselben Weise die Verbindung der Völker durch Eisenbahnen und Telegraphie dargestellt, lauter Werke, die ebenso geistreich angelegt wie prächtig komponirt waren. Leider werden sie bei dem bevorstehenden Abbruch der bezüglichen Bauten zerstört werden, und es wäre deren Reproduktion im Herbau des Bahnhofes bringen zu wünschen, auch leicht auszuführen, da die Kartons noch vorhanden sind. Auch König Ludwig II. betraute Echter mit unansehnlichen Aufträgen. Nirgends malte der Künstler im sog. Theaterzuge der alten Residenz; dreißig Szenen aus Rich. Wagner'schen Musikdramen und viele große Aquarelle aus „Tannhäuser“, „Lohengrin“ und „Tristan“, wobei er sich streng an die Inszenirung derselben im Münchener Hoftheater zu halten hatte. Im Sommer des Jahres 1873 vollendete Echter ein großes Oel-Deckenbild für ein Privathaus an der Ringstraße in Wien. Dasselbe zeigt als Mittelcomposition „Phantasie und Poesie“, zwei Frauen gestalten von isoler Schönheit, und dazu in Medaillons die Bildnisse Kaffier's, Beethoven's, Thormaldsen's und Ziller's mit den entsprechenden Genien der Malerei, Musik, Plastik und Poesie. Zwei

Jahre später entstanden zwei andere in Eel angelegte Denkmäler für das Haus eines Frankfurter Kaufherrn, die „Aurora“ und eine in den Wellen schwelende „Pennis“, beide von reizendem Genie ausgestattet. Die Echter überhaupst das Anmutigste mit Perle und Melodid darstellte, dafür sprechen auch seine „Zwei Monate als Kinderfiguren dargestellt“. Denkwürdig ist im Hause des Kaufmanns Beiermann, die Allegorie des Tapfergewerbes bei Herrn Steinmetz in München &c.

Zeit dem Herbst 1868 wirkte Echter als Professor an der Kunstgewerbeschule in München. Bald nachher zeigten sich Anzeichen eines hartnäckigen Nictitidens, für welches er in Kasan nur vorübergehende Binderung fand, und dazu stellte sich später eine benennende Verminderung der Zerkraft des einen Auges ein, aus der sich nachmals der grüne Star entwickelte. Drei nach einander in München und Erlangen vorgenommene Operationen blieben ohne den gewünschten Erfolg; kurz nach der zweiten war der arme Schönheitsdürstige Künstler von ununterbrochener Nacht umgeben.

Aber noch war das Raak seiner Zeiten nicht voll. Eine allmähliche Verküderung des Magens, begleitet von den beständigen Schmerzen, machte schließlich seine Ernährung unmöglich. So wart der Tod ihm zur Weibthat.

Echter war kein bahnbrechendes Genie, aber ein Talent den ungewöhnlich entwickelten Zeichensinn, als Künstler, wie als Mensch stets wahr und natürlich, blendenden Effekten abgeneigt, glücklich in der Wahl seiner Stoffe, seinjährig in deren Behandlung, ein mehr anmuthiger als energischer Kolorist und ein gewissenhafter Zeichner. Er besaß eine reiche aber harmlose Humors, der namentlich in seinen Kindergruppen zu Tage trat, wie z. B. in den bereits erwähnten „Elementen“. Am liebsten aber spendelt dieser Quack in dem vor etwa drei Jahren vollendeten Kinderfries, der die Folgen der Einführung der Photographie in künstlicher Weise zur Anschauung bringt.

Seine große persönliche Liebenswürdigkeit und Ehrenhaftigkeit erwarten ihm alle Herzen. Er war Ehrenmitglied der Münchener Akademie, Ritter des bayer. Verdienstordens vom St. Michael 1. Klasse, Inhaber der bayer. Kavalierskreuze für Kunst und Wissenschaft und Ritter des belgischen Leopoldordens.

G. A. Regnet.

### Todesfälle.

Der Bildhauer Antonio Fantardini ist am 7. März in Mailand gestorben.

### Sammlungen und Ausstellungen.

F. Die Weltausstellung des Deutschen Gewerbe-Museums ist neuerdings um eine große niederländische Truhe aus dem 16. Jahrhundert, die, auf der Vorderseite mit den Wappensteinen acht adliger Familien schmückt, ebenfalls wahrscheinlich um Besitz eines Ordenscomandors ähnelte, und außerdem am eine dem 17. Jahrhundert angehörige, aus den indischen Colonien Portugals stammende Kinderwiege vermehrt worden, die als eine der interessantesten neueren Erwerbungen des Museums gelten darf. Auch europäischem Entwurf von einem indischen Arbeiter aus hartem schwarzen Holz gefertigt, zeigt sie bei technischer Meisterlicher Behandlung der überaus reichen, aber sammtliche

Ztheile sich ausbreitenden figürlichen und ornamentalen Decoration die eigenthümliche Verfertigung europäischer und indischer Kunstwerke. In dem geschnittenen Kalkstein, den sich unten hin breit ausbreitend, durch einen Nischenbogen verbunden und mit verschlungenen Arabesken in Fächergerietzen versehen, in denen das aus einer doppelten Reihenfolge bestehende Relief zusammengeführt, an den hohen Seitenflächen mit je einem gezeichneten Relief versehen, die Arbeit hängt, ist der Charakter des Kunstwerkes ebenfalls deutlich zu Tage, wie in der schon angeführten Ansicht jener hochartigen, durchschneidenden Arbeit der besten Schmalleiten, deren einer zwei aus tierischem Knochenmaterial herausgehobene, eine Buchstabe haltende Truhe ist, während in dem anderen zwei hölzernenartige Figuren einen menschlichen Körper bilden, die in demselben der sogenannten parthenartigen Thieren, die sammt den von ihnen sich aufhängenden Delphinen die Basis der hohen tragenden Pfeiler bilden, in die Ovale und weiche Abstriche der indischen Kunst, am schließlich in den hohen und herausgehobenen stehenden Figuren, die besonders den geschnittenen Kalkstein in der könnigeren abstrichen, kann auch eine Spur europäischer Auffassung erkennen zu lassen. Eine einseitliche Einwirkung und eine ungetheilte künstlerische Betreibung vermöge diese seltsame Verfertigung sich innerlich wiederholender Elemente allerdings nicht zu erklären; wohl aber verdient sie die lebhafteste Beachtung als eine hochachtungswürdige wie psychologisch in hohem Grade interessante Erscheinung, die uns in unseren Sammlungen nur durch wenige Arbeiten anderer Art in ähnlicher gleicher Wirkungsähnlichkeit wird.

F. Frau Venkats Vertritt des Grafen Meise, deren Anden um den Preis von 12,000 Mk. bereits vor einiger Zeit gemeldet wurde, hat namentlich seit Kurzem in einer der Säulenhallen des zweiten Stockwerkes der Nationalgalerie seinen Platz gefunden. Es zeigt den Dargestellten in schlichter, nur mit dem eierförmigen Kranz gerzierter Antikenuniform, über die der Mantel gefaltet und unterhalb des Brustbereichs zusammengekommen ist, daß nach die halb in den Falten zerbarrende linke Hand sichtbar wird. Zu nur wenig kräftiger gemachte, am recht sehr bedeutende Kopf steht sich in förmlich plastischer Modellierung von einem tiefen Schatten hintergrund ab und imponiert gleich durch seine frappante Porträthähnlichkeit, wie durch die gesunde Größe des Ausdrucks, der allem aber durch die meisterhaft beobachteten, durchdringenden Blick des Gesichts an sich hindurchsehen kann. In der geschnittenen Handlung und Durchführung löst das Bild kaum eine Spur der Flatterhaftigkeit bemerkbar, die sonst nicht selten den Eindruck Venkatscher Porträts beeinträchtigt, während es mit dem besten derselben an Wucht und Kraft der malerischen Wirkung und an lebendiger, unmissverständlich positiver Gewalt der Charakteristik weiteilt.

In Rotterdam findet die alle drei Jahre sich wiederholende akademische Kunst-Ausstellung in diesem Jahre vom 1. Juni bis 13. Juli in den Sälen der Akademie statt. Die Gemälde und Kunstgegenstände sind zwischen dem 1. und 17. Mai d. J. mit einem Briefe, welcher Namen und Wohnort des Künstlers, sowie Bezeichnung des Gegenstands für den Katalog angibt, franco an die Direction des Kunstausstellungen, im Akademie-Gebäude, Koelhof in Rotterdam, zu adressiren, welche auf postfreie Art und Weise mehrere Kunstwerke theilt.

### Vermischte Nachrichten.

S. Die hiesigen Statuen für das im nächsten Jahr auf dem Dresdener Ritterpark zur Aufstellung gelangende Monument, welche in dem Atelier von H. Cellai zu Dresden in karntinischer Marmor ausgeführt werden, sind durch die Vollendung rühm entgegen. Artig ist bereits die 7 K. hohe Figur der Germania, die, von acht monumentalen Kraft durchdrungen, dem Volke, für den sie bestimmt ist, in schönsten Helden getrieben wird. Die mächtige Gestalt tritt wie wandern Leser dieser Blätter aus dem Entwurf selbst sein wie, mit gekröntem Haupt, aufgerichtet, die in der erhabenen Gestalt das Banner haltend, mit der linken

sch auf den Schild stehend. Ein Eisenkranz umgibt ihr Haar, das aufgelöst in groß behandelten Locken über den Rücken herabwallt; ein mit Diamanten besetztes Gürtel legt sich um das Gewand, unter dem ein Panzerhemd zum Vorschein kommt. Die Ausföhrung der isolirten Figur, die mancherlei technische Schwierigkeiten darbot, ruht am der größten Sorgfalt und bei der erstenen Zurückbildung des Einzelnen ist der Forderung der Gesamtwirkung, die der Aufstellungsort der Statue stellt, in beachtendster Weise gedacht worden. Von den fälschen allegorischen Geitalten, welche das Volkstum umgeben sollen, ist der Frieden, der mit der Linken die Palme hält und die Rechte — nach unserer Gewöhnung etwas unmaassig — erhebt, in der Ausföhrung am meisten sorgfältig. Ganz prächtig zur Geltung kommen in ihrer isolirten Gestalt die Figur der Wehrkraft und besonders die der Wissenschaft, die, durch ihre großartige Einfachheit unbedingt die gelungene von allen, mit übereinandergehörschlagenen Armen, ein offenes Buch auf dem Schooße, befißt und in dem obeliskartigen Nischenspiegeln in der hinteren Fassung das eingehende Studium klassischer Vorbilder erkennen läßt. — Was für eine Gestalt sich als weiter hinausstellen wird, ist, wie wir von den Entwürfen hören, aus dem Künstler zur Zeit noch nicht entschieden worden; hoffen wir, daß sie der Allegorie der Wissenschaft würdig zur Seite trete!

Freuz der Kaiserin Eugenie gegen den Staat. Am 12. Februar schloß das Kaiserliche Tribunal sein Urtheil in dem Prozesse, den die Kaiserin Eugenie und der kaiserliche Prinz gegen den Staat angehängt haben und worin es sich um Zurückhaltung des chinesischen Museums, welches die Kaiserin für ihr Privatgutum ausgab und das sich in Fontainebleau befindet, um Zurückgabe der Waffensammlung von Napoleon III., die früher in Pierrefonds war und heute im Louvre ist, sowie um die Zurückgabe der der Privatdomäne angehörigen Gemälde, Möbel, Tapische u. dgl. mehr handelt oder, falls der Staat diese Gegenstände behalten will, um die Bezahlung einer Summe von 11,865,000 Fr. — Das Urtheil sprach sich dahin aus:

1) Das chinesische Museum mit den übrigen Kunstgegenständen gleichgültig werden, welche, in den kaiserlichen Palais aufgestellt, der Staatsdomäne dem Artikel 1 des Senatus-Consults von 1852 gemäß anzugewiesen. Wenn die Kaiserin der Squaradän am den Verfügungen der kaiserlichen Expedition gekennnt wurde, so war dieses nur eine dem Kaiser in der Person seiner Gemahlin und in Folge dessen Frankreich dargebotene Ehrenbezeugung. Die Sammlung ist eine Truppe und eine Kronebeute, welche ein nationales Interesse hat und dem Staate verbleiben muß.

2) Die Waffensammlung des Schlosses von Pierrefonds. Diese Gegenstände gehören in die Kategorie der Kunstgegenstände. Sie bilden eine künstlerische Sammlung, welche für den Staat zu bewahren, ein öffentliches Interesse ist. Lediglich ist Pierrefonds ein königliches des kaiserlichen Hauses zu Compigne, und als der Kaiser dort sein Waffenkabinett unterdrückte, gab er nicht die Mächtigkeit, es für sich zu behalten. Die Waffensammlung muß deshalb ebenfalls im Besitze des Staates bleiben.

3) Gemälde, Möbel und Statuen. Der Staat hat sich erboten, 14 der Kaiserin angehörende Gemälde zurückzugeben. Der Gerichtshof nimmt Akt davon und befißt die Zurückgabe dieser Gegenstände. Die übrigen Bilder, Büsten und Statuen, welche nicht den Charakter der Privatdomäne an sich tragen, bleiben Eigentum der Staatsdomäne.

4) Erzeugnisse der Manufaktur von Sevres, der Gobelins und am Beauvais. Alle aus dem Kaiser angekauften Produkte sind das Eigentum der Privatdomäne, mit Ausnahme derer, welche zur Aufhängung der kaiserlichen Häuser erworben worden sind. Diese letzteren gehören der Krone an, wie auch die in den Manufakturen aufbewahrten Tapeten und Wabell.

5) Das in den Tuilerien verordnete Mobilier der Privatdomäne. Dieses Eigentum wird vom Staate nicht bestritten, welcher der Kaiserin und dem kaiserlichen Prinzen für dieselbe unter folgenden Bedingungen Rechnung tragen muß: Es wird eine Berechnung gemacht, welche den Einkaufspreis eines jeden Möbel, dessen Werth juridisch fest-

ist, bestimmt. Von diesem Preise wird für jedes Gebrauchsjahr 5 Proc. für Entwertung abgezogen. Der Gesamtsumme wird den Käufern mit den Interessen am Tage ihrer Klage an gezahlt werden.

6) Die Entschädigung für die vom Kaiser im Lager von Chalons erwerbten Bauten. Aus den Dokumenten des Kriegs- und des Finanz-Ministeriums geht hervor, daß diese Bauten als Hauptquartier des Kaisers im Lager von Chalons als Staatskosten gemacht wurden. Wenn der Kaiser gewisse Veränderungen anbringen liess, so müssen sie ihm zur Last fallen.

7) Die Bauten des Kaisers, welche sich in den Tuilerien befinden. Das Gericht nimmt Akt von dem Anwerben des Staates, sie juridisch festzulegen.

8) Die am 4. September 1870 am Mobilier der Krone fehlenden Gegenstände. Die Kaiserin, in der Unmöglichkeit, die fehlenden Gegenstände zu ersetzen, hat dem Staate eine Summe von 700,000 Fr. als Ersatz angeboten. Das Gericht nimmt dieses Anerbieten an.

9) Die Domäne von Chätouneras. Die Kaiserin will dieselbe dem Staate für die Summe von 15,720 Fr. ablassen. Das Gericht nimmt dieses Anerbieten an.

10) Die Forderung des Kaisers im Monat September 1870 erhoben, juridisch festzulegen, weilt der Gerichtshof jurid. Die jähliche Teil der Einkünfte sei immer am 1. eines jeden Monats im voraus erhoben werden, und der Staat habe daher nicht das Recht, die Zurückhaltung dieses Zinsbetrags vom 4. September an zu verlängern. Ueber die Forderung der Kaiserin und des kaiserlichen Prinzen, daß ihnen ein Vorbehalt von 24 Millionen gemacht werde, spricht sich das Gericht nicht aus; es verlangt, daß erst die Abrechnung gemacht werde, und ernennt deshalb die Parteien vor einem von ihm bestimmten Richter. (Rhein. Zeitg.)

## Zeitschriften.

### The Academy. No. 356 u. 357.

Christian Inscriptions in the Irish Language, von J. P. Westwood — The Gas arts in France, von Ph. Bury. — The German Imperial Archaeological Institute. — La religion ancienne et moderne, von T. H. Ward. — The Dudley Gallery, von J. C. Murray Carr. — Heaton, Cunningham's British painter; W. Walker, Handbook of drawing. — The new catalogue of the Berlin Gallery, von J. F. Richter. — Mrs. Cameron, von J. S. Cotton.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. No. 1. Das vorgezeichnete Kupferwerk auf dem Silberberg (Steinberg), von Molinob (Mit Abbild.) — Kartographische Entdeckungen, von A. H. — Der Glockenturm in Trauica, von A. — Die Lorenzianer Capelle in Gorenz, von K. Lid. (Mit Abbild.) — Notizen. (Mit Abbild.)

### Der Farmenschatz. No. 4.

Arabische Vase aus dem Alhambra. — Gotisches Kreuzenkreuz aus Schmiedelein (um 1150—1160). — Bachverbreitung aus des Johannes Reglemente „Epitoma in Almagestem Ptolemaei“ — Prälatur von Andre Costeque, gen. Nazario in der Kirche Santa Maria del Popolo zu Rom. — Alhrabi Dfar: Titelblatt aus seinem Manuskript. — Druck aus dem kaiserlichen Traktat. — Just Anwar: Zwei Buchverträge. — Hans Vredeman de Vries: Vier Tische. — Grabkruz und Wandarm aus Schmiedelein. — G. E. Piranesi: Ideal nach einem altrömischen Stein.

### Mittheilungen des k. k. Österreich. Museums. No. 162.

Alex. D. Ritter von Frenken 4

### Revue Artistique. No. 14—20.

Les beaux-arts à l'exposition universelle de Paris; écoles artistiques et hongroises; Soeds et Norwège; école espagnole; école hollandaise von C. Baurard. — Le palais Harcourt de Ryckere, von P. G. G. — Exposition de carole artistique d'Anvers. — Exposition de la société centrale d'architecture de Belgique. — Atelier de M. E. Weutter, von L. S. — Grandeur et décadence de Lou. Krabberman, von L. van Keymolen.

### Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 2.

Deutsche Götter in germanischen Museen, von A. E. E. E. E. (Mit Abbild.)

### Italienisches Skizzenbuch. Heft 1. u. 2.

Die geographische Ethnie von Venedig, aufgenommen von L. G. — Marco Polo's Reise nach Indien, aufgenommen von P. O. — Die Dogaressen von Venedig, aufgenommen von P. O. — Die Skizzen.



geb. von Prof. Dr. C. von  
Cipari (Wien, Ober-  
Sennengasse 25) oder an  
die Verlagsbuchhandlung in  
Leipzig zu beziehen.

à 25 Fr. für die drei  
Mal gelappten Photo-  
galle werden von jeder  
Bau- u. Kunsthandlung  
angenommen.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint vom September bis Juli jede Woche am Donnerstag, vom Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für alle übrigen Bezugsnehmer jeder der Jahrgänge 9 Mark (einschl. in Deutschland als nach bei den besondern abweichenden Postämtern).

Inhalt: Die Plastik am Wiener Parlamentsgebäude — Die Konstruktionspläne für den Bau des Kaiserhofes zu Dresden. — Herrn Schulz, Das Recht und die Königsburg, Wiener württembergischer Kunstschüler. — H. Dammert, J. C. Pini, — Das Ötztal. — Dr. G. Jantsch, — Schiller's Kunstwerke. — Wiener Kunstvereins-Vorstellung. — Der Abzug des Grafen v. Scharf. — Der Abzug des Grafen v. Scharf und Kampfhandlung. — Zeitschriften. — Julett.

### Die Plastik am Wiener Parlamentsgebäude.

Zeit unseres letzten Bericht über diesen Bau in Nr. 15. der Kunst-Chronik, in welchem wir die Hoffnung ausdrückten, daß es gelingen möge, den von Hansen projectirten plastischen Schmuck zur vollen Ausführung zu bringen, hat das Vankomitè einige wichtige Beschlüsse gefaßt, von denen hier Notiz zu nehmen ist.

Davon dürfte man jetzt wohl allgemein überzeugt sein, daß der früher vom Reichsrath eingenommene Standpunkt, das Gebäude vorläufig ohne plastischen Schmuck zu lassen, nicht haltbar ist. Im Vankomitè wenigstens ist diese Ueberzeugung durchgedrungen; und da der Architekt bei den bisherigen Arbeiten sehr bedeutende Summen — wie wir hören, 200,000 fl. gegenüber dem Veranschlage — in Ersparung gebracht hat, so konnte auf Rechnung derselben die Ausführung eines Theiles der reichen plastischen Decoration des Gebäudes in's Auge gefaßt werden. Es wurden mehrere Wiener Bildhauer zu einer beschränkten Konkurrenz eingeladen und bei ihnen Skizzen in  $\frac{1}{2}$  natürlicher Größe für einen der beiden großen Nischen, für zwei von den acht kleinen Nischen, für die Quadrigen auf den Stützgebäuden, endlich für drei von den sechzehn darunter befindlichen Reliefs bestellt, und zwar bei je drei Künstlern für jedes der genannten Objekte. Wir werden nicht verfehlen, seiner Zeit ausführlich über den Ausgang dieser beschränkten Konkurrenz zu berichten.

Ueber das Material, in welchem diese Situerwerke auszuführen seien, hat sich ein lebhafter Streit entsponnen, der in den großen Wiener Journalen und

selbst in den Wochenschriften ein mannigfaches Echo fand. Von dem Architekten war Terracotta in Aussicht genommen, welche man in der vorzüglichsten Wienerberger Fabrik bekanntlich von großer Schönheit und Wetterbeständigkeit fabricirt und deren sich Hansen bei verschiedenen seiner großen Bauten in andächtigem Maße bedient hat. Das Vankomitè hat sich der Ansicht des Architekten nur in Betreff der Astroterien angeschlossen, welche aus den zehn Nischen des Gebäudes anzustellen sind, viellecht von der Ueberzeugung ausgehend, daß diese Inferen Nischen später jederzeit durch Werke in Marmor ersetzt werden könnten. Die zwischen den corinthischen Pilasterkapitulen projectirten ornamentalen Arische, welche Hansen ebenfalls in Terracotta anordnen lassen wollte, und von denen ein sehr schön wirkendes Bruchstück als Probe am Gebäude angebracht ist, sollen nach den Beschlüssen des Vankomitè's ganz in Wegfall kommen. In welcher Art und Ausdehnung die übrigen Nischenreliefs und die dreizehn unter den Quadrigen projectirten Reliefs auszuführen sind, darüber ist bisher noch keine Bestimmung getroffen.

Die Ausführung der Karyatiden an den Unterfahrten der Hoflogen wurde den Bildhauern Pitz und Beal übertragen. In diesen Arbeiten ist dadurch eine Verzögerung eingetreten, daß der für die Figuren in Aussicht genommene Kaiser (Tiroter) Marmor nicht geliefert werden konnte. Im Interesse unsehr Sculptur wie vom nationalökonomischen Standpunkte aus müssen wir es beklagen, daß die Ausbeutung dieses ganz vorzüglichen Materials nicht in irgend einer Weise vom Staate gefördert und unterstützt wird. Der Kaiser

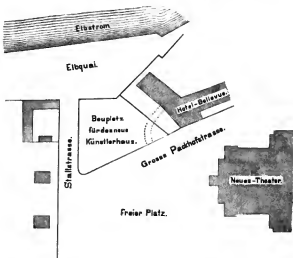
Marmor wäre nach dem Urtheile der Sachverständigen durchaus danach angehan, dem Carrarischen Marmor Konkurrenz zu machen. Der in letzter Zeit erschlossene Sterzinger Marmorbruch bietet wegen der kurzen Dauer seines Betriebes noch nicht die notwendige Garantie rechtzeitiger Gewinnung so großer, vollkommen reiner Stücke. So wurde denn, besonders auch mit Rücksicht auf die wünschenswerthe Harmonie mit dem architektonischen Gerüst der Unterfahrten (Postament, Gebälk und Balustraden), der leichteste Karst- marmor für die Ausführung der Karpatiden gewählt.

### Die Konkurrenzpläne für den Bau des Künstlerhauses zu Dresden.

Einer am 2. November vergangenen Jahres (vergl. Nr. 12 d. Bl.) von der Kunstgenossenschaft

zu einer möglichst einfachen Grundrissdisposition genötigt war, so regte andererseits die vollständig Unregelmäßigkeit in der Figur des Bauplatzes (s. den beigegebenen Holzschnitt) und im Terrain zu einer verschiedenen Gruppierung des Gebäudes an. In Allgemeinen hat man die Seite der Fadhofstraße mit dem Blicke nach dem neuen Theater als Hauptseite aufgefaßt; nur wenige haben der rückseitig gelegenen Fronte, mit der Aussicht nach dem Garten und des Elbstrom, den Vorzug gegeben.

Alle Entwürfe mit Ausnahme eines einzigen hoben in der Hauptsache eine rechteckige Grundform. An dieser eine Entwurf zeigt die Lösung in dem freien Winkel des Grundstückes, als Langbau mit rechteckiger Ecke. Die innere Anlage des Hauses betrifft, variiren die Entwürfe hauptsächlich darin, daß man das Halbgeschos entweder als Entreehof, zwischen Fadhof- terre und Etage, oder als Dachgeschos angelegt ist.



unter ihren Mitgliedern erlassenen Ausschreibung zufolge, sind am 14. Februar 29 Arbeiten eingeliefert worden. Die Ausstellung dieser Arbeiten in dem Kunstausstellungsgebäude auf der Brühl'schen Terrasse hatte für Künstler und Laien eine große Anziehungskraft und war äußerst zahlreich besucht. Ein flüchtiger Blick über sämtliche Pläne ließ schon erkennen, daß die gesammte Anlage des Gebäudes und seine künstlerische Ausschmückung wesentlich unter dem Drucke der bescheidenen Bausumme von 150,000 Mk. geschaffen werden mußte. Wenn der Architekt deshalb

Obgleich im Programm die Bestimmung ziemlich klar ausgesprochen war, so ließ sich die Abweichung vom Dachgeschos zum Entreehof doch rechtfertigen, da die letztere Anlage durch die Benützung des Raumes unter dem Festsaal gestattet, eine geräumliche Garderobe — wie im Musikvereinsgebäude in Wien — anzulegen. In künstlerischer Beziehung war sich von vorn herein ein Jeder bewußt, daß das „Künstlerhaus“ nur in reinen Renaissanceformen errichtet werden kann. Die Bestrebungen unserer jetzigen Zeit, die deutsche Renaissance des 16. und 17. Jahrhunderts zu verkörpern,

hat sich auch bei dieser Konkurrenz in verschiedenen Entwürfen geltend gemacht. Obenan steht in dieser Richtung der Entwurf der Herren Architekten Elzner und Hauschild. Als eine besondere Zugabe hatte der Letztere noch einen perspektivischen Schnitt angefertigt, nach Art des berühmten Schnittes von Mylius und Bluntschli bei der Hamburger Kathedrale-Konkurrenz, welcher von dem talentvollen Architekten Thiersch ausgearbeitet worden war. Ein besonderes Interesse nahm die Arbeit des Architekten Konrad Semper in Anspruch. An edler Gliederung und echter, künstlerischer Conception gehört der Entwurf unbedingt zu dem Besten, was die ganze Konkurrenz aufzuweisen hat. Leider ist der Hauptsaal, obgleich für Ausstellungen sehr günstig, für die Bedürfnisse der Kunstgenossenschaft in seiner Form sowohl, als auch in der Größe nicht befriedigend.

An künstlerischem Werthe darf der Entwurf des Architekten Bernhard Schreiber mit in erste Linie gestellt werden, doch ist die Raumvertheilung nicht nach der für das Gebäude bedingenen Oekonomie geschaffen.

Eine in jeder Beziehung edel aufgefaßte und dargestellte Arbeit war der Entwurf des in Karlstraße gebildeten Architekten Carl Schid. Die durch ihre öfteren Siege bei Konkurrenzen bekannten Architekten Giese und Weidner haben diesmal die Erwartungen nicht ganz erfüllt. Inponirend war auch bei diesem Entwurfe die malerisch feine, virtuose Darstellung. Nur entfernte sich der Entwurf zu weit von den Erfordernissen des Programms.

Vom Standpunkte der programmgemäßen Bestimmungen, in Hinsicht der Größe und der besten Ausnutzung des Hauses, wären endlich noch die Entwürfe von Sommerschuh und Kumpel, Hänel und Adam hervorzuheben.

Das Preisgericht, welches nach den eingehendsten Prüfungen sich am 6. Februar entschieden hatte, theilte den Herren Elzner und Hauschild den ersten Preis, den Herren Sommerschuh und Kumpel den zweiten Preis, den Herren Hänel und Adam den dritten Preis. Mit dem ersten Preise ist die Verhandlung über die Ausführung des Baues verbunden. Der Kunstgenossenschaft ist durch die Auszeichnung des Hauschild'schen Entwurfes ein großer Vortheil erwachsen, da, wie verlautet, Hauschild sich verpflichtet wird, das Haus unter allen Umständen für 150,000 Mk. zu erbauen und für einen etwaigen Mehraufwand aufzukommen. Hoffentlich kann recht bald über die Grundsteinlegung berichtet werden.

Ernst Heisler.

## Kunsthilfear.

**Das Kreuz und die Kreuzigung.** Eine antiquarische Untersuchung v. Hermann Juda. Mit 7 lith. Tafeln. Breslau, Wihl. Köbner 1878. VIII und 346 Seiten in 8°.

Ueber die gelehrten Kreise hinausgreifend und vielfach die Künstlerwelt berührend, wird das genannte Buch Interesse und ohne Zweifel auch Widerspruch hervorrufen, da gerade in letzter Zeit dies wichtige Thema sorgfältige Bearbeitung gefunden hat und der Verf. nur in einigen Punkten mit seinen Vorgängern übereinstimmt, in den meisten aber ihnen gegenüber steht. Vor Allem sei konstatiert, daß Archäologen und Künstler hier Alles beisammen finden, was irgendwie das Thema berührt, und daß die vier Erturte außerdem Einzelheiten erörtern, die in der Gesamtdarstellung weniger markirt werden konnten. Daß die Literatur dazu gehört, versteht sich von selbst. Nebenbei bemerkt, hat schon 1759 J. Jul. Ehr. Juda zu Leipzig eine lateinische Abhandlung über das Zeichen des Kreuzes herausgegeben und nun in seinem Namens-Verwandten einen Nachfolger erhalten, der, statt wie jener auf Virgins (1595) zu basiren, gerade diese Grundlage aller Nachfolger vollkommen zu beseitigen beabsichtigt ist. Doch hiervon später. Der Leser mache sich gesagt darauf, in dem Buche all' den Schauer und Schrecken, welchen der Mensch schon bei den Worten: Kreuzigen, Hängen u. dgl. Todesqualen empfindet, in wellein Maße ertragen zu müssen, denn jede, auch die größlichste Scene solcher Hinrichtungen des Alterthums wird nicht nur erzählt, sondern bis in's Detail aufgeführt und der Phantasie in lebhaften Farben nahegerückt. So beginnt der Verf. mit der Entfaltung der Strafgewalt in den frühesten Zeiten und charakterisirt die Todesstrafe bei den verschiedenen Völkern und zwar eingehend auf 15 Seiten. Nun folgt erst die Kreuzstrafe auf weiteren 145 Seiten, wo mit Ausschluß der Kreuzigung Christi dieselbe nach ihrem Ursprung, ihrer Vorbereitung, Methode, Ausführung und Abschaffung bis in's kleinste Detail dargestellt wird. Daran schließt sich dann die Geschichte des Kreuzes beim Tode Jesu und ihre fernere Entwicklung. In letzterer gehört die Beschreibung des Kreuzes. Die Erturte erstrecken sich über die genannten Theile des Werkes, so der erste über die biblischen Beweise für die Nothwendigkeit der Todesstrafe, der 2. über die *furea* der Römer, der 3. über die Annagelung der Hölse bei der Kreuzigung überhaupt und bei der von Christus insbesondere. Die Literatur mit besonderer Beurtheilung der neuesten Bearbeiter: Dr. Bismarck, Stedebaner und Biedler, sagt S. 299 an den 3. Erturte an, worauf noch die offen geliebten Fragen und ver-



jünglich wichtige Belege der Alten über dies Thema zusammengestellt sind und die Register aller im Buche citirten Stellen und der Sachen den Schluß bilden. Das Titelblatt vergegenwärtigt in deutlicher Weise das Ergebnis der Untersuchung in Bezug auf das Kreuz Christi, indem dasselbe keinen Luerbalken hat, vielmehr an dem einen oder Vorgeballen die Hände hoch über dem Haupte emporgehalten und von Außen angezogen, die Füße aber nur durch Stricke (oder Paß) festgebunden sind. Doch muß beachtet werden, daß der Verf. diese Art nur für die wahrscheinlichste, nicht aber für die einzig mögliche erklärt. Indes ist dieselbe nicht nur die unwahrscheinlichste, sondern als Kreuzigung die ganz und gar unmögliche, weil sie den Begriff des Kreuzes aufhebt. Hier ist der Punkt, wo sich der auffallende Mangel in der Kenntnis der neueren Literatur entscheidend geltend macht, da im *Venner theolog. Literaturblatt* 1875, Nr. 17, 18 und 19 Carl Friedrich eurent dargezogen hat, daß diese Form nicht unter die Gattung „Kreuz“ sondern „Paß“ rangirt, daß die Römer die Urheber der Kreuzstrafe sind und nicht, wie auch der Verf. glaubt, die Orientalen, daß letztere die *scutrone*, erstere hingegen, wie das *patibulum* und die *furca* zeigen, die ungeredeten Strafvorgänge vorzogen und daß durch die Hinzufügung des Luerbalkens (*patibulum*) erst das Kreuz entstanden ist. Die Beweisführung ist so durchschlagend und überzeugend, daß Prof. Meil in der neuen Auflage seiner *biblischen Archäologie* 1875, S. 723 dieselbe vollkommen acceptirt und unter Hinweisung auf jene Aufsätze im *gen. Literaturblatt* ausdrücklich zu der seinigen gemacht hat. Auch Häcker macht noch nachträglich von denselben Gebrauch, so daß es auffällig und betragenswerth erscheint, daß Hulda dieselben nicht gekannt hat. Denn in Bezug auf das *patibulum* und darin, daß die Griechen kein eigenes Wort für Kreuz gehabt, das vorhandene (*σταυρος*) aber in der späteren Zeit beides (Paß und Kreuz) bezeichnet habe, stimmt Hulda ganz mit Friedrich überein, dem es aber gelungen ist, eine Erklärung davon zu geben und die Frage zu lösen. Uebrigens konnte der Verf. auch außerdem seine künstliche, sachlich unbegründete Darstellung von Tertullian's Aussagen selbst leicht als unhaltbar erkennen, wenn er zur einen Stelle *adv. Marc.* III, 19, die andern gehalten und hier wie überhaupt unterlassen hätte, die Anschauungen dieser Autoren kritiziren, die und da sogar belachen zu wollen. In den *Schriften ad Nationes*, de *Idololatria*, *adv.vers. Judaeos* und *Apolog.* spricht sich Tertullian in denselben Sinne, ja theilweise mit denselben Worten über das Kreuz aus, und wenn der Verf. von Minucius Felix richtig urtheilt, warum sieht er sich gerade an Tertullian, der das Gleiche

sagt und sagen will? Wenn er des Justinus Martyrers geschmacklos findet, was thut das zur Sache? In diese Männer, wozu auch Irenaeus gehört mit seinen belehrenden Worten über das Kreuz, haben die Kreuzigung im römischen Strafverfahren noch nicht, an gerade der im römischen Rechts- und Strafverfahren vorzüglich bewanderte Tertullian bietet für die Könige seiner gelehrten Ausstellungen über die Kreuzstrafe vollkommenen, jeden Zweifel ausschließende Gewähr. So muß Verwahrung gegen eine solche Methode eintreten in der Wissenschaft, die vielfach in der Unkenntnis zu von solchen Autoren erwähnten Gegenstände begründet scheint. Oder will uns der Verf. die römischen Tropäen erst kennen lehren, die mit Nichten eine Holzstange, aber kein Luerholz erfordern hätten? — In römischen Denkmäler übersehen uns hier des Zinnens, ebenso wie Tertullian's Hinweis auf die Kreuzstrafe in den Ikon-Modellen des Passen; denn es ist diesen, nicht aber von der fertigen Statue, die in Rede, der Paß bedarf zur Herstellung des Ikonens, ebenso eines trennenden Gefasses für eine Statue u. dgl., weil der menschliche Körper Arme hat, die ein Luerholz für den daran zu befestigenden Oberarm erforderlich ist. In allem Ueberflusse des Tertullian letzteres noch hervor und sieht schon in dem menschlichen Körper, am deutlichsten beim Ansehen der Arme, die Kreuzform, wie nicht minder in Schiffs-Paß mit der Segelstange — ganz wie Minucius Felix. Beide wollen zeigen, daß die Heile mit ihrem Speit auf das Kreuz der Christus verfallen seien, da sie ja selbst am Körper des Menschen, an ihren Sieges-Tropäen, am Schiffe etc. wie an den Ikon-Modellen ihrer Göttersatzen, etc. an deren Herstellungs-Apparaten die Kreuzform angeprägt seien, und wenn dann bei den Göttern von Göttern noch die Verehrung hinzukommt, völlig den Christen gleichen, ihre Götzen in der Erde für die Kreuzform seien — das ist der einfache und öfters wiederkehrende Gedanke. Nirgends legt Tertullian für Christus eine besondere Kreuzform vor, ja er konnte es nicht, da er sich sonst vor seinen Zeitgenossen, die sehr gut wußten, wie ein Kreuz beschaffen sei, nur lächerlich gemacht hätte. Der Ausdruck „*similitudo*“ entspricht den „*notae manifestae*“ *adv. Jud.* 99, den Schluß und wegen *Apolog.* 9 ist Dehler's Angabe zu vergleichen, wo „*ostivus*“ richtig erklärt ist. Kann ich hier nicht auf die Sache eingehen, so scheint umgekehrt der Verf. seine Vorstellung eines Kreuzes mit blohem Vorgeballen den Vätern imputiren zu wollen, die davon nichts wissen. Wenn etwa Tertullian bei dem Verf. kein rechttes Verständnis finden wollte, warum wird dann der um vieles jünger Irenaeus vollkommen ignoriert? Doch nicht etwa der

halb, weil dessen Kreuzform-Schilderung den Querballen gar zu deutlich erkennen läßt? Uebrigens hat ja schon Friedrich gezeigt, daß solche Todes-Instrumente, wie sie Aulda hier darstellt, allerdings existieren, aber nicht „Kreuze“ genannt wurden. Hierüber muß ich, da die Ausführung nicht dieses Ertes sein kann, auf die genannte Abhandlung selbst verweisen, wo Aulda viele seiner Töne bestätigt finden wird, zugleich aber sich überzeugen kann, wie gerade ihm der Schritt über Vipsius hinaus trotz der Anknüpfung nicht gegliedert ist. Vipsius nämlich nennt den einfachen Fißel ohne Querholz gleichfalls „Kreuz“ wie der Verf. und setzt das zusammengesetzte Kreuz diesem gegenüber — in der Sache also ganz übereinstimmend mit Aulda, der ja auch durch die Hinzufügung des patibulum als Querballen das Kreuz in seiner zweiten Gestalt entstehen läßt. Nachdem die von Vipsius getroffene Einteilung in alle Bücher übergegangen ist, kann sie auch der menschlichen Verjüngung gegenüber, wie sich solche in dem Buche Aulda's präsentiert, immerhin fortbeweisen, während sie durch Friedrich vernichtet ist. Letzterer hat also nicht nur früher als der Verf., sondern auch in Wahrheit jene alte Grundlage mit ihren vielen Irrthümern befestigt. (Für Künstler!) enthält das Buch eine Fülle von Stoff, der vielleicht Beifall findet.

H. Wegner.

Müller altdeutscher Feinmalererei. Von der mit großem und ungetheiltem Beifall aufgenommenen Publication von Muthers altdeutscher Feinmalererei durch Prof. Dr. Julius Lessing (Verlag von Franz Viewegh in Berlin) hat sich schon eine zweite, etwas vermehrte und in der äußeren Ausstattung wesentlich verbesserte Auflage vor, welche zugleich als erster Band einer in Aussicht gestellten größeren Reihe folgen soll. „Malerbüchern für weibliche Handarbeit herausgegeben von der Redaktion der „Modenwelt““ sich darstellt, in welcher nach und nach „sämmliche Zweige der künstlerisch zu behandelnden weiblichen Handarbeit einzeln der treten sein sollen“.

H. B.

## Nekrolog.

Honoré Daumier †. Wiederum hat Frankreich Künstlerchaft einen Veteranen aus der glorreichen Zeit der dreißiger Jahre das letzte Ehrengeleide gegeben. Honoré Daumier, der gewaltsame Karikaturzeichner, ist am 11. Februar zu Balmeubois in dem kleinen Hause, dessen angehörten Besitz er der Geringfügigkeit seiner Jugendfreunde Ceret, Jules Dupré und Daubigny ver dankte, sich jählings einem Schlaganfall erlegen. Durch seine eminente Begabung gehört Daumier zu jener langen Reihe von französischen Kulturhistorikern

\*) G. Becker's Kosmos, S. 8. 2. Götter's Blutseine nach Plutarch's Publicola auf der letzten Pariser Ausstellung beweisen, daß unsre Künstler auch vor dem Größlichen und Abscheulichen keineswegs zurückzudenken, für die eine und andere der in diesem Buche geschilderten Epöden also nicht unangenehm sein dürften.

und Chronisten mit dem Pleiniste, dem Grabstichel und der Radirnadel, welche mit Gallet und Abraham Vesse beginnt, von Duplessis-Vertaux und Charlet fortgesetzt wird, und in Raffet, Travies, Gavarni und Cham bis zu unserer Ära reicht; aber seine Charakteranlage hat ihm eine eigenartige Stellung unter diesen Genossen gesichert. Gallet's Schöpfungen charakterisirt ein Zug naiver Eitlichkeit in einer Sprache, wo die Immoralität in allen Klassen der Gesellschaft herrschte, in Charlet's Hand ward die Lithographie zur sichtbarsten Verkündeter für die positiven Gesinnungsgenossen, Raffet war Zotenatenfreund bis auf den Grund der Seele, Gavarni durch und durch kalter Skeptiker und Satiriker, Cham weiß das Heiligste in den Staub zu jeben, während Daumier die Schärfe des Positiven mit der Milde des warmherzigen Künstlers vereinte; bei ihm überwiegt der fröhliche Humor die Neigung zur Karikatur, und der Grundsätzlichkeit seiner Ausbildung in Bezug auf Anatomie und Technik kam nur sein sprichwörtlich gewortenes Mißgeschick gleich.

Honoré Daumier war ein Kind des Südens, seine Wiege stand in der alten Pöbelkolonie Marseille, doch nicht in einem der Paläste der Gaubiere, sondern in dem eines armen Glasers, dessen poetische Ader sich bei dem Sohne in Kunstsinne vermannete. 1810 geboren, kam Honoré jung nach Paris, wo er seine Lehrzeit bei einem Lithographen vollendete und 1832 einer der thätigsten und bestbezahlten Mitarbeiter des Wochenschriftes „La Caricature“ ward. Da all seine Sympathien der Republik galten, erklärte er der Julimonarchie, den Ministern und den Kammeren den Krieg, Thiers und Guizot gehörten vorzüglich zu seinen unerwählbaren Opfern, und die Septemberexekution hatten auch Daumier's überhäute, allzu getrene Darstellungen im Auge. Er pflegte die Hitze der ihm vorhineubehenden Gestalten in Eben zu modellieren, ehe der Pleinist sein Werk begann, gewiß eine seltene Gewissenhaftigkeit für den Karikaturzeichner eines Wochenschriftes. Leider überließ er Andern den Text dazu, die Legende, wie der Franzose sagt, und die Ehre seiner trefflichsten Arbeiten ward ihm dadurch unendlich geschmälert. In der Serie seines „Robert Macaire“, dessen Erfolg seines Gleichen suchte, hatte Charles Philipon den Text geschrieben und beauftragte darum den Löwenantheil des Beifalls.

Auch der „Charivari“ brachte unablässig Proben seines unerschöpflichen Humors. Die Serien der „Femmes socialistes“, die „Divorceuses“, die „Gros“, die „Bons Hongrois“, die „Locataires et Propriétaires“ und die „Papas“ sind lanter epochenmachende Produktionen des Daumier's heißiger Hand. Wenige wußten wie er den Tapen des edlen Parisers an das Papier zu setzen und bei allem Uebermaß doch die Grenze des guten Geschmacks immerzuhalten.

Programme brachten diese rastlosen Arbeiten ihm kaum mehr als das tägliche Brod, und seine Malereien in Aquarell und Öl fanden keine Käufer. 1849 stellte er im „Salon“ aus, lehrte aber bald nothgedrungen zu seiner früheren Beschäftigung zurück. Die Gabe, seine Gemälde in das rechte Licht zu stellen, hohe Preise zu fordern und sich den Händlern gegenüber in die Brust zu werfen, schloß ihm, und seine Freunde Jules Dupré, Ceret und Daubigny bewußten sich

vergeblich, den Jugendgenossen in's Schreytanz zu nehmen, als Ruhm und Ehre ihnen lächelten. Dem Stifte hatte Daumier seine ersten Vorleben zu verdanken, und ihm mußte er mit schmerzlichem Entfagen bis an sein Ende treu bleiben.

Noch bis vor fünf oder sechs Jahren war er Mitarbeiter des „Charivari“, und seine, vier Decennien französischer Gesellschaften umfließenden, Arbeiten sind bisherischen Dokumenten gleichzuachten. Unter Louis Philippe hatten ihm die Zerkensberge die politische Satire unterlag, und er rückte sich dafür an den Vöberlichkeiten der Zeitgenossen. Seine „Histoire Ancienne“ geht mit den eklektischen Epigrammen, welche in Louis David's Spuren zu treten und das klassische Altertum zu Vorwürfen auszubeten suchten, erbarmungslos in's Gericht. Nach den Februarkämpfen lenkte er wieder in die alte Bahn und griffste die Reaktionspolitik des Komite's der Rue de Poitiers, das Schaustelsystem der Republicanen, der Vegetarier und der Imperialisten, sowie endlich der Künstler und Ausbeuter der Decembertage.

Keine zweifelhafte politische Größe, keine fragliche Gestalt, kein Anbegriff der Regierung, kein sociales Koffer, keine Schwäche der Gesellschaft und der Zeit cutzig seinem Argwonge, und Alles fand seinen Platz auf den Blättern, deren Inhalte erst nach Daumier's Tode volle Veredlichkeit wiederfahren wird.

Dieses rathlosen Schöpfens ungeachtet hatte der liebenswürdige Träumer — denn ein solcher war und blieb der Südranzose im praktischen Leben — trotz seiner genauen Kenntnis der Verhältnisse, keinen Sparplanig für das Alter zurückzuliegen vermocht. Die Jahre schwandten, und der mögliche Verlust des Gesichtes begann als drohendes Schreckgespenst näher und näher zu rücken. Eine kleine Pension von 2100 Franken war Alles, was er besaß; so suchte er denn schweren Herzens den Entschluß, sein geliebtes Paris zu verlassen und sich mit seiner treuen Lebensgefährtin in Valmontois niederzulassen. Hier zeichnete er noch manche Karikatur für den „Charivari“ und führte ein still beschauliches Leben. Der Sommer brachte ihm liebe Nachbarn: Jules Dupré, der in Jöle-Adam wohnte, und die Familie Daubigny's, dessen Gut Auvers in nächster Nähe lag. Die jüngere Generation widmete dem greisen Künstler nach dem Beispiele der Älter eine trene Anhänglichkeit, und ihr Werteauber verlierte ihm manche Stunde, als die Nacht ihn mehr und mehr umhüllte. Wie Oeva mußte er von Licht und Sonne vor dem Leben Abschied nehmen, die Augenschwäche nahm zu, obgleich man ihm noch acht Tage vor dem Tode die Hand zur Unterzeichnung einer für einen Freund bestimmten Skizze führen konnte. Ein Schlaganfall beschloß am 11. Februar sein an äußern Erlebnissen und Erfolgen armes, an Seleneindrücken und zweifelsehne auch an Nachruhm überreiches Dasein. Die Söhne Daubigny's machten mit der Wittve an dem Sterbetage und sprachen ihr Trost zu: die Freundschaft war einer der Sterne von Daumier's Leben gewesen.

Weber die frühe Morgenstunde, noch das schlechte Wetter und die unorthodoxe Fahrt mit der Nordbahn hatten die Kunstgenossen des Toten verhindert, zu seiner Beerdigung am 18. Februar in Valmontois zu erscheinen: über hundert Maler, Bild-

hauer und Schriftsteller begleiteten Honoré Daumier zur letzten Ruhe, Dorfbewohner trugen den mit Blumen und Kränzen bedeckten Sarg nach dem kleinen, still am Abhänge, unweit des Waldkaumes gelegenen Friedhofe des Ortes. Das Ministerium der schönen Künste hatte sich telegraphisch erboten, alle Kosten zu bestreiten, wenn die Beerdigung in Paris erfolgte. Die Wittve glaubte im Geiste des geliebten Toten zu handeln, indem sie dem grünen Aischchen Erde auf der Höhe oberhalb des engen Thaies von Valmontois und der lachenden Ebene von Jöle-Adam den Vorrug gab. Kein Erdreich ward dem Sarge des großen Künstlers vorangetragen. Daumier hatte sich geweigert, die nötigen Schritte zur Erlangung des Ordens eines Ritters der Ehrenlegion zu thun, aber es geschah aus wehmüthiger Bescheidenheit, weil man ihm diese Auszeichnung erst am Abende seines Lebens bot, nicht aus Neigung zum Gelat wie bei Courbet, der sein Erlaunen über diese Anskauung kund gab: „Aus Daumier wird niemals Etwas werden, er ist ein Träumer!“

Die ganze ländliche Bevölkerung gab ihm das Geleit, und der Maire von Valmontois widmete dem Bewohner seiner kleinen Gemeinde am offenen Grabe einen kurzen Nachruf, während Herr Champfleury den Künstler und sein Talent feierte. Herr Carjat schloß die einfache Feier durch die Vorkesung eines Gedichtes von André Gill.

Hermann Bittang.

### Todesfälle.

Carl Bini, Director des Reichsstatistikbureaus und der Danzigstatistiksammlung der Wägen, ist am 6. März in Florenz gestorben.

### Kunstgeschichtliches.

Aus Olympia sind, nachdem die im Osten der Akropolis geführten Ausgrabungen die Fundamente wieder erreicht haben, neue Nachrichten über werthvolle Funde eingezogen. In der Gegend vor der Halle der Ede und der Säulenhalle sind im Laufe der letzten Wochen gefunden worden: ein Herakleskopf von einer Metopie des Jovistempels, der Kopf des Cimonas vom Klypeel, der linke Fuß der Nike (an das Bein genau anpassend), ein alterthümliches Bronzerelief (Herakles als Bogenschütze), ein wohlbehaltener Bronzöimer und eine Gruppe dreier allegorischer Gebäude, in Relief wie das Heronion und die Säulen noch am Platze stehend. (Klein. Anz.)

### Personalmeldungen.

Dr. Hubert Janitschek, bisher Privatdozent an der Wiener Universität und Custos am Czernerschen Museum, wurde zum außerordentlichen Professor der Kunstgeschichte an der Universität Prag ernannt und wird mit dem nächsten Wintersemester sein neues Lehramt antreten.

### Kunstvereine.

Da der Fonds des Sächsischen Kunstvereins für öffentliche Zwecke wiederum auf ungefähr 15,000 Mk. angewachsen ist, so hält es das Directorium des Kunstvereins für an der Zeit, eine statutenmäßige Verwallung desselben durch Befolgung eines dem allgemeinen Interesse dienenden Kunstwerkes stattfinden zu lassen. Zu diesem Zwecke werden vorläufig in Aussicht genommen: einmeyer die an den beiden Seiten der Bergschloßstraße des neuen Annenfriedhofes zu bilden vorzuziehender oder Kellere, in welchen die Sandsteinhöfen der reise vorhanden sind, herstellen zu lassen, oder die Kellere

des königl. Gemmaliums zu Neustadt-Dresden mit Wandgemälden zu schmücken. Behufs der Beschlußfassung darüber, welcher dieser beiden Vorschläge zur Ausführung gelangen soll, war eine außerordentliche Generalversammlung der Mitglieder des Kunstvereins auf den 8. März d. J. be- rufen worden. Es wurde beschlossen, den vorliegenden Be- stand des Fonds für öffentliche Zwecke zur Ausbesserung der Aula des königl. Gemmaliums in Neustadt-Dresden mit Wandgemälden zu verwenden. (34. Zeitg.)

### Sammlungen und Ausstellungen.

**Münchener Internationale Ausstellung.** Ueber die in diesem Jahre in München abzuhaltende Internationale Kunstausstellung hielt in der Münchener Magistrats Sitzung der Bürgermeister Dr. Gerhart einen eingehenden Vortrag, auf Grund dessen beschlossen wurde, in dritter Lesung, d. h. nach Vorgang des Vermögens der Künstlergesellschaft mit 12,000 Mk. und der Staatsgarantie von 24,000 Mk. für Gemmalitäten mit einer Gesamtsumme von 15,000 Mk. aufzu- kommen. Private haben in dieser Beziehung bereits 50,000 Mk. gespendet, davon ein Donthaus allein 10,000 Mk. (34. Zeitg.)

### Vom Kunstmarkt.

R. B. Ter Rastaf der Freiherrn v. Sibra. Siele Kunstfreunde, welche in den letzten Jahren Nürnberg besucht haben, werden sich mit besonderer Freude der Wohnung des Freiherrn Ernst v. Sibra erinnern, welcher in einem mit Nürnberg anfangs sich eingerichtet und seine Wohnung in höchst materielle Weise mit altem Gerath aller Art, alten Möbeln, Stoffen, Gemälden aus Japanee, Glas, alten Gemälden, Goldschmuck etc. auch mehreren wissen- schaftlichen Sammlungen — er war Naturforscher und hat vor einem halben Jahrhundert America bereist — ange- schenkt hatte. Er hatte während seines langen Lebens und zum Theil noch unter sehr günstigen Verhältnissen gesammelt, und die einzelnen Stücke noch und nach in das harmonisch- gestimmte Ganze eingereiht. Der alte Freiherr ist vor Kurzem gestorben; die Familie will Nürnberg verlassen. Jetzt kommt das alterthümliche Haus mit seinem schön ge-

lieferten Saal und der interessanten Halle im Hinterhause mit seinem reichen Inhalt zum Verkauf. Die Möbel, Stoffe, altes Gerath und die Sammlungen sollen am 31. März d. J. und an den folgenden Tagen in öffentlicher Auction verkauft werden. Ein gedruckter Katalog ist durch den Antiquitäten- Händler Georg Röffel in Nürnberg zu beziehen.

### Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

#### Neue Bücher und Kupferwerke.

Balto, Cam., Leonardo e Michelangelo. Studio d'arte. Milano, 1878. 8°. 200 S. 3 Mk.  
 v. Eye, A., Das Reich des Schönen. Berlin, 1878. Wasmuth 8°. 626 S. 10 Mk.  
 Holtenroth, F., Trachten, Haus-, Feld-, und Kriegsgarabehachten der Völker aller und neuer Zeit. Gezichnet und beschrieben. (In ca. 16 Lfgn.) 1. Lfg. Stuttgart, 1878. G. Weiser. 4°. 16 S. Mit eingedr. Holzschn. n. 12 Steinbrd.  
 3 Mk. 50 Pf.; Ausg. mit Taf. in Farbendr. 5 Mk.  
 Janitschek, H., Die Gesellschaft der Reine- science in Italien und die Kunst Stuttgart, 1879. Spemann. 8°. VII, 120 S. 4 Mk.

#### Zeitschriften.

Kaast und Gewerbe. No. 13.  
 Das „Conservatoire des arts et metiers“ in Paris, von Beel- kerol — Von der Pariser Ausstellung: Die Möbel, von Nieckhauser. — Mit Abbildg.  
 Meisterwerke der Holzschnelkunst. No. 2.  
 Die Werkstatt des Rhabd, Skizzen von F. Roth. — Ein Bildren- kung im Zoologischen Garten zu Köln, von L. Beckmann. — Wandbebildnerkunst in Holland, von H. Schlicht. — Am Strand bei Amst. von A. Hinrichs. — Pfaffenbrüder für das Spielzimmer im Felde des Prinzen Leopold von Bayern in München, von Fr. Widmann. — Der Kirschbach, von M. Schmid. — Die Schwammerl, von O. Tschacht.  
 Mittheilungen der k. k. Central-Commission. No. 1.  
 Römische Kisten in Habsburg und Hohenheim, von Fr. Kerner. — (Mit Abbildg.) — Die Bronzefundament der Medicinischen Abel Klinik, von C. Ludw. (Mit Abbildg.) — Bericht über die Thätigkeit der Central-Commission 1878.

### Inserate.

## EINLADUNG zur Theilnahme an der allgemeinen Schweizerischen Kunstausstellung im Jahre 1879.

Dieselbe wird unter den zum Tessin gehörenden Städten abgehalten wie folgt:

Constanz	„	„	vom 20. April	bis	4. Mai;
Zürich	„	„	„ 11. Mai	„	8. Juni;
Winterthur	„	„	„ 15. Juni	„	30. Juni;
Glarus	„	„	„ 6. Juli	„	20. Juli;
St. Gallen	„	„	„ 27. Juli	„	17. August;
Schaffhausen	„	„	„ 24. August	„	7. September;
Basel	„	„	„ 14. September	„	6. October.

Die Einsendungen sind bis spätestens am 15. April an das Comité der Schweizerischen Kunstausstellung in Constanz zu adressiren und es muss im Frachtbrief, sowie in den Zolldeclarationen, das Verlangen eines Freipasses für zollfreien Eintritt in die Schweiz deutlich angegeben sein. Bei Nichterfüllung dieser Formalität hat der Versender den Ein- und den Ausfahrzoll selbst zu bezahlen.

Alle Künstler des In- und Auslandes sind eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden Arbeiten einzusenden und es werden dieselben noch besonders darauf aufmerksam gemacht, dass neben dem gewöhnlich nicht unbedeutenden Ankanfen von Gemälden durch Private und Vereine, alljährlich noch ein Beitrag des Bundes zum Ankauf bedeutenderer Kunstwerke verwendet wird. Die Verfügung darüber steht für das Jahr 1879 dem Kunstverein St. Gallen zu. (5)

Bedingungen siehe Kunstchronik No. 14.

### Abonnements-Einladung. 1879. II. Quartal.

## Illustrirte Zeitung für kleine Leute

pr. Qu. 1 N. 50 Pf. Band IX. 2. Qu.

Band I-VIII verständig.

Wird wieder befristet fortgesetzt.

Bestellt unter Mittheilung von Name, Str., N. o. No., Postamt, G. u. d. S., an den Verleger, H. v. S., Dr. G. u. d. S., in Zürich, R. Reich, Str. 11, Postamt, u. d. S. in Zürich.

Wird, wie, Preis 4 Mark.

Wird über Subscriptionspreis berichtet. (5)

### Zu verkaufen.

Zeitschrift für bildende Kunst 1866-77. Band I-VII in Originalband, Band VIII-XI ungebunden — beides tabellarisch ergäntzt. Preis R. 120. C. M. — Adressen durch die Expedition dieses Blattes. (2)



von Prof. Dr. C. von  
Casper (Wien, Chem-  
nismagazin 26) über an  
die Verlagsbuchhandlung in  
Leipzig zu richten.



à 25 Pf. für die drei  
Mal gepaltene Preis-  
zelle werden von jeder  
Auf- u. Nachzahlung  
angenommen.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Ercheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für alle übrigen bezogen folgt der Jahrgang 9 Mark sammt im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postverwaltungen.

Inhalt: Preller-Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie. — Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaus. I. — Epitaph zu Hermann's katholischen Silberbecken. Monographie über Wenzel Jankovic. — Barmer Künstlerverein, Jahresbericht des Kunstvereins für Oberbayern und Westfalen. — Karlsruher Bilder auf der Weltausstellung, Besondere Beurtheilungen, Der Bildhauer von Quersum, Maler. — Kunstausstellungen in Stockholm, Vertheilung der Silbermedaillen, Ausstellung in München. — Freigreifen des Buch- und Kunsthandels. — Inzerate.

### Preller-Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie.

Die siebente der periodischen Ausstellungen, welche Direktor Jordan seit 1876 im oberen Stockwerke der Nationalgalerie zu veranstalten pflegt, ist dem Meister der historischen Landschaftsmalerei, Friedrich Preller, gewidmet. Das Kunstinteresse der Berliner ist bekanntlich nicht übermäßig groß, und wenn dasselbe auch in jüngerer Zeit etwas lebendiger geworden ist, so darf denselben doch nicht so viel als einmal zugemuthet werden, wie es jetzt zum Schaden der Preller-Ausstellung geschieht. Im Ueberflusse der Akademie ist von Seiten des Künstlervereins Maxart's „Einzug Karl's V. in Antwerpen“, ausgestellt, und zieht täglich ungezählte Scharen an. Im bescheidenen Ausstellungskataloge des Künstlervereins in der Kommandantenstraße ist Munkácsy's Mitten zu sehen, dessen ruhige Robuste zwar bei weitem nicht die Sensation hervorruft wie das Maxart'sche Bild, aber gleichwohl die sonst so öden Räume des trübseligen Lokals angenehmer belebt. Die Chronik derselben weist während des letztverwichenen Jahres fast lauter leere Blätter auf: Porträts und Porträts, aus deren langer Reihe höchstens einmal das Bildnis einer prächtigen Braut von unserem erlernten Hofmaler S. v. Angeli hervorsteht, ohne indessen neues Material der Werthschätzung des trefflichen Künstlers zuzuführen. Landschaften und Genrebilder, die den ständigen Bedarf unseres Kunstmarktes mehr als dreifach decken, ab und zu eine Sammlung von Studienblättern aus den Pappeln eines Künstlers, dessen Namen vorläufig noch

nicht mit goldenen Lettern in die kunstgeschichtlichen Annalen der Gegenwart eingetragen ist, — in diesem ewigen Einerlei spannt sich die innere Geschichte dieses unseres einzigen permanenten Ausstellungskataloges ab. Die jährlichen akademischen Kunstausstellungen haben diesem Lokale den Zufluß an einheimischem Material vollständig abgeschnitten. Was dort noch hineinkommt, ist Marktwaare oder es sind Wanderbilder, wie die beiden, um welche sich jetzt das kunstsinrige Berlin scharrt.

Der Künstlerverein hat in den periodischen Ausstellungen, welche Direktor Jordan veranstaltet, neue Schädigung seiner Interessen zu sehen geglaubt. Mit welchem Unrecht, beweist das pekuniäre Resultat dieser Ausstellungen, welches in gar keinem Verhältnis zu den aufgewandten unglücklichen Mühen steht. Für das mäßige Eintrittsgeld wird noch ein elegant und sauber gedruckter, sehr sorgfältig gearbeiteter Katalog mit biographischer Einleitung gratis ausgegeben. Ich ohnehin schon kein Gewinn aus diesen Ausstellungen zu erwarten, so ergibt sich gerade jetzt aus den augenblicklichen Komplikationen eine Benachtheiligung für die Nationalgalerie.

Ueber den künstlerischen Entwidelungsengang Preller's und die Hauptphasen seines Schaffens sind die Leser der „Kunst-Chronik“ erst kürzlich durch einen Bericht ausführlich der Ausstellung von Werken des Meisters in Weimar (S. No. 37 und 38 des vor. Jahrgangs) orientirt worden. In Weimar waren etwa 200 Blatt ausgestellt, in Berlin sind es etwa 500 einzelne Zeichnungen, Skizzen, Studien, Aquarelle und Gemälde. Mit Ausnahme der im Besitze des Großherzogs von

Weimar befindlichen Arbeiten Preller's ist hier fast der gesammte künstlerische Nachlaß des Meisters zu einem imponirenden und höchst lehrreichen Gesammtbilde vereinigt. Da die Nationalgalerie die in den Jahren 1854—56 entstandene zweite Bearbeitung der Dvysse-landschaften besitzt, hat man hier die schönste Gelegenheit, die verschiedenen Wandlungen und Umgestaltungen kennen zu lernen, welche dieses Hauptwerk des Meisters von dem Jahre 1832 bis zum Jahre 1869 durchgemacht hat. In der ersten Fassung, die im Jahre 1834 im Härtelschen Dapfe zur Ausföhrung gelangte, waren es nur sieben Kompositionen, die uns noch im Stadium des Entwurfses in Sepia und Aquarell vor Augen geföhrt werden. Auf ihnen ist die künstlerische Eigenart Preller's bereits öblich zum Durchbruch gelangt. Es ist interessant, an seinen ersten landschaftlichen Kompositionen zu beobachten, wie er sich langsam zu seiner für ihn so charakteristischen Ausdrucksweise an dem Vorbilde eines A. A. Koch, eines Poussin, ja sogar eines Philipp Hackert emporarbeitete. Er komponierte und stilisierte römische Landschaften, namentlich Partien aus der unerschöpflichen Umgegend von Tivoli, ganz im Geiste der drei genannten Meister, bis er sich endlich und zwar als verhältnißmäßig noch junger Mann zu jener Größe der Naturauffassung emporshawang, welche am reinsten in den Dvysse-landschaften zum Ausdruck gekommen ist.

Zu dieser eigenthümlichen, auf das Großartige gerichteten Auffassung der Landschaft gelangte er auf Grund der sorgsamsten und treuesten Naturstudien, die er bis in sein spätes Alter fortsetzte. Der achtundsechszigjährige Greis zeichnete die Felsen von Tivoli noch mit demselben Eifer, demselben rührenden Fleiße wie es der fünfundzwanzigjährige Jüngling gethan. Nur sagte sein Blick in den späteren Jahren die Einzelheiten der Natur bereits so einfach groß, so den allen Zufälligkeiten gereinigt, so stilisiert auf, wie er sie für seine idealen Kompositionen brauchte. Die Zeichnungen, besonders die schönen Bleistiftstudien aus den letzten zwanziger und den dreißiger Jahren, zeichnen sich nicht nur durch liebevollste Wiedergabe der Natur, sondern auch durch einen ungemein wohlthunenden Adel der Auffassung aus. Ich könnte mir keine besseren und zweckentsprechenderen Vorlagen für unseren arg vernachlässigten Zeichenunterricht in Volksschulen, Gymnasien und Realschulen denken, als diese Preller'schen Baumstudien. Im günstigsten Falle legt man wohl hier und da zum Studium des Baumschlages Lithographien nach Calame vor. Aber welchen Kontrast bilden die manierirten, mehr aus den materialischen Effekten berechneten Zeichnungen des Schweizer zu den feineren, detaillirten und charaktervollen Studien Preller's!

Die zweite Bearbeitung der Dvysse-landschaften, die unnehmbar auf sechzehn erweitert wurden, fällt in die Jahre 1854—56. Es sind die Kohlenzeichnungen, welche, gleich nach ihrer Vollendung in Berlin bei Zache ausgestellt, namentlich auf der Münchener Kunstausstellung von 1858 den Ruhm ihres Schöpfers begründeten und jetzt im Besitze der Nationalgalerie sind. Es will mir fast scheinen, als hätte die Bearbeitung letzter Hand, die nach den gegenwärtig hier ausgestellten Farbenskizzen in der Loggia des Weimarer Museums ausgeführt ist, den grandiosen und einfachen Charakter der Berliner Kartons nicht mehr in allen Stücken festgehalten. Dies gilt namentlich von der Staffage, deren Gruppierung nicht überall so klar ist, wie auf den Exemplaren der zweiten Bearbeitung. Hier sind auch einzelne Baulichkeiten reicher und wirksamere gestaltet, und die Bewegung dieser und jener Hauptfigur ist minder theatralisch. Vielleicht mag aber auch die farbige Ausföhrung diesen unruhigen Eindruck hervorbringen. Preller war kein Kolorist im modernen Sinne. Seine ganze geistige Richtung weilt ihn noch in die klassische Epoche der neueren deutschen Malerei hinein. Aber nichtsdestoweniger suchte er mit der koloristischen Bewegung der Neuzeit gleichen Schritt zu halten, und bis zu einem gewissen Grade gelang es ihm auch, mitzukommen.

Seine in Del ausgeführten Landschaften, von denen wohl die schönste, *Acqua acetosa bei Rom*, im vorigen Jahre in Paris war, haben fast alle die Eigenthümlichkeit, daß der gewöhnlich von einem durch Gewitterwolken verdüsterten Himmel scharf beleuchtete Mittelgrund mit vollendeter Meisterschaft ausgefüllt ist, die sich sowohl in koloristischen Hinsichten als ganz besonders in der charaktervollen Behandlung des Terrains kundgibt. Gegen den Vordergrund wird die koloristische Haltung immer unruhiger und verzettelt sich schließlich in kleinliche Effekte, welche den Gemüth am Ganzen führen. In seinen Kartons fällt diese Schwäche selbstverständlich fort.

Noch sei besonders auf die fleißigen Altstuden hingewiesen, die Preller nicht bloß in seiner Jugend, sondern auch später für die Figuren im Wielandzimmer und auf den Dvyssebildern trieb. Die genaue Kenntniß des menschlichen Körpers ging später nicht mehr mit der liebevollen Durchföhrung Hand in Hand. Trotzdem erinnern diese Zeichnungen nach dem lebenden Model auf die Art Schnorr's von Caroloefeld, an den auch eine stattliche Sammlung sehr fein und geistreich charakterisierter Porträts gemahnt, welche bis in die sechziger Jahre des Jahrhunderts hineinreichten. Zu den liebevollsten dieser Sammlungen gehört das Bildniß Albert v. Joha's zu den werthvollsten das Genes's. Es scheint, als hätte Preller längere Zeit nach der Ausföhrung des

selben das energische Profil seines Freundes und die Hauptpartien des Baues noch einmal in jener eigenthümlichen, nicht jedem Geschmack zusagenden Manier unarissen und markirt, welche Genelli zu seiner charakteristischsten Ausdrucksweise gemacht hatte: ein hartnäckiger, aber amüsanter Zeichner, der bei den innigen Beziehungen zwischen der beiden Männern sicherlich den Betroffenen selbst, wenn er je zu seiner Kenntnig gelangte, am meisten belustigt haben wird.

Ueber Preller's deutsche und norwegische Landschaften, über seine Maximen ist in den beiden Artikeln des Weimarer Korrespondenten bereits so viel Treffendes gesagt worden, daß ich auf eine weitere Ausführung verzichten kann. Auch diese Ausstellung hat im gleichen Maße wie die früheren alle Kunstfreunde und Kunstforscher zu aufrichtigem Danke gegen den Herrn Direktor verpflichtet.

A. R.

## Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause.

### I.

Am 20. März wurde die 10. Jahresausstellung der Wiener Künstlergesellschaft im Beisein des Kaisers und mehrerer Erzherzoge feierlich eröffnet. Die Besucher nahmen dabei, außer dem etwa vierhundert Nummern aufweisenden Katalog, zur Feier des glücklich überstandenen ersten Decenniums eine Denkschrift retrospektiven Inhaltes in Empfang und wurden, ehe sie noch das Künstlerhaus betreten hatten, einer künstlerischen Ueberraschung theilhaftig. Wagner's Michelangelo und Schmidgruber's Albrecht Dürer sind endlich in Marmor vollendet worden, nachdem die Gipsabgüsse der Modelle schon Jahre lang die Zierden des Besühales gebildet, und hatten am Eröffnungstage der 10. Jahresausstellung ihre Plätze vor dem Portale des Künstlerhauses eingenommen. Die beiden funktelnagelneuen Marmorstatuen waren jeztlich bekrönt und versehen die Besucher gleich beim Eintritt in gehobener Stimmung. Ein reicher Pflanzenzschmuck war aufgeboten, um das Stiegenhaus und die Ausstellungsäle zu zieren, und da auch das sonstige Arrangement mit Geschid und Geschmack getroffen war, machte die Ausstellung, als Ganzes genommen, einen recht gefälligen und behaglichen Eindruck. Dieser gänzhge erste Eindruck kommt der gesammten Ausstellung nicht wenig zu Statten; er wirkt ausgleichend und versöhnlich, wenn man dann bei näherem Zusehen nach und nach darauf kommt, daß die Ausstellung für eine festliche Jahresausstellung doch etwas armlich ausgefallen ist.

Als Thatfache, nicht etwa als Vorwurf, sei es erwähnt, daß sich unter den in diesem Jahre zusam-

mengelerenen Kunstschöpfen kein Sensationsbild befindet, wenigstens keines im Stile von Matejko's „Schlacht bei Grunewald“ oder Munkácsy's „Milton und seine Töchter“, die wir jüngst besprochen haben. Einen fragwürdigen Glanz verleihen der Ausstellung die herborragendsten deutschen und österreichischen Maler — den Glanz ihrer Abwesenheit. Die deutschen Künstler sind fern gelieben, weil sie die große Ausstellung in München zu bescheiden haben, und unsere heimischen Künstler haben sich für ihre eigene Unternehmung nicht sonderlich echauffirt. Angeli, Canon, Feliz, Malart, Bettenlofen haben gar nicht ausgestellt, Desvregger und Gabriel Wax haben auch nichts geschickt, selbst Stammgäste, wie Lenbach und die Gebrüder Achenbach, sind dieses Mal ausgeblieben, von Knaut und Baurier und den meisten der übrigen namhaften deutschen Künstler ganz zu geschweigen.

Reicher, als es sonst gewöhnlich der Fall zu sein pflegt, ist dieses Mal die Plastik vertreten, und die geschickte Vertheilung und ansprechende Gruppierung der plastischen Werke trägt nicht wenig dazu bei, der Ausstellung zu ihrem gefälligen Gesamteindruck zu verhelfen. Eine besondere Anziehungskraft erhält dieselbe außerdem durch einen kleinen Staat im Staate, der durch eine im Eiferzaale ausgebreitete Kurzbauer-Ausstellung gemacht wird. Letztere besteht vorläufig aus neununddreißig Bildern, Skizzen und Studien des jüngst verstorbenen Meisters; doch soll sie in kurzer Zeit noch wesentliche Bereicherungen erfahren.

Wenn wir vom Stiegenhaus den großen Mittelhaal betreten, so fällt uns zuerst das von Sigm. V. Allemann gemalte große Reiterbildniß des Generals Leodon in die Augen. Dem Bilde wurde nicht ohne Berechtigung der Ehrenplatz auf der Ausstellung angewiesen. Es hat bereits auf der Pariser Weltausstellung, wo es prämiirt wurde, seine Feuerprobe bestanden; es ist frisch gemalt, von lebendigster Auffassung, dabei ganz geeignet, patriotische Gefühle zu erwecken; es bildet im Ganzen einen guten und glücklichen Mittelpunkt für eine österreichische Ausstellung und bietet endlich auch eine vortreffliche Folie für die beiden Tizner'schen Büsten des österreichischen Kaiserpaars, die zu beiden Seiten des Bildes, von reichem Blätterschmuck umgeben, aufgestellt sind. Keinem zweiten Künstler hat die Ausstellung so viel zu verdanken, wie Tizner; keiner hat mehr, keiner Besseres, und keiner auch Wirkungsvolleres geliefert als er. Fünfzehn Büsten von ihm beleben die Ausstellung in allen ihren Räumen, und keine ist unter denselben, die nicht durch eine frappirend scharfe Charakteristik, durch Freiheit der Behandlung, durch effektvolles Arrangement



und malerische Auffassung des Besucher „Aellen“ und anhaltend interessieren würde. Wir möchten nicht gesagt haben, daß alle diese Büsten auch durchaus klassische Meisterwerke seien; wir meinen, daß, wenn einem Werke der Plastik nachgesagt werde, es sei malerisch aufgefaßt und arrangirt, dies in der Regel ein zweifelhaftes Kompliment sei; aber wir hätten bei alledem nicht den Muth, dem Künstler den Rath zu ertheilen, er solle es anders machen. Unsere moderne Menschheit unter das klassische Raag gestellt und in klassische Behandlung genommen — nein, das geht nun einmal nicht. Tilgner hat die von ihm Dargestellten mit echt moderner Rücksichtslosigkeit fixirt und damit wahrhaft glänzende Charaktertypen geliefert. Alle Tilgner'schen Arbeiten machen den frischen Eindruck eines glücklichen Wurfes, auch die beiden Büsten des Kaisers und der Kaiserin. Was speciell den Kaiser betrifft, so ist er noch niemals, sei es auf der Leinwand oder in Thon oder Marmor mit mehr Frische ergoßt und besser getroffen worden, als in dieser Büste. Auch die Büge der Kaiserin scheinen uns mit sicherem Blicke ergoßt zu sein; ganz authentisch ist freilich auch dieses Bildniß nicht. Die hohe Frau saß nämlich dem Künstler nicht, und da sie auch seit einer Reihe von Jahren nicht porträtirt worden ist, so war Tilgner fast ausschließlich auf sein plastisches Gedächtniß angewiesen, das ihn denn auch nicht im Züße gelassen hat. Wahrscheinlich wird jetzt viele Büste für längere Zeit als Grundlage dienen für alle Porträts der Kaiserin, nach welchen selbstverständlich stets im Publikum eine lebhafte Nachfrage ist.

Mit besonderer Freude und andächtiger Stimmung haben wir zwei Bilder von Gebhardt in Düsseldorf, eine „Mildeutsche Hausfrau“ und einen „Christus“ betrachtet. Es spricht ein adelicher Künstlergeist aus diesen einfachen, schlichten Schöpfungen. Es steht eine so durch und durch ehrliche, wir möchten fast sagen kensche Arbeit in den Bildern, daß man durch sie fast unwillkürlich an die großen altdeutschen Meister, insbesondere an Holbein erinnert wird. Gebhardt will mit seinen Werken nicht gleich ein Loch in die Welt schlagen, wie es im Allgemeinen die Intention unserer koloristischen Schriftstille zu sein pflegt; dafür geht auch die Wirkung, die er ausübt, mehr in die Tiefe als in die Breite. Es wäre im Interesse der deutschen Kunst recht sehr zu wünschen, daß es Gebhardt vergönnt sein möchte, neben seiner rein künstlerischen auch eine schulbildende Kraft zu entfalten. — Friz August Kaulbach lehnt sich mit seinem Bilde: „Frau mit Knaben in alter Tracht“ ebenfalls an alte Meister an; doch hier treten die archaischen Tendenzen nicht so ehrlich und auch nicht so naiv auf, wie bei Gebhardt, und so liebentwürdig sie auch sich geben mögen, sie erschei-

nen doch zu bewußt, um nicht auch einen etwas tofetten Eindruck zu machen. Bei einem zweiten Bilde: „Vandtschaft mit Figuren“ hat Kaulbach, was den landschaftlichen Theil betrifft, dem Watteau über die Achsel gesehen. Die Roth- und Blaukläimlein sind mit vielem Geschmack in das fastige Grün hineingelegt, und es ist nur zu bedauern, daß der Maler mit den bunten Massen unndthigerweise auch die Gesichter der Nigirichen in Konkurrenz treten läßt; so erhält das ganze Bild den Charakter süßlicher Porzellanmalerei; ein Uebelstand, dem nicht schwer vorzubeugen gewesen wäre.

Ein merkwürdiges Bild hat Hermann Eichler (Wien) zur Ausstellung gebracht. Aus einer kolossalen, fast quadratisch zugeschnittenen Leinwand zeigt er ein „Bildniß“ im freien mit modernen lebensgroßen Figuren. Das Bild selbst ist zu beiden Seiten von je einem pilasterartigen, mit ebenfalls sehr modernen Ornament-Motiven bedekten Seitenstück flankirt. Man sieht, eine höchst sonderbare Idee! Der Beschauer wundert sich beinahe über sich selbst, daß ihm das Bild nicht einen Ueberflüßigen und absurden Eindruck macht; die Vorbildungen dazu wären ja vorhanden. Wenn dieser Eindruck sich trotzdem nicht einstellt, so hat das seine Begründung darin, daß in dem merkwürdigen Werke doch auch ein sehr bemerkenswerthes Talent steckt. Das lichtfarbige Bild ist offenbar als Dekoration für einen modernen Speisesaal gedacht, und als solche kann man es schon seiner im Grunde doch anziehenden Originalität halber gelten lassen. Die Technik ist eine dekorationenmäßige-Skizzenhafte, und das ist ein wahres Glück für das Bild, das bei ernsthafter, sorgfältiger Durchbildung geradezu unerträglich werden müßte. Wie die Farbengebung, so ist auch die Zeichnung frei, leicht, kaum über das Skizzenhafte hinausgehend, und nicht ohne Grazie. — Franz Rus hat eine Gruppe von Holzfiguren angefaßt, die ein tüchtiges Können und wackeres koloristisches Streben verräth. Die Mitte des Bildes nimmt ein weiblicher Kopf ein, der aus der Gesellschaft der gut im Hellbunten gehaltenen Männerkypen vollständig herausfällt. Man begreift erst die ganze Geschichte nicht, und denkt, daß hier, wie das bei alten Meistern oft vorkommt, ein Stümper das Bild „rehanrrirt“ und den unmdßigen Kopf hineingemalt habe. Man wirft noch einen Blick in den Katalog, und da findet man richtig einen Anhaltspunkt zu einer Kombination, mit deren Hilfe das Räthsel theilweise gelöst werden kann. Das Bild heißt „Hinter der Coulißen“, man wird sich also die Dame geschmielt vorzustellen haben. Freilich wollte man fragen: Warum sind denn dann die Männer nicht auch geschmielt? Aber man fragt lieber nicht, denn in diesem Falle wäre das ganze Bild ungenießbar. Am Ende rehet sich auch Kaulbach bei seinen Porzellanfiguren

mit der Schminke heraus! Auf geschminkte Gesichter sollte sich ein Maler überhaupt nicht einlassen; jedenfalls darf das russische Bild ohne seine Etiquette nicht einen Schritt über die Gasse wachen, ja sicherheitshalber sollte der Titel des Bildes gleich mit auf die Leinwand gemalt werden, damit er da so lange verbleibe, wie das Bild lebt. — Robert Ruz, der Bruder des eben genannten Künstlers, hat drei Landschaften angefertigt, die durch ihre brillante Technik bestechen, ohne jedoch ein nachhaltiges Interesse erwecken zu können. So dürfte nunmehr an zehn Jahre sein, seit Robert Ruz durch seine Eisenzerz Bilder die ersten sensationellen Erfolge erzielte, und wir können nicht sagen, daß er seither einen nennenswerthen Fortschritt gemacht hätte. Es scheint, daß er keine Bestrebungen seit jener Zeit fast ausschließlich auf die Erreichung einer suspenden Pinselfertigkeit gerichtet hat, ohne sich lange mit der Ergründung des Geheimnisses der Stimmung und des Farbgebrauchs anzuhalten.

Von Wertheimer finden wir einen lebensgroßen, etwa zehnährigen Knaben, der hinter einem Vorhang mit einem Glase Wasser in der Hand lauert, um den zunächst Eintretenden menschlins anzuerschauen. Der Katalog besetzt uns, daß das ein Porträt sei. Wir brauchen uns wohl nicht in Untersuchungen darüber zu betheiligen, ob eine solche Auffassung bei Porträts — und handle es sich auch um Kinderporträts — zulässig sei oder nicht. Ein „Jugend“ desselben Künstlers führt uns den Gedankenhelden in ziemlich ungenügender Gestalt vor. Gräzner schildert eine „Mestereiwiese“; das Bild ist mit demselben Humor gemalt, der seine früheren Werke auszeichnet, hat aber vor diesen eine gebiegnere Technik voraus. Schöneker ist durch eine sehr wirkungsvolle Landschaft, „Lüste von Hiddens“, und Prof. Griepentert durch drei solid gemalte lebensvolle Bildnisse vertreten. — Damit hätten wir unsere Wanderung durch den ersten Saal beendet. Nächstens von dem Uebrigen!

Salbin Steller.

### Kunsliteratur.

x. Von dem Irrthum zu Ermann's kunsthistorischen Bilderbogen ist nunmehr das erste Heft erschienen, welches sich mit der Kunst des Alterthums befaßt. Der ungenannte Verfasser, hat sich in Allem als ein gründlicher Sachkenner kundgethan, hat sich nicht etwa darauf beschränkt, Tafel für Tafel und Bild für Bild mit einem trocknen Commentar zu versehen; er hat vielmehr die Form eines knappschriftlichen Zeitföhrers gewählt, und damit, ganz abgesehen von seiner bewundernswürdigen, ein lösnis vorbandenes Bedürfnis befriedigt. Knapp in der Form und klar in der Darstellung, ist die Arbeit in ihrer Art ein kleines Meisterwerk, dessen Urheber sich in einzelnen Ausföhrungen, namentlich bei dem mit besonderer Vorliebe behandelten Mittelalt. über das anse Kunsthandwerk, als ein Mann von reifem Urtheil und selbständigen Ideen kennzeichnet. Von einem so trefflichen Föhrer begleitet, werden die „Bilderbogen“ erst den rechten Nutzen stiften können. Hoffentlich laufen die beiden noch in Aussicht gestellten Hefte, welche die Kunst des Mittelalters und

der neueren Zeit behandeln sollen, nicht zu lange auf sich warten. — Beigabe ist dem ersten Heft ein Künstler- und ein Erdreiser für die gefamte Folge der „Bilderbogen“, eine Zugabe, welche allen Besitzern derselben nur willkommen sein kann.

\* Monographie über Wenzel Jamiger. Im Verlage von Paul Wetze in Berlin erscheint demnächst ein von Prof. Bergeron herausgegebenes Werk mit etwas über hundert Tafeln: Wenzel Jamiger's Entwürfe zu Prachtschöfen in Silber und Gold“, welches eine vollständig vollständige Sammlung von guten Hochbildungen aller Blätter des sogenannten Reichers von Jahre 1551 und seiner Abitungen, welche Virgil Solis nach betreffenden Zeichnungen des Goldschmieds ausgeführt hat, enthalten wird. Da alle diese Kupferliche jetzt überaus selten, wohl kaum in irgend einer Sammlung vollständig beisammen sind, müßten die Originale für diese Publikationen aus den verschiedensten öffentlichen und privaten Sammlungen zusammengeholt werden.

### Kunstvereine.

Der Berliner Kunstverein hat nach den Angaben seines vor Kurzem veröffentlichten 13. Jahresberichts auch im vorfließenden Jahre trotz der schlechten Zeiten im Ganzen recht befriedigende Erfolge erzielt. Die Anzahl seiner Mitglieder hat sich zwar zum ersten Male seit dem Bestehen des Vereins vermindert (von 1311 auf 1272) und der Betrag der Gesamtsamstellung war ebenfalls geringer als in dem Vorjahre, allein die Verminderung war wohl zu bedeutend, daß dadurch die bisherige erfolgreiche Wirkung des Vereins wesentlich beeinträchtigt wurde. Auf die Befriedigung der vorjährigen Ausstellung und, was als ganz besonders erfreulich hervorzuheben zu werden verdient, auf den Anlauf von Gemälden durch Private hatten die Feinertheilung keinen föhrenden Einfluß. Es waren im Ganzen 140 Kunstwerke ausgestellt, also mehr als je zuvor, darunter recht viele durch Größe und Kunstwert hervorragende. Da die Ausstellung bisher in der Kunst Chronik noch nicht besprochen wurde, möge es gestattet sein, bei dieser Gelegenheit nachdrücklich einige der bedeutendsten ausgestellten Bilder kurz zu erwähnen. In diesen gehört vor Allen das umlangreiche Bild von Hugo Louis: „Janus Brutus jezt dem Hofe von Genua die ermordete Lucretia“, ein historisches Bild im wahren Sinne des Wortes, das, wenn es auch in der malerischen Durchföhrung noch Einiges zu wünschen ließe, doch durch die lebendige Auffassung, durch die treffliche Wahrheit des Ausdrucks und durch die schöne Stimmung, wie vor einem tragenden Gemälde, die sich über die Stoffverfammlung ausbreitet, die historische Bedeutung des Vorgangs vollständig verzeuggewaltigt; ferner das große Handbild von R. Grommold: „Mieland der Schmied“, auf dem neben vielen mythologischen Schutzpatron der Goldschmiede besonders die schone Miesentochter dem Charakter der nordischen Sage recht gut entspricht; dann „der gefesselte Prometheus“ von D. Gehl, der die verwickelten Anstrengungen des Titanen zur Befreiung von seinen Fesseln und seinen grauenvollen Qualen in höchst realistischer Weise zur Darstellung brachte. Erstenslicher jedoch war die „Vorelei“ von H. Kay, die „schöne Jungfrau“, auf hohem Niveau des Abendsonnenweins umflossen, in der sich der Zauber der Schönheit in seiner demoniischen Gewalt offenbart. Großes Interesse erregten, auch schon durch ihren Gegenstand, die „Abführung Koptoten“ bei Sebou durch Bismarck“ von H. Campshouen und der „Einzug der Deutschen in Cremona“ von L. Braun, von denen letzteres besonders durch die glückliche Benutzung der verschiedenen Beleuchtungsweisen eine vortheilhafte Wirkung hervorbrachte. Durch lebendigen Ausdruck und brillante Wirkung der Kontraste ähnen eine große Anziehungskraft „Lassier's Verhaftung“ von L. von Langemannel und „Göth von Berlin“ von H. Knüpper. Unter den Genresbildern fanden besonders „Im Herrenhölchen“ von E. Schulz in Düsseldorf, früher in Bremen, und die „Rückkehr von Schopenhauer“ von A. Lüben durch die lebensvolle Darstellung des gemächlichen heimischen Bildnerlebens wohlverdienten Beifall, das letztgenannte namentlich durch eine reiche Fülle überprädelnden Humors; ferner durch fotografischen Reiz und sorgfältige Ausführung

der „Wochenblatt bei der Gutsheerrschaft“ von J. Leisten, sowie die „Steuerzahlung“ von S. Cechmich und das erste größere Werk unseres talentvollen Landmannes, der „Ackerwirthschaft“ von F. Reubens. Neben einer weitherhaltenden „Morine“ von R. Kuchubach, in der das entloste Meer vor dem Ausbruch eines Sturmes in voller Naturvoltheit geschildert wird, möge von den vielen vortheilhaften Landkulturen nur der großartig aufgefaßte, stimmungsvolle, weite „Blick auf die Oberbayerische Ebene“ von G. Ludwigs hervorzuheben werden, ferner die imposante „Große Waldlandschaft“ in Gemüthsstimmung von L. Hoflich, das ansprechende „Kotiv aus Salzbürg“ von G. Jungheim, die „Winterlandschaft“ von G. Jacobien, eine prächtige Buchendruck mit frischem, ledernen Schme, und die freundliche, sonnige „Waldlandschaft“ von F. Edel. Wir müssen diese höchst unvollständige Uebersicht mit der Bemerkung schließen, daß auch die übrigen Gebiete der Kaiserrei ebenso gut vertreten waren, um noch auf das finanzielle Resultat der Ausschüttung einen Blick zu werfen. Im Ganzen wurden auf derselben 40 Kunstwerke für 23,991 Ml. angekauft, darunter 14 von Privatisten für 9466 Ml. (gegen 8914 Ml. im Jahre 1877), 22 für 7081 Ml. für die Verlosung und 4 für die Gemäldebeimahlung des Vereins für 6559 Ml. Im Jahre 1877 betrug der Gesamtwerth der angekauften Gemälde 30,983 Ml. Da aber der Mehrbetrag von 6092 Ml. daraus beruht, daß in dieser Summe der Preis eines größeren, längere Zeit vorher beschafften Bildes enthalten ist, so darf das Ergebnis des vorliegenden Jahres im Vergleich mit den früheren wohl als ein befriedigendes bezeichnet werden.

2. Der Jahresbericht des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen für 1877—78 zeigt eine Einnahme von 80,530 Ml. an Mitgliedsbeiträgen und ca. 4000 Ml. an sonstigen Einnahmen nach. Aus dem Fonds A für Stiftung öffentlicher Kunstwerke wurden folgende Ausgaben bestritten: 1. Für ein Gemälde von Joh. Scheg (Wescht an die Stadt Wesel), „Wesel nach von den Dänen unter Johann von Siederrumpelt“ 7500 Ml.; 2. Für ein Gemälde von L. v. Langemannent „Vooosier's Bertholung“ 4000 Ml.; 3. Für ein Gemälde von B. Knäuper „Näh von Berdingen“ 6500 Ml.; 4. Für ein Gemälde von K. Baur „Tito I. an der Leiche seines Bruders Thamsar“ 9000 Ml.; 5. Für ein Gemälde von K. Brönnow „Wesend der Schme“ 10,000 Ml. Diese fünf Gemälde wurden auf der Beisammung der Verbindung für historische Kunst im Herbst 1877 erworben. Ferner wurde gemäß an den Kaiser E. Hartmanns Honorar für den Vorkonsum der neuen Statisten in Düsseldorf 7500 Ml.; Zuschuß für die Herstellung der Kartons zu den Ehrenkreuzen der evangelischen Kirche in Hodum an den Kaiser From. Müller 1000 Ml.; Reithonorar an den Bildhauer Hübemann für das Kriegerebenmal in Neuf 12,000 Ml.; Beitrag zu dem Kartons des projektierten Reccator-Zeusmal in Duisburg 6000 Ml. — Aus dem Fonds B zur Verlosung wurden angekauft 36 Gemälde für insgesamt 28,850 Ml. Der Fonds C zur Beschaffung von sog. Kleinbildern reichte dies Mal für seine Bedürfnisse nicht aus und mußte daher bei Fonds A eine Anleihe nehmen, doch ist Rücksicht vorhanden, daß durch den Verkauf älterer Kupferich Bilden der Mehrbetrag bald ausgeglichen wird. Es wurden mit Rücksicht auf Städte be- dacht E. Forberg, Hr. Kubo, Hr. Dingel, Erlerer nicht K. Kuchubach's „Judenwinkel in Amberburg“, der ungenannte „Das widerspenstige Kothel“ von L. Knous, der letztgenannte ein Tierstück von Chr. Ködner „Der dem Kampf“. — In diesem Jahre wird der Verein den Jubel- tag seines 50jährigen Bestehens feierlich begehen.

### Vermischte Nachrichten.

A. Luther-Bilder auf der Wartburg. Die Professoren Einnig und Strauss an der Kunstschule zu Weimar sind gegenwärtig mit der Ausschaffung von sechs historischen Bildern für die Luther-Synagoge der Wartburg beschäftigt. Es würde hiermit der aus achtzehn Bildern bestehende, Haupt- momente aus dem Leben des Reformators vorzählende Gesam- tfluß vollendet. Besonnen wurde er von Haumeis und Thumann, von denen ersterer sieben Bilder (z. T. Der Ehr-

trasse Luther bei From Cotta, 2. Luther und sein Freund, den ein Pfeilstrahl niederschleift hat, 3. Luther's Aufnahme in's Kloster, 4. Luther in der Klosterkammer, 5. Luther auf der Pilgerreise nach Rom. — Sei mit gegrußt, heilige Rome“. 6. Luther schließt zu Lützenberg die 96 Lichen an. 7. Disputation Luther's mit Cardinal Cajetan, letzterer fünf Bilder (1. Luther verbernt zu Lützenberg die Bannhülle, 2. Luther auf dem Reichstag zu Worms, 3. Luther's An- kunft auf Wartburg, 4. Luther auf Wartburg, die Bibel überlegend, 5. Luther im Gokhof von Wären in Jene) malte. — Von den sechs noch auszuführenden Bilden wählte sich Einnig „Luther pflegt Aramie während der Pest in Thüringen, Die Heirat Luther's und Kirchenvisitation von Luther“, Strauss „Luther's Predigt in der Stadtkirche zu Leipzig, Bekämpfung der beiden Brüder Grafen Wansiedel durch Luther und Luther's Tod.“ — Da die Bilder nicht fortlaufende Reihen, sondern einzeln in die Vertiefung der oberen Wandfläche eingelassene Oelgemälde von un- gleichem Formate sind, fällt das Besehen, daß durch die verschiedenen Individualitäten der vier beteiligten Kater die Einheit der Erscheinung beeinträchtigt werden könnte, hinweg. Nielmehr entsteht durch diese Verschiedenheit der Behandlung, und doppelt, daß sich jeder einzelne Künstler die ihm am meisten zugehörigen Motive wählen konnte, ein eigener Reiz. So hat Strauss bei dem jetzt nahezu vollendeten Bilde „Luther's Tod“ seiner Vorliebe für drama- tischen Ausdruck, seiner ihm eigenthümlichen breiten plastischen Behandlung von Form und Farbe volles Gemüthe thun können, während Einnig seiner Neigung für Naturwirkung und poetische Farbentimmung bei dem Bilde „Luther wäh- rend der Pest“, indem er den Vorgang in eine als Karzetti bemalte doruläge Szenerie versetzte, frei nachgehen konnte. Strecker erhielt er hiermit den künstlerischen Eindruck, daß das Ganze durch die Regie der Beleuchtung mehr wie ein schmerzlicher Traum, nicht als die, bei einem derartigen Motiv kaum zu vermeidende, gräßliche Realität erscheint.

F. Deutsches Gewerbenamten. Aus Anlaß der am 13. März stattgehabten Vermählung der Prinzessin Luise Margarethe von Preußen mit dem Herzog von Connaught sind auf Befehl des Königs mehreren hohen englischen Würdeträgern wertvolle Ehrengegenstände überreicht worden, zu deren Herstellung die Mitwirkung des Deutschen Gewerbe- museums, und zwar die der Sammlung sowohl, als auch diejenige hervorragender Kräfte der Unterrichtsanstalt, in Anspruch genommen wurde. Für zwei silberne Vordringelsteine des das genannte Institut in zweien der prächtigsten Stüde des in seinem Besitze befindlichen Künzberger Silbergeschloß, dem schlang ausgehauenen, mit dem reichsten Renaissance-Ornament in getriebener Arbeit bedeckten sogenannten Jagd- becher und der einfach und edel geformten hiesigen Schale mit dem emaillierten Wapen der Stadt Künzberg, die Wapelle dar, deren Nachbildung in edlem Silber, von der Prinzessin D. Sullgolt und Sohn in einer bei uns das ge- ringste Detail meisterhaften Arbeit ausgeführt, den Originalen in der Form wie in der Vergoldung getreu entspricht und nur dadurch von ihnen abweicht, daß sowohl in der Schale des runde Mittelstück mit dem Künzberger Stadt- wapen als auch an dem Wokal das Wapen der Familien Worcholl und Stoerogge, aus das sich die den Aufbau betref- nende Ritterflur liest, durch den in Email ausgeführten preussischen Adler ersetzt wurden. Zu diesen beiden Schm- hilden gesellt sich ferner eine Bibel in feinsten Einband- weise aus dunkelgetöntem Chagrinleder, deren durchbrochene, theilweise vergoldete und emaillierte, reich mit edlen Steinen besetzte Beschläge der von dem Berliner Heilmannschmieden her bekannte Juwelier Schapper mit Benutzung von An- gaben des Baumeisters Lühmer lieferte, während das von einer gleichfalls in Silber gearbeiteten, auf einem mit Engelsköpfen gezierten Kreuz sich emblematise, von Klotzen umrahmte, zu grünele in Email gemalt mitlere Medaillon- bild eines Koco homo von dem Verzeimmoder Bakamier herriest. Das letzte Stüd embleit ein ansehnlicher Kasten aus Ebenholz, zu dessen Herstellung sich der Director der Unterrichtsanstalt des Museums, Professor Einnig, mit dem Baumeister Lühmer erkund. Von letzterem kommt der Entwurf und die gräßliche sentimentale Decoration des in Knappen und schlichten Renaissanceformen gehaltenen, an die

alten „Kunstschänke“ erinnernden Fußbades, dessen Langen sich in je zwei, durch einen Bilderschnitt getrennte Fächer gliedern, während die Schmalen aus je einem, in gleicher Weise gerichteten Fache bestehen, von Gemälden begeben die jene ausserordentlich gelungenen schmiedende Plafonds, die an den Schmalen die umfänglichen Wappen Brabant und England, an der oberen Langen Seite die an gelungener Genie geleiteten und bekränzten Schälzen einer umfänglichen Brust und des in ritterlicher Stellung dahinehenden Bedächtigens, an der hinteren die Figuren eines Gefährten in den profunden und eines anderen in den englischen Jurden, sowie schließlich auf den schmälsten oberen Streifen des Deckelplafonds, rechts und links am dem prächtigen Adler, die leicht flüchtigen Ansichten der Schälzen in Ölschilde und zu Windsor zeigt, zwischen denen sich ein Insektenschild mit den Worten „Guillelmus I. Imperator et Rex“ befindet.

Der Hängelater von Cuenca Raffin in der Petenische zu London ist von der belgischen Regierung für das Museum in Brüssel angekauft und mit 200,000 Frs. bezahlt worden. Es wurde damit ein großes Papier gedruckt, das der Refinerie, dem zum Verkauf aller Gemälde bestimmt ist, für nur 250,000 Frs. verkauft. Das Papier ist jedoch dadurch um ein Weiseres ersten Ranges, die bedeutendste Erhöhung des Cuenca Raffin erzielt worden.

### Vom Kunstmarkt.

Kunstausstellungen in Amsterdam. Es an der Willigen ist allen Kunstfreunden schon durch je ordentliches Werk: „Les artistes de Harlem“ wohl bekannt. Die in diesem Werke ein reiches, aus Urkunden geschöpftes Material über die Pariser Künstler niederteilt und auch sonst für die Geschichte der niederländischen Kunst ja manchen schätzenswerten Beitrag liefert, je nur ein auch ein Kräftiger Sammler. Seine zum Teil die Kunst jeines Vaterlandes repräsentierende Sammlung erweichte nur die besten und seltensten Plafonds. Die treffliche Erhaltung derselben, je wie die splendide Aufberechtbarkeit, erweichte der Sammlung einen annehmlichen Anblick. Diese Kunstausstellung kommt jetzt unter den Sommer Kunstausstellungen in Amsterdam, der den Katalog mit aller Genauigkeit verfertigt, wird den ersten Teil der Sammlung am 15. und 17. April ansetzen. Diese Abteilung enthält in 653 Nummern nur Künstlerportraits. Es sind große Kostbarkeiten darunter; mancher Plafond kommt uns zum ersten Mal an die Augen, mancher Künstler ist, mehrere sind nicht selten vertreten, je Rubens allein jehtmal, dann einmal mit jeiner ersten Frau, geb. Brandt, dann jeimal mit jeinen und jeinem Kinde; auch Rembrandt's Bildnis ist jehtmal verwendet, natürlich von verschiedenen Seiten. Am Schlusse ist zur besseren Benutzung des Kataloges ein alphabetisches Verzeichnis der dargelegten Künstler beigegeben. — Während diese Abtheilung an zwei Abenden zum Verkauf gelangt, wird an den Samstagen in denselben Auctionsalale die zweite Abtheilung der Donchsichtungen aus dem Besitze des Herrn Ellinghuysen in Rotterdam versteigert werden. Der gedruckte Katalog zählt 426 Nummern auf. Unter den älteren Meistern sind besonders Vermeer (der Stamm), E. Balthus, Vermeer, J. Damer (Rembrandt's Schüler), Overduin, de Goltius, J. van Goyen, Gabbema, R. Nagema, Rubens, J. Ruysdael, B. Saffraen, H. Silliam, D. Sinterbooms, A. Waterloo, J. de Wit, und Ph. Bouwmeester hervorzuheben; unter den neueren sind uns Calame, ten Cate, Galsma, Kestel und Scheffels auf.

Die Silberbrandt'sche Altertümersammlung, welche am 15. April in München zur Versteigerung kommt, umfasst nach dem von der Kantarillon'schen Kunsthandlung ausgegebenen, mit Zeichnungen und Lithographien ausgestatteten Kataloge 612 Nummern. Kunstgegenständen und Liebhabern bietet die Versteigerung eine seltene Gelegenheit zu interessanten Erwerbungen. Unter Anderem sei auf eine aussergewöhnliche gabische Zimmer Einrichtung, auf vier selbständige Kuffungen, auf eine zimmerne Weinlance nach Kreuzspalte aus Ropal Eisenblech und einen großen Kofenstücker mit Silberfassung von Jahre 1711 hingewiesen.

### Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

#### Neue Bücher und Kupferwerke.

- Mezeyard, E., *Choice Examples of Wedgwood Art: A Selection of Plaques, Cameos, Medallions, Vases etc. from the Designs of Flaxman and others. Reproduced in permanent Photography by the Autotype Process, with Descriptions.* London, 1878. Fol. 75 Mk. 50 Pf.
- Mütz, Eug., *Les Arts à la cour des papes pendant le XVe et XVIIe Siècle. Recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines. Première partie. Martin V. — Pie II. (1417—1464).* Paris, 1878. 8°. VIII, 1069 S. 10 Mk.
- Young, J. J., *The Ceramic Art: A Compendium of the History and Manufacture of Pottery and Porcelain. Illustrated.* New York, 1878. 8°. IV, 469 S. 30 Mk.
- Les Beaux-Arts et les Arts décoratifs à l'Exposition de 1878, par de Beaumont, Darcel, Faliz, Mantz, de Montaignon etc. sous la direction de L. Gonse. 2 vols. Tome I: *L'Art moderne. Tome II: L'Art ancien.* Paris, 1878. 4°. VIII, 1069 S. Mit 45 Taf. u. zahlreichen Abbildg. 40 Mk.
- v. Leixner, O., *Die moderne Kunst und die Ausstellungen der Berliner Akademie. II. Bd. Die Ausstellungen von November 1877 bis August 1878. Der Berliner „Salon“ von 1878.* Berlin, 1878. Guttontag, 8°. VIII, 133 S. 3 Mk.
- Mantz, P., *Hans Holbein. Avec 29 gravures hors texte et 49 planches contenant plus de 500 sujets.* Paris, 1878. Fol. 207 S. 100 Mk.
- Middleton, C. H., *Descriptive Catalogue of the etched Works of Rembrandt Van Rijn.* London, 1878. 8°. 390 S. 37 Mk. 50 Pf.
- Jewitt, Llewellyn, *The Ceramic Art of Great Britain. Mit Illustr. 2 Bde. gr. 8.* London.
- Bireh, W. de G., u. H. Jenner, *Early Drawings and Illuminations. An Introduction in the Study of Illustrated Manuscripts.* London.
- Reichenberger, Dr. August, *Die Renaissance in heutigen Kunstgewerbe.* (Aus Anlass einer unter obenerwähntem Titel erschienenen Schrift von Dr. Julius Lessing). 43 Seiten u. Aachen, Rudolf Barth. Ladenpreis 1 M

### Zeitschriften.

- Gazette des Beaux-Arts. No. 1—3.  
La tribune de Florence, von Charles Blanc. — Les arts à la cour des Médicis au XVIe siècle, von Ch. Vriarte. — A propos de deux tableaux de Rembrandt, von H. Havard. — Le buste de Ph. Bruneau au Louvre, von L. Gonse. — Les dessins d'Albrecht Dürer, von Ch. Ephraïm. — Une nouvelle biographie de Holbein, von E. Mâle. — Les antiquités de Mycènes, von Fr. Lenormand. — Diane de Peeters et son goût dans les arts, von A. de Montaignon. — Musée du Nord, von Ch. de Biaz. — Anatomie de tail d'après Léonard, von Champfleury. — Notes sur le Valentin, von A. Dauvergne. — Promesses au Louvre. Remarques à propos de l'art égyptien, von Darant. — Portrait de Mousignier Pir, gravé par Gallard, von L. Gonse. — La Chapelle de Fontaine à Saint-Eustache de Milan, von Lechevallier. — Cheignard. — Eugène Fromentin, von L. Gonse. — Journal de voyage du Cavalier Bernin au France, von Chastillon.
- Im neuen Reich. No. 11.  
Defoss, eines Raters und seine Geschichte, von U. Köhler.
- Kunst und Gewerbe. No. 14.  
Die schicklichen Zeiten und das Kunstgewerbe, von L. Landgraf. — Von der Pariser Ausstellung: Die Papierenplatte, Mit Abbildg.
- Revue Artistique. No. 21.  
Grandeur et décadence de Luc Rubensmann, von L. Van Keymeulen. — Les beaux-arts à l'exposition universelle de Paris. Ecole Allemande.

**Chronique des Arts. No. 10.**

Propriété artistique, usurpation de nom. — Les Illustrations de l'Apocalypse. — Une opinion américaine sur l'art.

**The Academy. No. 358.**

Essays on art, von T. H. Ward. — German Imperial Archaeological Institute. — Notes from Rome. — Drawings of Henry Dawson. — Illustrations of Old Warwickshire Houses, by W. Nixon, von H. Heathcote Statham. — A descriptive catalogue of the richest Work of Rembrandt; in Valence, Album d'un alpiniste. — The early christian antiquities of Upper Egypt, von Sir J. Choisy.

**Deutsche Bauzeitung. No. 18—21.**

Die Ausstellung von Eisenkassen in Berlin im Frühjahr 1877. — Ueber den Werth verschiedener Lichtpaus-Methoden, von J. Kolk. — Restauration des Bergschlosses im Kölner Rathhaus. — Ueber das Verfahren bei öffentlichen Konkurrenzen, nach einem Vortrag von K. E. O. Pritzack. — Studien zur Frage nach dem Ursprung der Gothik.

**Gewerbehalle. No. 4.**

Moderne Kunstwerke: Vergoldete Bronze-Uhr (Lohn für Schrank, Luster, Juwelen) in Majolika, einzelne Goldstücke, Schwabklingen, Bettelstiele. — Flachmannen von Kunstwerken der italienischen Renaissance.

**Meisterwerke der Holzschneldekunst. No. 2.**

Der Lohsbote, von Ch. Chaplin. — Preisgerichte, von J. Weiser. — Szenen aus „Jago und Isabella“, von A. Lissner-Mayer. — Das „Hundertgüldenland“, von Rembrandt (ges. von F. Weiss. — Königin Elisabeth von England unterbreitet das Todesurtheil der Marie Stuart von A. Lissner-Mayer. — Stuppenpferd nach einem Gemälde, von F. Zwick. — Basillus und Andreas, von J. Schilling.

**Journal des Beaux-Arts. No. 5.**

Le Jeune homme dentier de B. Orty. — Notice sur L. Bonington, von Heris. — Extraits des procès-verbaux de la Commission royale des monuments. — L'Histoire de l'art, von H. Jovin. — Exposition des arts de l'art.

**Inserate.**

<p><b>Gratis und franco</b> gegen Einlegung der Postgarantie Die <b>Memoiren der Frau v. Racowitza</b>: („Ihre Beschreibungen zu Ferdinand Caspalle.“)</p>	<p><b>Abonnementspreis</b> pro II. Quartal bei allen Postanstalten nur 5 Mark 75 Pfennig</p>
<p>Einladung zum Abonnement an die <b>Schlesische Presse</b></p>	
<p>Dießes Heftliche und Quartalsheft, 1877, 3 Bände, von allen Postanstalten bei Postämtern Preis 12 Mark 75 Pfennig nur 5 Mark 75 Pfennig.</p>	
<p>Das Heftliche veröffentlicht die von allen Seiten mit so außerordentlicher Spannung erwarteten hoffnungsvollen</p>	
<p>== <b>Memoiren der Frau Helene v. Racowitza</b> == geb. v. Dönniges.</p>	
<p>„Ihre Beschreibungen zu Ferdinand Caspalle.“</p>	
<p>Gratis und franco gegen Einlegung der Postgarantie erhalten alle neu hinzutretenden Abonnenten auf die „Schlesische Presse“ pro II. Quartal die Memoiren der Frau Helene v. Racowitza, sowie für die Gabe März im Heftlichen dieser Zeitung erschiehen. (2)</p>	
<p><b>Mitarbeiter des Heftlichen:</b> die bedeutendsten Autoren der Gegenwart wie z. B. Paul Anden, H. G. Franzen, W. Jenken etc.</p>	<p>Die <b>Memoiren der Frau v. Racowitza</b> erscheinen f. Norddeutschland nur in der „Schlesischen Presse.“</p>

### Vorzügliche Abdrücke auf chines. Papier in Kl.-Folio

von folgenden in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ neuerdings erschienenen Radirungen sind à 2 Mark zu beziehen:

- Koch, J. A.*, Motiv aus Olevano, rad. v. F. L. Fischer. (No. 97.)  
*Charlemont, E.*, Ein Landsknecht, rad. v. Joh. Klaus. (No. 98.)  
*Fischer, L.*, Arabisches Wohnhaus. Originalradirung. (No. 99.)  
*Kaulbach, F. A.*, Das Burggräflein, rad. v. W. Wörzle. (No. 100.)  
*Ludwig, C.*, Dorfparthie in der Eifel, rad. v. Fr. L. Meyer. (No. 101.)  
*Ticpolo, G. B.*, Antonius und Kleopatra, rad. v. W. Unger. (No. 102.)

Ferner:

*Fortuny, Mar.*, Männliche Figur, Federzeichnung, Holzschnitt von Klitzsch & Rochlitz. (No. 104.)

und à 6 M. vor aller Schrift (à 3 M. mit Schrift):

*Tizian*, Eleonora Gonzaga, rad. v. W. Unger. (No. 105.)

Leipzig,

E. A. Seemann.

Rechtlich unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Freies in Leipzig

**Kunstauktionen in Amsterdam.**

18. und 17. April 1878.

I. Die höchst interessante Sammlung gestochener und gemalter

**Portraits**

Niederländischer Maler, Gravours etc.,

Nachlass des Dr. A. van der Wijlgen Pz. in Harlem, Verleger des Werkes: „Les Artistes de Harlem“

II. Die ausgezeichnete Sammlung

**Älterer Handzeichnungen.**

Collection des Herrn J. F. Ewald-Kuppen in Rotterdam, enthaltend u. A. Zeichnungen von Avercamp, Cuyt, van Everdingen, Goltzius, v. Goyen, Hackert, Lingelbach, Rembrandt, Roghman, Rubens, Raphael Saffleven, Saillant etc. — Neben einer Sammlung **Moderner Aquarellen** von Bischoff, Hies, Boisson, A. van Everdingen, Gallois, Camporini, Coppola, H. u. M. ten Kate, Hermann Köster, Springer u. A.

Versteigerung unter Direction der Herren **Frederik Muller & Co.** in Amsterdam. Kataloge werden auf Anfrage franko zugesandt.

**Dresdner Kunst-Auktion.**

Rudolph Meyer, (Dresden, Circusstrasse 29. II.) Donnerstag d. 17. April etc. Versteigerung des Nachlasses des Herrn A. Hauptmann, Bildhauer u. Ornamentisten. Kataloge gratis durch Herrn Herm. Vogel, Buchhändler in Leipzig, und von obiger Adresse zu beziehen.

Ein umfangreiches, französisch geschriebenes

**Pergament-Manuscript.**

mit 2 großen Miniaturen und sehr vielen Initialen, wünscht zu verkaufen  
H. Maetzel, Leipzig.

Verlag von Prof. Dr. C. von  
Lagow (Wien, Ober-  
baumgasse 25) oder an  
die Verlagsbuchhandlung in  
Leipzig zu richten.

10. April



à 25 Pf. für die drei  
Mal gespaltenen Pri-  
misse werden von jeder  
Buch- u. Handbuchlung  
angenommen.

1879.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint vom September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern).

Inhalt: Die Hände am päpstlichen Hof — Die Ausgrabungen in Mykenä. — Smith's Fortnachtsbuch. — Münchener Kunstverein. — Deutscher Gewerbeverein. — Jahresbericht des Germanischen Museums. — Preise auf der Kaiserlichen Ausstellung in Berlin. — Straußentien des Buch- und Handbuchs. — Zeitigkeiten. — Zeitsätze.

### Die Künste am päpstlichen Hof.

Den Lesern der „Gazette des Beaux-Arts“ und der „Revue archéologique“ war es seit längerer Zeit bekannt, daß Eugen Müntz, der gelehrte Bibliothekar der Pariser Kunstakademie, dessen Verdienste um die Geschichte der altitalienischen Teppichwirkerei ein geschätzter Mitarbeiter der Zeitschrift vor Kurzem gewürdigt hat, mit einem umfassenden Quellenwerk über die Kunstpflege der Päpste im Zeitalter der Renaissance beschäftigt sei. Namentlich seine Abhandlungen über das Inventar der Sammlung antiker Bronzen im Besitze Paul's II. und über die Skulptur unter Pius II. in den genannten beiden französischen Journalen konnte man als vielversprechende Proben aus der größten Publikation ansehen, deren erster Band nun unter dem obigen Titel an's Licht getreten ist\*). Es ist der Anfang einer ungemein wichtigen, für die Kunstgeschichte der italienischen Renaissance epochemachenden Arbeit, welche der in unseren Tagen so rüstig fortschreitenden Denkmälerforschung von archaischer Seite zu Hülfe kommt, und unsere täuschhafte Kenntniß mit einem Schlage um eine Fülle neuer Aufschlüsse und Thatfachen bereichert.

Freilich, wer da meinen sollte, die Geschichte der Kunstpflege am päpstlichen Hof könne nur aus dem

Vatikanischen Archiv geschöpft werden und die Ausbeutung dieser bisher verschlossenen Schätze hier erwartete, würde sich arg enttäuscht finden. Die Aufzeichnungen des päpstlichen Geheimarchivs im Vatikan bleiben nach wie vor ein Buch mit sieben Siegeln, und blieben es auch für den unter den Auspicien einer kirchenfreundlichen Regierung arbeitenden Pariser Gelehrten, so bereitwilligen Entgegenkommens sich derselbe auch sonst bei seinen römischen Studien in geistlichen wie Laien-Kreisen zu erfreuen hatte. Was hier zuerst an's Licht der Öffentlichkeit tritt, entstammt — wenige Ausnahmen abgerechnet — den außervatikanischen Archivs- und Bibliotheksbesitzern der ewigen Stadt, welche nach der Aufhebung der weltlichen Herrschaft des Papstes zu Anfang der siebziger Jahre durch die Behörden des Königreichs Italien aus den päpstlichen und kaiserlichen Archivbeständen und Bibliotheken zusammengestellt und der Wissenschaft erschlossen wurden. Die Details dieser Vorgänge gehören nicht hierher und sind auch bereits in einem sehr lesenswerthen Aufsatze von Gregorovius im 36. Bande von Sybel's Historischer Zeitschrift (1876) ausführlich geschildert, auf den wir besonders die gelehrten Freunde der italienischen Kunst, denen er etwa entgangen sein sollte, hiermit aufmerksam machen wollen. Als die Hauptfundgrube für den Forscher auf diesem Gebiete sieht das neu gegründete römische Staatsarchiv in S. Maria in Campomarzo und besonders dessen Finanzabtheilung da, in welcher die Rechnungen des päpstlichen Haushaltes aufbewahrt werden. Ein großer Theil der von Müntz mitgetheilten Daten entstammt dieser ergiebigen Quelle.

\*) Les arts à la cour des Papes pendant le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle. Recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines par Eugène Müntz. Première partie. Martin V. — P<sup>o</sup> II. 1417—1464. Paris. E. Thorin. 1878. 364 pp. 8°. (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome. Fasc. IV.)

Die Publikation ist auf drei Theile berechnet. Der erste, vorliegende Theil gehört noch ganz der Frührenaissance an, der Epoche von Martin V. bis auf Pius II. Der zweite und dritte werden ohne Zweifel der Uebergangszeit vom 15. in's 16. Jahrhundert und der Blüthezeit des letzteren gewidmet sein. Was wir da noch zu erwarten haben, läßt sich nach dem Vorliegenden ermaßen. Vielleicht nur für die Zeit Leo's X. — allerdings einen der wichtigsten Abschnitte — dürften die Quellen milder reichlich fließen. Wenigstens berichtet Gregorovius, daß die Rechnungsbücher über den Haushalt dieses Papstes im römischen Staatsarchiv fehlen. Aber auch ohne diese Nachweise wird sich dem Spürsinner unseres Forschers gewiß eine Menge neuen Materials ergeben haben.

Münz beginnt mit einer Schilderung Roms am Beginn des 15. Jahrhunderts. Die lange Kirchenspaltung hatte das Aussehen der Stadt tief verändert. Das Gras wuchs auf den Straßen; Stadt und Umgebung wimmelten von Diebsgehebel. Als Martin V. Selenna (gewählt am 11. November 1417) seinen Einzug gehalten hatte, lag ihm zunächst daran, die Sicherheit herzustellen und das Nöthigste für die öffentliche Keuschheit zu thun. Seine Aufgabe, wie die seines Nachfolgers, Eugen IV., war vor Allem, zu restauriren, zu erhalten. In neuen großen Schöpfungen war die Zeit noch nicht gekommen.

Und doch darf die Regierungszeit dieser beiden Päpste nicht als eine so völlig kunstlose bezeichnet werden, wie es vielfach geschehen ist. Münz erinnert an die Aufträge, mit denen Martin V. einen Gentile da Fabriano, Vittore Pisanello und vor Allen Masaccio betraute. Er bringt glänzende Beweise dafür bei, daß der Geiz, dessen man diesen Papst beschuldigt hat, auf Verleumdung beruht. Martin bewährt in Gegenheit ein lebhaftes Interesse für Alles, was den Glanz seines Hofes und seiner Erscheinung zu erhöhen vermag. Er ist ein begehrtester Freund werthvoller Schmuckgegenstände und kostbarer Stoffe; selbst das Geschick seiner Mantelhiere und Kasse prangte in Emaille und Nischen. Als er sich eine neue Tiara und eine Schließe für das Knieble machen lassen wollte, dachte er an keinen Oeringeren als an Lorenzo Ghiberti, um ihn mit dieser Arbeit zu betrauen. Er ist also in Wahrheit der Erste in der langen Reihe der kunst- und prachtliebenden Päpste der Renaissance. Rauschlich für die Befehlungen Martin's bei Goldarbeitern, Verfertignern von Stickereien und Teppichen bringt Münz eine Anzahl interessanter Nachrichten bei. Unter den Goldsachen figuriren in erster Linie die goldenen Rosen und Ehrenkränze, welche die Statthalter Christi jedes Jahr zu Ostern und zu Weihnachten zu vergeben pflegten. Es ist unserm Forscher gelungen, eine vollständige Liste

dieser kostbaren Ehrengaben von der Zeit Martin's V. bis auf die Paul's III. den römischen Archiven zu entnehmen. Auch die Namen der Meister haben sich gefunden; man wird nun für die erhaltenen Arbeiten dieser Art leicht die Urheber nachweisen können. Im Jahre 1419 wurde die Signoria von Florenz durch Martin V. mit der goldenen Rose beschenkt. — Ein ganz besonderes Interesse zeigt Martin für die Kunst der Kunstflückeri und Weberei. Im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts begann die Kunst an den forstprächtigen Stofftapeten aus Artois sich an den italienischen Höfen zu verbreiten. Martin V. erhielt 1423 von Philipp III., dem Guten, sechs solcher Wandteppiche mit figurreichen Darstellungen aus dem Leben der Maria zum Geschenk. — Die Stickerei hatte vornehmlich für den Schmuck der Witten, Palmäthen, Kirchenschabern u. s. w. zu sorgen. Auch in diesen Gebieten bezeichnet die Regierung Martin's V. den Beginn der unter Nikolaus V. und Paul II. culminirenden Blüthe.

Nicht minder bedeutend stellt sich das Verdict Papst Eugen's IV. dar. Wie zu den hervorragenden Humanisten der Epoche, einem Poggio, Biondo, Crivellus von Ancona u. A., so stand er zu den Hauptmeistern der Malerei und Bildhauerei, einem Fra Angelico, Johan Fouquet, Donatello, Ghiberti in vertrauten Beziehungen. Der Anblick von Ghiberti's Thüren in Florenz gab ihm den Gedanken ein, bei Antonio Filarete die noch erhaltenen, allerdings dem Verfall keineswegs ebenbürtigen, Bronzehiiren der Peterskirche zu bestellen\*). Unter den mit großem Kostenaufwande ausgeführten Restaurationsarbeiten aus Eugen's Regierungzeit verdient namentlich die Freilegung und Neubedachung des Pantheon's erwähnt zu werden: es so mehr, als die Epoche des „Ruinenkultus“ damals noch nicht angebrochen war. Obwohl höchst bescheiden, fast schüchtern in seinem Wesen, liebte es doch auch dieser Papst, nach Platina's Versicherung, seinen Thron und sein öffentliches Auftreten mit dem Glanze der Kunst und des Luxus zu umgeben. Da bricht der Pontificat in ihm hervor. Eine Tiara, die er bei Ghiberti bestellte, wog — wie wir aus des Künstlers Aufzeichnungen wissen — 20 Pfund und war mit Edelsteinen in dem enormen Werthe von 35,000 Dukaten geschmückt.

Im Jahre 1432 erscheint der Venetianer Antonio Riccio als Leiter der Arbeiten im Vatikan und zu

\*) Münz mocht (S. 41) aufmerksam auf die in Gemalden verzeichnete Inschrift der Thür, aus der wir den Namen von Antonio's Vater kennen lernen: Antonius Petrus Florentia fecit MCCCXXV.

der Peterskirche\*). Wenn dieser Meister identisch ist mit dem berühmten Bildhauer und Architekten, dem wir u. A. den Plan der Hofkapelle des Dogenpalastes verdanken, so müssen die Daten über dessen Lebenszeit einer Revision unterzogen werden, da man ihn gewöhnlich erst um 1430—40 geboren sein läßt. (Vergl. J. P. Perkins, *Ital. Sculptors*, S. 190; *Metzger, Bauk. u. Bildn. Venetijs* I, 289). Im Uebrigen sind es vorzugsweise Florentiner, die der Papst beschäftigt: so die Goldschmiede Angelo di Niccolò, Kinardo di Giovanni Gini und dessen vermeintlicher Bruder Simone; eine Ausnahme macht Silvestro dell' Aquila, den wir als Miturheber der Skulpturen am Triumphbogen des Alphonso zu Neapel kennen, und zu dessen Hingeb noch sehr dunkler Biographie Kling einige neue Daten beibringt.

Mit Nikolaus V. (1447—55) beginnt nun, wie münchlich bekannt, Rom mächtiges Eingreifen in die Bewegung der Renaissance. Die Zeit der Vorbereitungen, der Kämpfe war vorüber, der päpstliche Staatschack gefüllt und in Thomas von Sarzana, dem ehemaligen Bibliothekar der Medic, saß nicht nur ein grundgelehrter und feingebildeter, sondern vor Allem ein Mann voll hoher Gedanken und edler Ruhmbegehr auf dem päpstlichen Stuhl. Unter den architektonischen Plänen des Papstes, deren Umfang und Gianozzo Manetti in seiner Biographie genau schildert, standen der Umbau des Borgo zur päpstlichen Residenz und die Erneuerung des Vatikans mit der Peterskirche obenan. Aber auch das Innere der Stadt war nicht vergessen: dem Papste schwebte ein Gedanke vor, der uns an die Stadtpläne der Thudosezeit, an Antiochien oder an das alte Byzanz erinnert, mit ihren breiten hallenäumlichten Straßen und großen, regelrecht angelegten Plätzen. Das Grundmotiv seines Bauereifers war der Ruhm der Kirche, der Glanz des Papstthums. Allerdings hat er bei Weitem nicht alle seine Pläne verwirklichen, sie kaum zur Hälfte nur beginnen können; aber ihm klebt die Ehre, geplant zu haben, was seine Nachfolger Einer nach dem Andern zur Ausführung brachten.

Verglichen mit der Architektur, hatte die Skulptur sich einer nur geringen Förderung durch den Papst zu erfreuen; nicht aus Abneigung gegen diese „steinische“ Kunst, wie man irrthümlich vermanthet hat, sondern weil er vor der Vollendung seiner großen Bauunternehmungen nicht dazu kam, an deren plastische Aus-

stattung zu denken. Sehr beachtenswerth ist hingegen die häufige Erledigung von Arbeiten in Holzintarsia. Der Cedematensil tritt uns in diesen Werken gleichsam überseht in ein anderes Material entgegen.

Für die Malerei brach unter Nikolaus eine Zeit neuen Glanzes an. Florentinische und umbrische Meister wurden zur Ausschmückung der Gemächer des Vatikans berufen. Sixtus IV. hat in seinem Wandgemälde der päpstlichen Kapelle nur fortgesetzt, was Nikolaus V. begonnen hatte. Ebenso fanden die Glas- und die Miniaturmalerei unter diesem die eifrigste Pflege. Und nicht die letzte Stelle unter den Mitteln zur Erhöhung des weltlichen Glanzes der Kirche wies der Papst den Kleinmünzen und Prügelnwerken an. Vielleicht auch, daß er durch den Aufwand von kostbaren Gewändern und Schmuckstücken die Mängel seiner zarten, gebrechlichen Gestalt verbüllen und durch Kunst ersetzen wollte, was ihm die Natur versagt: kurz, er entsaltete in allen diesen Dingen eine Pracht, wie sie Rom seit den Tagen Bonifaz' VIII. nicht gesehen. Nicht nur die Werkstätten von Rom und Florenz, auch die Kaufstädte von Venedig, Siena und Paris mußten ihre wertvollsten Stücke hergeben für die Ausschattung der Prunkgemächer des Vatikans und der Sakristei von St. Peter. Die Summe der Ausgaben aus der päpstlichen Schatzkammer für Perlen, Edelsteine, Goldschmuck, kostbare Stoffe u. dergl. belief sich in einem einzigen Jahr (1452) auf über 4000 Dukaten. Dazu kamen die massenhaften Geschenke von Bisthümern, Orden und sonstigen Oberen, welche namentlich aus Anlaß des Jubiläums v. J. 1450 in Rom zusammenfloßen.

Außerordentlich reich sind die Ergebnisse der archivaalischen Forschungen unseres Autors für die Kunstgeschichte dieser Zeit. Allerdings gerade für den bedeutendsten der um Nikolaus V. geschaarten Architekten, für V. P. Alberti, blieb die Untersuchung ohne jedes nennenswerthe Resultat. Erwidrikt ist dagegen die Festigung der neuerdings (J. P. von Rumont, *Milanesi* u. A.) in Zweifel gezogenen Angabe Sofar's, daß Bernardo Rossellino — und nicht Bernardo di Lorenzo — bei den Bauunternehmungen des Papstes eine Hauptrolle spielte. In den von Kling publicirten Dokumenten führt der Meister den Namen „Bernardo di Matteo di Firenze“ v. i. Bernardo, Sohn des Matthäus, mit dem Familiennamen Gamberelli, gen. Rossellino auf. Ueber den Zeitpunkt seines Eintritts in den päpstlichen Dienst als „ingegniero di Palazzo“ liegen keine bestimmten Angaben vor; Ende 1451 bezog er herrsch ein Salair von 15 Dukaten, vermuthlich für einen Monat. Sein Vorgänger im Amt scheint Meister „Antonio di Francesco“, ebenfalls aus Arezzo, gewesen zu sein, der sich v. J. 1447 an in den päpstlichen Baurechnungen nachweisen läßt.

\*) Eine ihm geleihete Zahlung ist mit folgenden Worten notirt: „1432. 8 octobris. Provido viro Antonio Riccio de Venetijs magistro et operario super fabrica palatii et ecclesiae S. Petri in deductionem unae provisionis flor. auri d. c. 30<sup>o</sup>.“ Kling, S. 49.



In Florentiner Urkunden, welche G. Milanesi dem Pariser Gelehrten mittheilte, führt derselbe den Titel „maestro del papalo di San Lorenzo“; er ward am 22. April 1430 in die Liste der „maestri di pietra o di legname“ seiner Vaterstadt eingetragen und figurirt dort bis 1479; von 1465 an erläßt man ihm die Taxen, da er das 65. Jahr überschritten hatte. In den Florentiner Aufzeichnungen findet sich der Befehl: „su capomaestro del papalo“; über die Identität der Person kann also kein Zweifel obwalten und wir sind somit über eine der bedeutendsten künstlerischen Persönlichkeiten am Hofe Papst Nikolaus V., die sich bisher dem Auge der Forscher entzogen hatte, sicher geworden. — Auch in Betreff des Aristoteles di Fioravante von Bologna, des berühmten Technikers und Theoretikers, der einen Thurm — ohne ihn abzutragen — zu versetzen verstand, führt Müntz den Beweis, daß er mit dem Titel „maestro“ in Diensten des Papstes Nikolaus stand.

Wir übergehen die Meister Giacomo di Cristoforo da Pietrafanta und andere, für Bildhauermotive und sonstige dekorative Zwecke verwendete Künstler und sehen uns nach den Malern um, welche der Papst beschäftigte. Diese fand Nikolaus bereits in Rom, als er den Stuhl Petri bestieg. Am 13. März 1447 (eine Woche nach seiner Wahl und sechs Tage vor der Krönung) begannen die Arbeiten in der nach Nikolaus benannten Kapelle des Vatikan<sup>\*)</sup>. Müntz fand im Zahlungsbuch v. J. 1449 (das, beiläufig bemerkt, so schadhast ist, daß es dem Leser unter den Händen zu zerfallen droht) einen Posten von 182 Dukaten für die Ausmalung des „studio“ (Arbeitskabinet oder auch vielleicht Privatkapelle?) des Papstes „cioè per salario di Fra Giovanni da Firenze et suoi gharzoni“ etc. Man ersieht aus den Rechnungen, wer unter diesen „gharzoni“ des Piefale zu verstehen ist: unter Anderen Benozzo Gozzoli, der ja den Meister auch nach Orvieto begleitete, um ihm in der Kapelle des Doms zu helfen, wenn es während der Sommermonate in Rom ihres Weidens nicht war; ferner Giovanni d'Antonio aus Florenz, Giacomo d'Antonio aus Velletri, Carlo di Ser Vazaro aus Narni und Pietro Giacomo aus Forlì. Auch für die sonstigen, in der Kapelle ausgeführten Kunstarbeiten bieten die Quellen zahlreiche Nachweisungen, aus denen man ersieht, mit welcher Prachtliebe und zugleich mit welcher Sorgfalt für das minutiöseste

\*) Es ist auffallend, daß die Kapelle in den Rechnungen wiederholt „capella di S. Pietro“ genannt wird, während sie doch Sakramentskapelle hieß und auch nicht in S. Peter, sondern im Vatikan sich befindet. — Müntz weiß diese Schwierigkeit nicht zu lösen. Sollte es sich do nicht etwa doch um zwei verschiedene Kapellen handeln?

Detail Alles in diesem kleinen Raum ausgeführt und durchgeführt wurde. Mit dem Jahre 1450 begannen dann, aus den reichen Mitteln der Jubiläumsgelder, die Arbeiten in den übrigen Räumen des Palastes. Hier tritt, unter den nach Rom berufenen Umbriern, vornehmlich Benedetto Perugino, einer der bedeutendsten Vorläufer des Perugino, uns entgegen (Grove und Cavalcajelle, Gesch. d. ital. Mal. IV, 145 ff.). In den Rechnungen heißt er einfach „Benedetto da Perugia“; 1450 kommt er im zuerst vor, drei Jahre später finden wir ihn in seiner Vaterstadt, wo er dann 1454 die Wandbilder in der Kapelle des Rathhauses beginnt. Die von ihm erwähnten Malereien im Vatikan fallen also vollständig in die Zeit zwischen 1450—53, nicht erst, wie man meinte, unter das Pontifikat Innocenz VIII. — Der Lehrer des Niccolò Alunno, Bartolommeo di Tomaso, tritt ebenfalls unter den von Nikolaus V. beschäftigten Künstlern auf; er malte in dem „pineta Saale“ des Vatikan — Endlich, um nur diesen Raum noch hervorzuheben, war auch der treffliche Andrea da Castagno in seinen letzten Lebensjahren bei den großen römischen Unternehmungen mit betheiligigt (Müntz, Z. 94). — Und nicht nur alle tüchtigsten Kräfte der Schulen Italiens bemühte sich der Papst in seine Kreise zu ziehen: auch einzelne Deutsche und Niederländer finden wir theils auf den Listen der Arbeiter, theils erscheinen sie als Gäste auf dem Boden Rom und erregen durch ihre naturwahren und farbenprächtigen Bilder die Bewunderung Italiens.

(Schluß folgt)

C. v. L.

## Die Ausgrabungen in Mykenä.

Athen, am 24. Febr. 1877.

Nächst den am Alpheios gemachten Funden ist der immer noch so fruchtbare Boden Griechenlands seit Langem nichts herausgegeben, was an kulturhistorischem Interesse den von Dr. H. Schliemann auf der Akropolis von Mykenä gehobenen Schätzen zu vergleichen wäre. Wenn ich im Folgenden zu den schon vordandenen Literatur noch einige Bemerkungen füge, so geschieht es, weil ich die Diskussion über die metholoidigen Gegenstände noch als eine offene betrachte. Nachdem es mir, Dank der Güte des Herrn Dr. Kumanudis jun., gestattet war, das neue Museum, so jetzt in dem kaum vollendeten Athenischen Polizeihaus neben dem Vatizian-Museum ein possendes Unterkommen gefunden hat, auf's Genauere zu betrachten und die einzelnen Stücke zu untersuchen, habe ich einen ersten Eindruck gewonnen, als es durch die hohen Abmessungen möglich war und die Wahrscheinlichkeit einiger sonst

von der Schliemann'schen abweichender Erklärungen ist mir nahe getreten. Nur dürfte es kaum schon an der Zeit sein, den Mykenischen Gräberfunden ihren ganz bestimmten Platz in der Entwicklung der orientalischen (resp. hellenischen) Kunst und Kultur anzuweisen. Zunächst, scheint es mir, bilden sie nur einen, allerdings sehr schätzenswerten, Theil des großen Inventars, das gesammelt und vervollständigt werden muß, bevor man im Stande sein wird, „die Geschichte der Kunst und Kultur in den Küstendändern des ägäischen Meeres im 2. Jahrtausend v. Chr.“ zusammenzustellen. Die in Spata gemachten und mit den Mykenischen zusammen aufgestellten Funde beweisen, daß die Hoffnung auf eine weitere Vergrößerung dieses Inventars keine unbegründete ist. Das Beste und Wichtigste wird freilich der oben Kleinasiens selbst liefern müssen. Denn mit einer auf wesentlich anatolischen Einflüssen basirenden Kunst haben wir es hier freilich zu thun. Dieser Gesichtspunkt wird wohl jetzt schon allgemein ohne Widerrede angenommen und ist ja auch schon früher für den Anfang der hellenischen Kunst (meines Wissens zuerst von G. Sempel) mit aller Entschiedenheit aufgestellt worden. Ueber diesen allgemeinen Satz aber kann man heute schon einen Schritt hinausgehen. Schon Ulrich Köhler\*) hat auf die Verschiedenheit hingewiesen, die zwischen dem berühmten Löwenthorresiefel und den Schmuckstücken und Trinkgeräthen der Gräber herrscht. Die anmutigste, schon längst von Sempel, Braun, Friederichs aufgestellte Hypothese, daß das anatolische Fürstengeschlecht der Pelopiden von ihren Iudischen oder „larischen“ Werkmeistern die wunderbaren, in Europa technisch einzig dastehenden Tholosbauten ausführen und das Löwenthor bauen ließen, läßt sich dann auch auf den größten Theil der fraglichen Funde, — vielleicht auf alle Metallarbeiten übertragen; nur daß auch bei diesen eine sichtlich Verschiedenheit und bemerkbare technische Unterschiede offenbar vorhanden sind. Dies ist auch ganz begründet, wenn wir annehmen, daß dem hohen Verstorbenen ein Theil des seit mehreren Menschenaltern gesammelten Königschates in die Brust gelegt wäre. Daß nun ferner die von den Pelopiden vertretenen, auf hellenischen Boden übertragene Kunst und Kultur in ihren Wurzeln assyrischen Ursprungs sei, wird, wie es scheint, schon fast als eine Thatsache angesehen. So schön es wäre, wenn wir eine Kette herstellen könnten zwischen Niniveh und Argos, so gern man es glauben möchte, daß die Goldarbeiten, die wir jetzt in der Vatikanstraße ansammeln, der äußerste Sproß einer am Tigris entstandenen Kunstschmelze seien,

— so fehlen doch leider zur Zeit durchaus noch die nöthigen Mittelglieder in dieser Kette. Das in Assur so entwickelte und schöne Pflanzenornament\*), das nur von der hellenischen Kunst der reifen Zeit später übertrossen wurde, tritt in Mykenä nur ganz vereinzelt und äußerst roh auf; das Viniernornament herrscht durchaus vor. Die ebenfalls so charakteristischen religiösen Figuren der Assurer vermissen wir bis auf zwei auffallende Frauengehalten, zum Aufsäßen oder Aufsäugeln bestimmte Keypfußarbeiten von Goldblech; — offenbar Darstellungen der Mylitta-Tochter, wie die ihr um den Kopf schwebenden Tauben, die auf ihre Pralle deutenden Hände und die sehr deutlich angegebene Scham beweisen\*\*). U. Köhler hat hierauf wohl zuerst aufmerksam gemacht; die Abbildungen in der von mir citirten deutschen Schliemann'schen Ausgabe unter Nr. 267—268 sind nicht gut, während im Uebrigen die meisten Illustrationen dieses Werkes die Originale so gut wiedergeben, wie dies eben bei solchen Gegenständen in Holzschnitt möglich ist.

Beiläufig bemerkt: dieses Idol, mit einer jüngst von mir erwähnten bronzenen Kypfrotite in Olympia verglichen, giebt einen beachtenswerthen Fingerzeig für die Art und Weise, wie die Hellenen die rohen und gemeinen Ausdrucksweisen des phönizischen Kultus allmählich zu veredeln wußten. Es scheint in der That, daß der Gehalt der Venus in der Tribuna zunächst in seiner ersten Darstellung ein Hinweisen auf die weibliche Fruchtbarkeit darstellenden Körpertheile bedeutet, nicht ein Verbergen derselben, — vielleicht einer der wunderbarsten Beweise, neben so vielen wunderbaren, für die Fähigkeit des griechischen Kunstgefühls, auch das Gemeine zu veredeln und sich zu assimiliren.

Auch der kleine, von Schliemann richtig als Tempel bezeichnete Bau (ebenfalls Keypfußarbeit aus Goldblech) Nr. 423, der dreimal vorkommt, muß wegen der Tauben wohl als ein Marte-Tempel bezeichnet werden. Aus dem Original geht mit völliger Sicherheit hervor, was die Abbildung nur mangelhaft wiedergiebt, daß wir die Nachahmung eines Ballenbaues auf einem Fundamente von Steinquadern vor uns haben.

Ob die häufig vorkommenden, im Sprung auf einen Hirsch begriffenen Löwen, in Keypfußarbeit auf Spangen oder auch als einzelnes Schmuckstück (Nr. 470, 471) religiöse Bedeutung haben (in den semitischen Mythologien tritt der Löwe hiwweilen als Vertreter der Sennenglut auf), lasse ich dahingestellt; zweifel-

\*) In seinem lehrwürdigen Aufsatz im 3. Hefte der Mittheilungen des archäol. Institutes in Athen.

\*) Vergl. u. K. die Abbildungen bei Rawlinson, The Five Great Monarchies, I. p. 279.

\*\*\*) Rawlinson a. a. D. I. pag. 139—140.

haft muß man vorläufig auch sein, bis auf weitere Beweismittel, bei den Darstellungen der Begepaare, Hirschaare, Rabenpaare (?), die als kleine Schmuckstücke aus Goldblech häufig vorhanden sind (Nr. 264, 265, 266, 274, 279 u. A.). Sehr wahrscheinlich ist es mir bei dem einige Male als Ornament vorkommenden Delphin. Es die beiden kleinen goldenen Waagen und die zahlreichen goldenen Scheiben (bei Schliemann auf Seite 194 ff. gut abgebildet) aus Goldblech Auteutungen auf das Leben im Jenseits gehen — die sehr gut geformten Schmetterlinge, Blätter verschiedener Art und die Sonnenrädchen könnten Symbole der Unsterblichkeit sein! — lasse ich dahin gestellt.

Es kommt ja vorläufig überhaupt nicht darauf an, alle denkbaren Möglichkeiten aufzustellen; Tatsache ist zunächst, daß wir einen weiteren und zwar sehr wichtigen Baustein zur Rekonstruktion einer Geschichte der prädarischen Kunst in den Händen von Mythen und Spota besitzen — man gestatte mir diesen Namen für die im 2. Jahrtausend auf griechischem Feden gelebte Kunst. Weiter aber gehen uns auch diese seltenen Kunstwerke zunächst nichts. Darauf möge man achten! Sie helfen uns nur in den leisesten Andeutungen das Vordringen der semitischen Kunst Vorderasiens über das ägäische Meer verstehen, sie geben uns vor Allem den ersten Aufschluß über den rätselhaftesten und dunkelsten Punkt in der ganzen occidentalistischen Kunstgeschichte nicht, nämlich über die Genesis der speziell hellenischen Kunst, wie sie sich auf der Grundlage der prädarischen und aus ihr heraus entwickelte. Es mag feststehen, daß die Dorier, als sie am Ende des 2. Jahrtausends in Hellas und dem Peloponnes eintraten, Reicheit an Stelle der asiatischen Hyperkultur setzten, die ja aus der Behaltungsweise deutlich hervorgeht; — in ähnlicher Weise, wie 1½ Jahrtausend später die Ägypter relative Reicheit und Gesundheit nach Italien trugen. Wir können vielleicht noch verfolgen, wie die edlen Geschlechter die Gräber ihrer Ahnen im Stich lassen, mit ihrem Anhang über das Meer zogen, dort ein neues frisches Leben begannen, und wie sich nun dort an der anatolischen Küste im ersten Drittel des ersten Jahrtausends die alten arischen Göttersagen, die inzwischen längst auf die berühmtesten Männer der erlauchten Geschlechter umgedeutet waren, in die unsterblichen homerischen Gesänge umformten. Wie aber gleichzeitig die neue Kultur, in wahrscheinlicher Abhängigkeit von der prädarischen, den Grund zu ihrer eigenen Größe legte, erfahren wir aus diesen Sachen nicht. Und doch wäre das ein Ziel, auf's Innigste zu wünschen! Es ist möglich, daß der Boden Orieientals ein neues Wunder that und seinen Schoß abermals öffnete, um uns auch dieses Räthsel zu lösen. Einige der in Olympia

gemachten Funde sind in dieser Hinsicht von höchster Wichtigkeit. Ich habe darauf in meinem letzten Bericht hingewiesen und sehe in dieser Möglichkeit einen Grund mehr, die Arbeiten am Alpheios mit aller Kraft bonos ad exitus weiter zu führen.

Unterdessen reißt auch heute der unerträgliche Euthusiasm, dem die Archäologie und Kulturgeschichte zu größtem Dant verpflichtet ist, abermals nach Troas, um seine Ausgrabungen fortzusetzen. Es verdient als ein besonderes Glück bezeichnet und hervorgehoben zu werden, daß Reichthum und Energie hier einmal in so lohnender, erfolgreicher Weise verwandt werden. Vielleicht findet dann Schliemann später an andern Punkten Kleinasiens noch weitere Gelegenheiten, sein glückliches Fintalent zu bewähren! Zunächst hofft er im Laufe der folgenden Monate so weit zu kommen, die trejanische Frage endgültig zu lösen. B. F.

### Kunsliteratur.

**Hirth's Formenschatz.** Der von Dr. Georg Hirth in München herausgegebene „Formenschatz der Renaissance“, welcher von Kanson an in ganz Deutschland und weit darüber hinaus mit ungeheurer Beifall aufgenommen wurde, ist jetzt bis zum dritten Bande vorgekommen, hat aber im Laufe der Zeit seine Grundzüge wesentlich geändert. Wenn er Kanson's vorzüglichen den seine Zeit veranschaulichenden und wenig betanuten Zeichnungen, zu leben und allgemeiner bekannt zu machen suchte, später mit Vertriebe der italienischen Renaissance sich umwandte, so hat er jetzt im dritten Bande, welcher nicht mehr Formenschatz der Renaissance, sondern einfach „Formenschatz“ heißt, die Kunstwerke aller Zeiten, vom höchsten Alterthum bis auf das Zeitalter des Barock, in den Bereich seiner Darstellungen gezogen; auch befaßt er sich jetzt nicht mehr mit die Wiedergabe von Kupferstichen, Holzschneitten und Zeichnungen, sondern bringt auch Abbildungen ganzer ausgeführter Gegenstände, Möbel, Bronzegeräthe, Kuffungen zc., zum Theil direkt nach photographischen Aufnahmen der Originale, zum Theil nach guten Zeichnungen derselben, ja sogar größere künstlerische Kompositionen; die Publication ist jetzt also unmöglich, vollständig ohne es zu wollen, in die Art des besten bekannten fremdsprachigen Journals „L'Art pour tous“ hineingekommen und erhebt sich die Stelle von Spemann's bekanntem. Leider ist früh eingezugenen „Kunsthändler“. Besonders rühmend hervorzuheben ist noch, daß Dr. Hirth auch den Original-Zeichnungen bedeutender Künstler, eines Rühlitz, Camillo, Sobotta u. A. besondere Aufmerksamkeit schenkt und dieselben aus dem Dunkel der Wappen hervorzieht. R. D.

### Kunstvereine.

R. Der Münchener Kunstverein hält im letzten Vereinsjahr 5181 Mitglieder. Die Einnahmen betragen 104,147 M., die Ausgaben 102,449 M. Schöne Erwerbe von 166 Gemälden und Zeichnungen des Vereinsjahres wurden verankert 53,113 M. Der höchste Verkaufspreis eines Kunstwerkes, mit 50 M., ebenso oft. Als lebendes Eigentum des Vereins ward Herr's „Abend“ (Kaufpreis 1200 M.) zurückgehalten. Die Zahl der Nachgenannte betrug 20. — Nach den Tod der Verein die Künstler: Aug. Dodezmann, Heinrich Soeder, Karl Viehle, Max Joh. Auer, Andr. Reichmann, Jul. Kange, Wilhelm Schöberl, Hermann Schumann, Joh. Karl Bernat und Aug. Max Zimmermann. — Als Vereinsjahr wurde ein Stich von Hermann Wöhe nach Delacroix's „Tischgebet“ mit einem Kostenanhang

am 10,350 Rtl. hergestellt, so daß auf die Gemälde 70,725 Rtl. verbleiben. — Der Jahresbericht hebt schließlich hervor, daß durch die Vermittlung des Conservators und Sekretärs Briot-Verkaufe mit etwa 40,000 Rtl. abgefloßen wurden. Es bringt sich die Frage auf, ob die Vermittlung von Verkäufen in der Geschäftsstelle des genannten Sammlers liegt oder ob derselbe vielmehr privatim betreibt. Die Statuten, welche keine darauf bezügliche Bestimmung enthalten, lassen letzteres annehmen, und der Conservator und Sekretär des Museums erstreckt hiernach zugleich als Kunsthändler, welche beiden Eigenschaften der Natur der Sache nach nicht wohl zu vereinigen sein dürften.

### Sammlungen und Ausstellungen.

F. Dem Zeitalter Gewerbetumflus wurde am der Kaiserin Augusta vor einiger Zeit ein dem sechzehnten Jahrhundert entstammendes Silbergeschloß aus Kupfergeschloß überwiehen, das die Sammlung um ein interessantes Beispiel einer der venezianischen Renaissance eigenthümlichen Technik bereichert. Das in jedem Betracht kostbare Werk, das schon aus weitem aus seiner Umgebung hervorragt, besteht in einer runden, im Durchmesser etwa 40 Centimeter betragenden, aus hart verarbeiteten Kupfer getriebenen Kugel, deren Profil eine in sich selbst sich bewegende Kugel ist, welche sich selbst und wieder selbst anstößende Linien bildet. In sie schmiegen sich kleine Kugeln, lamellenartige Enden ein, die, aus dem gehobenen Mittelstück aufragend, sich über den vertieften Innenraum hinziehen, und diesem entsprechen wieder ebensoviele kleinere wellenförmige Kugeln des Innern, durchbrochen gearbeiteten Kugeln, die die Kugel mit einem graulich kompositen, patinirten Ornament umrahmt. Seineu besonderen, ganz eigentümlichen Reiz gewinnt das Werk indes erst durch die reiche, aus Korallen, geschliffenen Steinen und farbiger Emailirung bestehende Dekoration, der die gefällig belebte Form als Unterlage dient. Ein in matterer Koralle geschliffener, aus einem durchbrochenen, tiefblauen emailirten Ornament eingefasster Cameo schmückt das runde Mittelstück, und folgende sollen, an die Kugel des Innern angelegt, Cameen aus verschiedenfarbigen Steinen bilden im Verein mit kleinen, an die Spitzen der Vertiefungen angebrachten emailirten Kugeln die ästhetische Umsäumung der Kugel; von ihrem golden schimmernden Grund aber hebt sich ersttauch ein ziemlich ausgezeichnetes, mit einem dichten Netz von Korallenstäben gefülltes Kugel ab, in das wieder auf der Höhe der Kugel in dunklem Blau und Grün emailirte Blüthen eingestrichelt sind. In gleicher Weise wechelt in dem durchbrochenen Kande das helle Roth der in Gold gefassten Korallen mit farbigen, beigefarbenen Email, während die Schmelze, die in dem Kande aus einander trennenden Streifen, deren Ornament in der Zeichnung an aufricht stehende Blüthenstängel erinnert, überdes noch mit lichtblauem lapis lazuli eingestrichelt sind. Die Gesamtwirkung dieser farbenprägenden, in wohlthuender Harmonie des Kolorits zusammengestellten Dekoration ist die einer freudig heiteren und zugleich vornehm ruhigen Pracht. Trotz der Hülle ihres Schmucks, der sich überdes auch auf die mit Gravirungen versehenen Rückseite erstreckt, ist die Kugel doch weit entfernt davon, irgendwas überdeu zu erweichen. Dem Reizthum der Details stellt sich nicht die offenkundige Klarheit der sich frei und leicht in organischer Folgerichtigkeit entwickelnden Kompositionen, und mit der üppigen malerischen Schönheit, die der genetischen Heimath des letzten Werkes vollumfänglich würdig ist, metteuert in den Formen eine feine Abwägung der Verhältnisse und eine in jedem Zuge schmerzlose und elegante Grazie der Zeichnung.

### Vermischte Nachrichten.

**Jahresbericht des Germanischen Museums.** Das Germanische Museum zu Nürnberg, welches im vorigen Jahre bekanntlich sein hundertjährigen Jubiläum feierte, hat kürzlich seinen 25. Jahresbericht ausgegeben, welcher ein interessantes Bild von dem Bestehen und Wachsen dieser einig in ihrer Art dastehenden Anstalt gewährt. Das Directorium hat unabhingig und stets an der weiteren Entwicklung des Museums gearbeitet und seine Thätigkeit ist an dem erwähnten Erfolge bestatet worden. — Das schon sehr

umfangreiche Verzeichniß der Gönner und Freunde des Museums ist auch in diesem Jahre erheblich vergrößert worden. Alle Abtheilungen der Sammlungen wurden vermehrt, am meisten die Kupferstichsammlung, auf welche der größte Theil der für Ankäufe disponibeln Summe verwendet worden ist. Nicht dem erzielte die Kupferstichsammlung einen Zuwachs, sowohl durch Ankäufe als durch Vermächtnisse und Geschenke. Die Bibliothek ist besonders durch die Liberalität der deutschen Buchhändler und Autoren, sowie durch Schriftensammlung mit gelehrten Gesellschaften und Vereinen vermehrt worden. Ankauf wurden nur einige wenige alte Druckwerke. — Großer Gedanke war auch im vergangenen Jahre auf die bauliche Thätigkeit gelegt; es wurden nicht nur die Räume zur Aufführung der Sammlung vermehrt, sondern auch einzelne Theile vorhandener Gebäude verbessert und geschmückt. Von dem aus Italien des Deutschen Reiches in Angriff genommenen Neubau eines großen Museums am der Ecke ist nur erst ein Theil in Arbeit gekommen. Die Bildung des Handels Museums macht erfreuliche Fortschritte. Von Publikationen des Museums ist außer dem laufenden Jahrgange des „Anzeigers für Kunde Deutscher Beyse“ nur eine neue Auflage des „Leiters durch die Sammlungen“ zu erwähnen. — Die Rechnung über Einnahmen und Ausgaben des Museums bezieht sich noch auf das Jahr 1877. Daran betragen die Einnahmen im Ganzen 144,122 Rtl. Darunter 107,412 Rtl. regelmäßige Jahresbeiträge aus Seiten des Deutschen Reiches, von Staaten, Städten, Vereinen und Privaten und 6350 Rtl. Eintrittsgelder. Die Ausgaben betragen 136,223 Rtl., darunter, abgesehen von den Kosten der Verwaltung, der höchste Posten nämlich 40,559 Rtl. für Verzinsung und Tilgung von Schulden, dann 28,102 Rtl. für Renten und nur 16,373 Rtl. für die Sammlungen.

K. B.

### Vom Kunstmarkt.

Auf der Kypsel'schen Auction in Berlin vom 17. März wurden unter andern folgende Preise erzielt, für

	Wert
H. Arens, Junge Dame. Halbfigur . . . . .	600
H. Calentin, Nidberggruppe . . . . .	600
H. Koudl, Scene aus dem Kaufmann von Venedig . . . . .	630
H. Roth, Nidberg auf der Tränke . . . . .	600
H. Werner, holländisches Interieur . . . . .	1200
J. H. Ribert, „Le Valet“ . . . . .	2013
Herm. Kaufmann, Thor der Schmirde . . . . .	494
Callot, „Art et mivere“ . . . . .	6000
Benison, Interieur einer Kirche . . . . .	759
Doquet, Sturmische See . . . . .	2145
C. a. Kamere, Hollenländer See . . . . .	678
Remdel, Schloßhof . . . . .	1278
Desgl., „Thor der Schmirde“ . . . . .	093
Ed. Hildebrandt, Chinese See mit einer Tschuane . . . . .	1200
Desgl., Strand am Strande von Tmeriff . . . . .	900
Kogel, „L'examen de l'heritage“ . . . . .	2403
Serghour, „Der Postillon“ . . . . .	750
Toumouche, „Die Bekehrten“ . . . . .	090
C. Köhner, „Die Spinnerin“ . . . . .	600
C. Köhner, „Nidberg“ . . . . .	660
Boutier, Brustbild eines Mädchens . . . . .	615
Starbino, „Kunststunde“ . . . . .	519
Willems, „La reponse“ . . . . .	2376
H. Schone, Gebirgslandschaft . . . . .	654
V. Nohod, Mittelalterliche Stadt . . . . .	798
Wankace, Zwei Porträts. Halbfiguren . . . . .	790
C. de Schampheleer, holländische Landschaft . . . . .	798
Schindel, Ansprache auf den Frieden am 1815 . . . . .	1200
Ein Theil dieser Gemälde stammt aus der berühmten Stroußberg'schen Sammlung.	

### Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

#### Neue Bücher und Kupferwerke.

Stark, C. B. Handbuch der Archaeologie der Kunst. I. Band. Einleitender und grundlegender Theil. 1. Abth. 1. Hälfte. Leipzig, Engelmann, 256 S. gr. 8.

Textbuch zu Seemann's Kunsthistorischen Bilderbogen, nebst Künstler- und Ortsregister. I. Heft: Die Kunst des Alterthums. kl. 8°. 72 u. 20 S. broch. 60 Pf.

Fecht, Fr., Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen. Zweite Reihe. Nördlingen, Beck. 379 S. 8.

### Zeitschriften.

Deutsche Bauzeitung. No. 22 u. 23.

† Carlo Plat und die Sammlung der Handzeichnungen in den Uffizen zu Florenz, von H. v. Geymüller. — Ueber das Verfahren bei öffentlichen Konkurrenzen. — Das Schicksal des Architekten-Vereins zu Berlin am 12. März 1879.

Kunst und Gewerbe. No. 15.

Die Kunst-Industrie und der Staat in Frankreich, Vortrag von Dr. Siegmund. — Von der Pariser Ausstellung: Textarbeit. (Mit Abbild.) — Germanisches Museum Nürnberg.

Chronique des Arts. No. 11.

La maison des arts décoratifs. — Correspondance d'Angers. — La collection Zettlins à Limoges.

Christliches Kunstblatt. No. 4.

Die Kirche zu Marienberg. — Die Anstellung der Königlichen Akademie der Kunst zu Berlin 1878. — Eine durchfallende Monnette Stilleben.

Hirth's Formenschatz. No. 7.

Andrea Bazzano: Totenansicht neben zwei Doppelköpfen von einem der Prälatengräber in S. Maria de' Pazzi in Rom. — Brief des Burgomas: Schönlust in Ober u. S. Pösch: zu Prag. — Ein Stück aus Albrecht Dürer's großer Hierarchie des Kaiser Maximilian I. — Hans Baldin d. J.: Zwei Handzeichnungen. — Peter Filzner: Maria-Gravosano. — Zwei weitere Stücke aus dem Reliquien von König. — Wandkühnen mit Wasserkühnung von einem alten Original in Nürnberg. — W. Dittleritz: Entwurf eines neuen Wappens mit zwei Einhörnern. — Drei deutsche Arbeiten aus der Zeit von 1500—1620.

Revue Artistique. No. 22.

Grandes et Mésérites de Luc. Krabborn, von L. Tukeycaien. — Cercle artistique d'Avoye, Epandis.

### Inzerate.

## Breslauer Kunst-Ausstellung.

Gemäss Vereinbarung mit den Kunstvereinen zu Danzig, Elbing, Königsberg und Stettin werden wir, wie üblich, in diesem Jahre, während der Monate Mai und Juni hierseits eine grosse Kunst-Anstellung von Gemälden, Zeichnungen und plastischen Arbeiten von lebenden Künstlern veranstalten; Copien und Dilettanten-Arbeiten sind ausgeschlossen. — Wir erlauben uns hiervon Künstler, sowie Besitzer von Kunstwerken, welche uns solche anvertrauen wollen, mit dem Ersuchen in Kenntniss zu setzen, Anmeldungen für die Kunst-Ausstellung mit genauer Angabe des Gegenstandes, des Künstlers, ev. des Verkaufspreises bis spätestens Mitte April an uns u. H. unseres Schatzmeisters, des Kamsthändlers E. Karsch gelangen zu lassen; die Kunstwerke selbst sind bis spätestens Ende April an dieselbe Adresse zu befördern.

Neben der statutenmässigen Verloosung an unsere Actionaire werden wir auch in diesem Jahre eine besondere Verloosung, von auf unserer Ausstellung angekauften Kunstgegenständen, veranstalten; Loose sind für den Preis von 3 Mark bei Herrn E. Karsch zu erhalten.

Breslau, den 18. März 1879.

### Schlesischer Kunst-Verein.

## EINLADUNG

zur Theilnahme an der allgemeinen Schweizerischen Kunstausstellung

im Jahre 1879.

Dieselbe wird unter dem zum Turnus gehörenden Städten abgehalten wie folgt:

Constanz	von 29. April	bis 4. Mai;
Zürich	11. Mai	8. Juni;
Winterthur	15. Juni	30. Juni;
Glarus	6. Juli	29. Juli;
St. Gallen	27. Juli	17. August;
Schaffhausen	24. August	7. September;
Basel	14. September	6. October.

Die Einsendungen sind bis spätestens am 15. April an das Comité der Schweizerischen Kunstausstellung in Constanz zu adressiren und es muss im Frachtsbrief, sowie in den Zolldeclarationen, die Vorlagen eines Freipasses für sollfreien Eintritt in die Schweiz deutlich angegeben sein. Bei Nichterfüllung dieser Formalität hat der Versender den Ein- und den Ausfuhrzoll selbst zu bezahlen.

Alle Künstler des In- und Auslandes sind eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden Arbeiten einzusenden und es werden dieselben noch besonders darauf aufmerksam gemacht, dass neben den gewöhnlich nicht unbedeutenden Anklängen von Gemälden durch Private und Vereine, alljährlich noch ein Beitrag des Bundes zum Auftakt bedeutenderer Kunstwerke verwendet wird. Die Verfügung darüber steht für das Jahr 1879 dem Kunstverein St. Gallen zu. (6)

Bedingungen siehe Kunstchronik No. 14.

Hierzu eine Beilage von Paul Hoff in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers C. A. Seemann. — Druck von Hundertshund & Frises in Leipzig.

## Kunst-Auktion.

Am Dienstag, den 22. April u. von 10—2 Uhr, ver steigere ich in Kasst-Auktions-Haus zu Berlin, Kochstrasse 29, die Gemälde-Sammlung im Herrn Gustav Schulz, in welcher mehrere Meistern bedeutende Bilder von: Amberg, Angeli, Benvenuti, Boldini, Daubigny, Dias, Geyde, Hoff, Isabey, Knapp, Magna, Mankart, Munkacsy, Munthe, Seydne, Schelfhout, Scherres, Södt, Vautier, Verboeckhoren, Verschuuer, Velts und Fr. Wenz. sowie einige Gemälde älterer Künstler vertreten sind. Den Katalog versende ich gratis.

Rudolph Lepke,

Auktionator u. öffentlicher Auktionator für Kunstwerke, Berlin S-W., Kochstr. 29

Antiquar Erler in Hlm offerirt:

1 Zeitschrift I. Bild. Kunst. Mit Zeit-chronik. Bd. I—XII. (Eig. u. neu gedruckt). (8 Bände broschirt) Grösse reich, niceines, ganz complet'stens plan, zu 200 R. (6)  
1 Hoff. Werk. Bd. I—XII. (8 Bde. broschirt). 6 Bde. broschirt.) Ganz complect, ganz complet'stens zu 250 R.

Sobien ist erschienen:

## TEXTBUCH

zu SEEMANN'S Kunsthistorischen Bilderbogen's

Nebst

Künstler- und Ortsregister.

I. Heft:

Die Kunst des Alterthums.

kl. 8. broch. 60 Pfennig.

Das Ganze wird in 3 Heften von gleichem Umfange ausgegeben.

von Prof. Dr. C. von  
Söller (Wien, Corre-  
spondenz-Nr. 28) über ein  
die Verlagsbibliothek in  
Köln zu richten.



3 25 Pf. für die drei  
Mal gelieferte Pri-  
vate werden von jeder  
Bach- u. Verlagsbibliothek  
angenommen.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für die allein bezogen kostet der Jahrgang 6 Mark (sowohl im Buchhandel als auch bei den Verlegern und Abreisenden Postabnahme).

Inhalt: Florentiner Privatgalerien. — Mühlstein's dynamischer Katalog der Nachtragen Rembrandt's I. — Ed. Fauchard, Les tapisseries decoratives de Louis-Quinze; 8. Preis, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. — Thomas Costare f. — Deutscher Gewerbeschau, Münchener Internationale Kunstausstellung, Basel. — Prof. H. Wolf, Standbild des Fürsten Bismarck in Köln; Uebersicht meiner Kunstausstellungs-Kollegen. — Pariser Kustoren. — Kustoren-Kataloge. — Inzerate.

### Florentiner Privatgalerien.

Daß neben den drei berühmten öffentlichen Gemäldesammlungen von Florenz, welche bekanntlich allein über 2000 Nummern enthalten und somit das Interesse jedes mehr oder weniger flüchtigen Besuchers so sehr in Anspruch nehmen, die Privatgalerien der Stadt verhältnismäßig nur geringe Beachtung finden, darf kaum bestritten, um so weniger als keine derselben sich der Bedeutung rühmen kann, wie etwa die beiden großen Galerien Uoria und Borghese zu Rom, deren Besuch für jeden Kunstfreund geradezu unerlässlich ist. Trotzdem bietet sich Künstlern und Kunstfreunden auch in den Florentiner Privatgalerien nicht nur vieles Beachtenswerthe, sondern auch manches Hervorragende, das, von den landläufigen Handbüchern mit Stillschweigen übergangen, so wenig genannt wird, daß es berechtigt erscheinen dürfte, auf die hauptsächlichsten an dieser Stelle in Kürze hinzuweisen.

Am meisten des Besuches würdig und auch noch am meisten frequentirt ist die am Lungarno gelegene Galerie Corsini, welche in einem ihrer Räume eine Reihe erstklassiger Perlen vereinigt, darunter eine von Florentiner Einflüssen zeugendes Gemälde des Signorelli, eine Madonna mit Kind, dem h. Hieronymus und einem Benediktiner, ferner ein Kunstbild von Botticelli, die Madonna das Kind auf ihrem Schooße umschlingend und von sechs reizenden Engeln umgeben, sehr ähnlich der im 1. Saal der Galerie Borghese zu Rom aufbewahrten Komposition, sodann zwei hervorragende Madonnenbilder von Filippino Lippi, von denen leider das eine, Nr. 37, theilweise durch Ueber-

malung ersetzt ist, das andere, ein Medaillon, welches Madonna vor einer reich ornamentirten Nische stehend zeigt, das Kind auf dem Arme haltend, welchem einer der links nahen Engel eine Schale mit Blumen darreicht, während auf der anderen Seite drei singende Engel knien, die das Verhältniß Filippino's zu seinem Lehrer recht deutlich veranschaulichen, und im Hintergrunde der kleine Johannes heranzuwandert. Rechts neben diesem Gemälde befindet sich eine schöne heilige Familie, ein angeblich von Fra Bartolommeo in Gemeinschaft mit Albertinelli ausgeführtes und mit dem bekannten Monogramme, sowie mit dem Datum 1511 versehenes, doch nicht unbezweifeltes Werk. Einen höchst werthvollen Schatz besitzt die Sammlung in dem ebenfalls in diesem Räume aufbewahrten Raffaelschen Karton zu dem berühmten Porträt Julius' II., einer Erwerbung des Kardinals Neri Corsini. Von Andrea del Sarto sei hervorgehoben eine mythologische Darstellung, Apoll und Daphne, vermuthlich ein Jugendwerk des Künstlers, während zwei Madonnen, die seinen Namen tragen, sicher nur von Schülerhand herrühren. Unter den übrigen Nummern verdienen besonders mehrere Bildnisse aus der Florentiner Schule Beachtung, so das wohl mit Unrecht von Crowe und Cavalcaselle dem Ant. Pollajuolo abgesprochene Porträt eines jungen Mannes und andere von Rid. Ghirlandajo und Pontorno. Eine gute Kopie des Raffaelschen Violinspielers von der Hand des Giulio Romano bietet für das der Welt leider unnahbar gemachte Original des Palazzo Sciarra einen nicht unwillkürigen Ersatz. Die Venezianer sind durch Tizian mit einer Toilette machenden Venus, Paolo Veronese mit einer Berlin-

digung und andere Arbeiten vertreten. Es befindet sich ferner dort eine wenn auch nicht sicher auf Sebastianus del Piombo zurückzuführende, so doch höchst bedeutende Kreuztragung Christi.

Wir übergehen die Bilder der Bolognaer Schule, die Schlacht- und Marinegemälde des Salvator Rosa sowie das von Ribera Verhandene und die Porträts des fruchtbaren Sussermann, die hier wie in der weiterhin zu erwähnenden Galerie Werte sehr zahlreich sind, und wenden uns zu der jenseit des Arno liegenden Sammlung Torrigiani, die ebenfalls einige interessante ältere Stücke enthält, so im 2. Zimmer die zum Schmuck von Hochzeitsträußen bestimmten figurenreichen Kompositionen aus der Geschichte des David, die, früher dem Benozzo Gozzoli zugeschrieben, nach der sehr wahrscheinlichen Vermuthung von Crowe und Cavalcaffelle wohl vielmehr auf einen der Bellini zurückzuführen sind. Das eine der zwei trefflich erhaltenen Tafelbilder zeigt in erzählendem Nebeneinander den jungen Helden als Hirten bei seinen Kindern, seine Vorbereitung zum Kampfe, sein Erscheinen vor Saul und den Kampf mit dem Riesen und dessen Fall; in der anderen Darstellung hält der Sieger seinen Einzug in die Stadt, mit der Schlander und Goliath's Haupt auf dem Triumphwagen stehend; die Sicherheit in den höchsten Berührungen des Pferdeleibes erinnert an Gozzoli und Paolo Uccelli, von welchem das Bild Nr. 13, ein Argonautenzug, in dieser Hinsicht zum Vergleiche auffordert. Demselben Zwecke, wie die vorerwähnten Kompositionen dienend und ebenfalls dem alttestamentlichen Stoffkreise angehörig sind vier Historien der Hirten, eine schöne Jugendarbeit des Filippo Lippi. Von Pollajuolo findet sich im 3. Zimmer unter Nr. 20 ein männliches Brustbild von trefflicher Charakteristik, bezugleich eines von Luca Signorelli, angeblich ein Selbstporträt, mit zwei Hirten im Hintergrunde, ähnlich denen in dem bekannten Rundbilde der Madonna, welches im ersten Korridor der Uffizien aufgehängt ist. Mit den dem Pinturicchio zugeschriebenen Hochzeitsszenen kommen wir freilich in die Sphäre gewagter Romanenturen, an welchen der Katalog eine selbst für eine Privatsammlung auffallend lange Reihe von Beispielen bietet; so werden, um von den Holbein, Rubens, van Dyck und andern Ausländern zu schweigen, mit Namen wie Albertinelli, Peruzzi, Tizian, Tintoretto, Guido Reni u. s. w., Bilder besetzt, die selten auch nur für leidliche Nachahmungen der betreffenden Meister gelten können. Aus neuerer Zeit seien noch zwei Gemälde des Tiepolo angeführt, eine Kreuztragung und Alexander der Große, eine Ansprache an seine Krieger haltend.

An Anfang geht den Florentiner Privatsammlungen voran die Galerie des Marchese Pancia-

tich, welche in 16 Zimmern über 400 Gemälde, darunter allerdings manches Mittelgut, vereinigt. In ersten Räume begegnet man einer Anzahl von Kopien aus Giotto's Schule und einem Martyrium des Sebastian von Raffaello del Garbo, im zweiten einen meist recht zweifelhaften Niederländer, unter dem Remling und „Luca di Leida“ nicht fehlen, zwei im Namen des Andrea del Sarto führenden Madonnen, von denen allerdings die eine, mit brauner Untermaße, den Eindruck der Echtheit macht, während das angebliche Brustbild des Baccio Valeri sich nur als ein schwache Nachahmung erweist. Auch die dem St. Bartolomew beigelegten Nummern sind nicht weniger als sicher. Ein prächtiger weiblicher Kolossalkopf a fresco, den der Katalog dem Michelangelo zulegt, läßt es bedauern, daß eine minder prächtige, ob sichere Benennung nicht festgestellt ist. Von Raffaello's Madonna della seggiola befindet sich in dem einzigen Räume eine vorzügliche alte Kopie von unbekannter Hand. Als Werte der ganzen Sammlung ist indes wohl das Kniestück einer Madonna mit dem Kinde, dem ein Engel Weintrauben auf einer Schale darreicht, von Filippo Lippi zu bezeichnen; dasselbe bezieht viele Verwandtschaft mit dem schönen Bilde ähnlichen Gegenstandes in der kleinen Galerie des Archiduca di S. Maria Nuova, auf welche wir bei dieser Gelegenheit aufmerksam machen wollen, übertrifft es jedoch noch an Innigkeit der Empfindung. Auch von dem Diamante beherbergt derselbe Raum eine Kopie mit Kind, das keine Nebengewand eine Reihe von Arbeiten, bei denen man wieder mit der Benennung — man sieht Namen wie Castagno, Petrucci, Ottolando, Mantegna u. s. w. — theilweise sehr zu verfahren ist. Ein anderes Zimmer vereinigt Werke der Bolognaer Schule und Arbeiten des Eigoli, Zucchi, Bassano und anderer. Von Sussermann führt sich weiterhin drei Kinder der Familie Limesi, im Philipp Neos zwei große Landschaften, darunter hervorzuheben die Cascade des namenverleihenden D'vosi. Wohl sicher echt dem Kolerit und dem Kertypus der Hauptfigur nach ist die als Venigaja bezeichnete Madonna, die das schlafende Kind unter daneben der kleine Tänzer. Von den Gemälden des vergangenen Jahrhunderts, die besonders zahlreich in der Sammlung vertreten sind, möge ein getrocknetes handektes Porträt des Metastasio von Pompeo Battoni genannt sein. Eine bessere Anordnung als die gegenwärtige, bei der man nicht erkennt, ob überhaupt ein bestimmtes Princip maßgebend gewesen, wäre der Sammlung sehr zu wünschen.

Zum Schluß noch einige Werte über die im Palazzo Guadagni stammende kleine Galerie Pittori (Via de' Matcontenti Nr. 9), die sich zum größ-

Theil aus Gemälden des 17. Jahrhunderts zusammen-  
 setzt. Entermann ist, wie erwähnt, stark vertreten; von  
 Carlo Tacchi findet sich ein Radonnenloep und ein  
 Brustbild der Judith, von Bassano eine Taufe Christi,  
 eine Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten  
 und ein Profepio; Thierstraße von Rosa da Tivoli  
 und mehrere Landschaften von Salvator Rosa, ein sehr  
 gemaltes kleines Bild von Tiepolo, die Auffindung des  
 h. Kreuzes durch Helena. Für eine schöne Darstellung  
 des h. Sebastian wird im Katalog, wohl sicher mit  
 Recht, Schiavone als Urheber angeprochen. P. 8.

### Middleton's chronologischer Katalog der Radirungen Rembrandt's\*).

#### I.

Standpunkt der forschung und Anforderung der Praxis.

Es ist ein offenkundiges Geheimniß, daß die  
 Klassifikation der Kupferstiche, welche von Bartsch  
 in die Literatur eingeführt und von Passavant und  
 Anderen bis auf den heutigen Tag fortgesetzt und ge-  
 übt wurde, allerdings dem praktischen Bedürfnisse ent-  
 spricht, daß sie aber den Anforderungen, welche die  
 Wissenschaft an einen beschreibenden Katalog eines  
 Stecher- oder Radierer-Werkes stellt, nach seiner Rich-  
 tung hin genügt. Die einzig rationelle Lösung dieser  
 Aufgabe besteht in der Aufstellung chronologischer Ka-  
 taloge, und die Herstellung solcher, nach der Zeit der  
 Entstehung der einzelnen Blätter geordneten Verzeich-  
 nisse bildet die nächste und dringendste Aufgabe der  
 Kupferstichkunde.

Bei der wissenschaftlichen Erörterung kunstge-  
 schichtlicher Fragen ist die Zeit der Entstehung des  
 Kunstwerkes die erste Frage, aus deren Beantwortung  
 alle übrigen zu entscheiden sind. Es muß unweide-  
 leglich sichergestellt sein, wann ein bestimmtes Kunst-  
 werk entstanden ist, um entscheiden zu können, wer es  
 hervorgebracht hat. Dem umgekehrten Vorgange fällt  
 mehr als die Hälfte der zahllosen Irrthümer, welche  
 die Kunstgeschichte entstehen, zur Last. Die Frage  
 ist ebenso wichtig für Lürer, für Marc Anton, für  
 Lucas von Leyden wie für Rembrandt und jeden An-  
 deren, aber bei keinem der Genannten spielt sie eine  
 so maßgebende Rolle, wie bei dem Letzten.

Der erste Schriftsteller, der für Rembrandt einen  
 derartigen chronologischen Katalog aufzustellen versuchte,  
 war Voßmaer, und wir haben an einem anderen  
 Orte\*\* die Vorzüge und Schwächen dieser Arbeit

herdorgehoben; hier wollen wir nur erwähnen, daß  
 Voßmaer in anerkennenswerther Weise das gesammte  
 Werk des Meisters, seine Gemälde, Radirungen und  
 Handzeichnungen in den Bereich seiner Aufstellung  
 zog. Geht auf diesen Versuch Voßmaer's und an  
 der Hand der Aufstellung von Rembrandt's Rabi-  
 rungen, welche der Burlington Fine Arts Club im  
 Jahre 1877 in London veranstaltete, ist nunmehr  
 Middleton an die Lösung dieser Frage herangetreten,  
 indem er sich hierbei lediglich auf die Radirungen  
 des Meisters beschränkte.

Bisher ordnete man die Radirungen oder Stiche  
 eines Meisters, selbstverständlich auch die Rembrandt's,  
 nach dem Gegenstande, den sie darstellten; man grup-  
 pirte biblische und mythologische Sujets, Selbstporträts,  
 Studienköpfe, Porträts zc. zusammen, um das Auf-  
 finden bestimmter Blätter zu erleichtern und über-  
 haupt zu erleichtern. Es ist einleuchtend, daß dieser  
 Weg ein verhältnißmäßig einfacher ist; man braucht  
 nur darüber einig zu sein, was ein Blatt vorstellt,  
 um über den ihm anzuweisenden Platz zur allgemeinen  
 Befriedigung entscheiden zu können. Dies kommt aber  
 selbstverständlich bei einem chronologischen Kataloge  
 nicht mehr in Betracht; die Produktionen eines Meisters  
 sind in Beziehung auf den klassifikatorischen Werth des  
 Gegenstandes ganz unabhängig von seinem Schaffen;  
 dagegen ihrem inneren Gehalte, ihrer Wesenheit,  
 Form und technischen Behandlung nach in weit höhe-  
 rem Grade an seinen Entwicklungsstadium gebunden.  
 Ein chronologischer Katalog kann somit nicht nach  
 äußeren Unterscheidungszeichen, sondern er muß nach  
 inneren ununterscheidlichen Bereichsgründen geordnet sein;  
 oder mit anderen Worten: die Schwierigkeiten, die sich  
 einem derartigen chronologischen Verzeichnisse entgegen-  
 stellen, sind so bedeutend, sie erfordern eine so voll-  
 ständige und minutöse genaue Kenntniß der Individu-  
 alität, des gesammten Schaffens und jeder Phase  
 des genuinen Entwicklungsanges des Künstlers, daß  
 es Niemanden befremden kann, wenn es bis heute noch  
 keinen, nur halbwegs genügenden Katalog eines Meister-  
 werkes gibt und auch noch lange nicht geben wird.

Die Gründe, welche die chronologische Einreihung  
 eines Blattes bedingen, sind nur dann für Jedermann  
 leicht kenntlich, wenn das Blatt echt bezeichnet und  
 datirt ist. Wenn es aber nicht bezeichnet und nicht  
 datirt ist, dann liegt die Sache anders; dann ist für  
 die Einreihung eines solchen die Entscheidung von Fall  
 zu Fall zu treffen, und derjenige, der dieselbe fällen will,  
 muß über so insondernde Kenntniße verfügen, daß er  
 seine Klassifikation entweder motiviren kann, oder daß  
 wir ihn, wenn er dies in thun nicht in der Lage wäre,  
 welcher Fall unzählige Male vorkommen dürfte, auf  
 sein Wissen und seine Erfahrung hin glauben können.

\* A Descriptive Catalogue of the etched Works  
 of Rembrandt van Ryn by Charles Henry Middleton  
 li. A. London, John Murray. 1878.

\*\* Besüge zur Allgemeinen Zeitung, 1878, Nr. 64, 69  
 und 73.



Wir müssen ihm die Fähigkeit zutrauen können, daß er in der Lage ist, ein Geheiß für seinen Meister zu normiren und müssen überzeugt sein, daß er, wenn er auch nicht jedes Wort mit seinem Motivenberichte begleitet, diesen doch stets zur Verfügung hat, um auf jede Interpellation antworten zu können. Und dies ist der wunde Punkt des Middleton'schen Buches; er bringt nicht nur keinen ausreichenden Motivenbericht bei, er verfügt nicht einmal über einen solchen.

Trotz der angeführten Schwierigkeiten ist die besprochene Aufgabe für Rembrandt verhältnißmäßig leicht, denn eine bedeutende Anzahl seiner Original-Radirungen ist datirt, und wir haben datirte Blätter nahezu aus allen Jahren seiner künstlerischen Thätigkeit. Das Mißliche an diesen datirten Radirungen ist nur das Eine, daß auch unter ihnen falsche Blätter enthalten sind, d. h. Blätter, welche betrügerischer Weise mit der Bezeichnung Rembrandt's und einer Zahl versehen wurden. Diese Blätter müssen vor allen anderen bestimmt und unumstößlich aus dem Werke ausgeschlossen werden, denn sie äßen uns unausführlich in der Bestimmung der anderen.

Ueber diese erste und wichtigste Frage ist aber Middleton mit sich nicht nur nicht klar, sondern er ist mit sich überhaupt nicht einig darüber, was an Rembrandt's Radirungen wirklich echt oder falsch ist. Allerdings ist die Lösung dieser Hauptfrage erst das Schluß-Ergebnis eines chronologischen Kataloges; aber für denjenigen, der einen solchen publicirt, muß die Frage bereits unabänderlich erledigt sein. In diesem Punkte darf sich keine Unsicherheit, kein Herumtasteln, vor Allem kein Rathen zeigen, sondern ein positives, fest gegründetes Wissen, basiert auf die genaue Kenntniß des Entwicklungsganges des Meisters. Von wem die Fälschung oder das unterschobene Blatt herrührt, daß ist eine andere Frage; darüber kann man verschiedener Ansicht sein; aber ob es von dem Meister, oder ob es nicht von dem Meister ist, darüber darf der Verfasser eines solchen Kataloges nicht in Zweifel sein. Middleton ist auch nicht in einem einzigen Falle seiner Sache gewiß. Sein Motivenbericht, wenn er einen zu geben in der Lage ist, beschränkt sich auf eine zweifelhafte Hin- und Her-Katherei; in zwanzig Fällen muß der arme Vol, in anderen zehn Fällen der gute Vivens, in weiterer Noth der wackere Biet zu der haltlosen Rathenmaßung herhalten, daß er es gewesen sein könnte, von dem irgend ein Blatt herrührt; in anderen Fällen wird noch ein vierter oder fünfter hergeholt; Middleton glaubt stets, meint stets, vermutet stets, daß dies nicht Rembrandt's Hand sei, sondern die eines Anderen; er glaubt es! — Ja, wenn Middleton's Glaube nur sicher, nur überzeugungstreu wäre, wie irgend ein anderer Glaube, so möchten wir ihm auch

glauben; aber so glauben wir ihm nicht nur nicht, sondern wir sind eher geneigt, das Gegentheil dessen zu glauben, was er sagt, und werden in den meisten Fällen gut daran thun.

Wir haben mit den vorstehenden Zeilen nur den Standpunkt klar zu stellen gesucht, von welchem eine derartige Aufgabe ausgehen muß, wenn sie den Anforderungen genügen oder überhaupt ein Resultat haben soll. Auf Nebenumstände einzugehen, ist unthunlich, weil Middleton anderer Ansicht sein dürfte, als wir, und eine Meinungsverschiedenheit darüber, ob ein Blatt in das Jahr 1630 oder 1640 gehört, nicht das Geringste entscheiden kann, sondern lediglich geeignet wäre, das Chaos noch zu vergrößern.

Es handelt sich also um einen Prinzipienpunkt, um einen Grundfehler, aus dessen Folgen oder Etchensbleiben sich entweder ein unbilliges Urtheil entfereit, oder die Unsichtigkeit Middleton's, eine solche Arbeit anzufassen, die Wertlosigkeit dieses Kataloges und die Richtigkeit seiner sämtlichen Hypothesen ergeben muß.

Ehe wir aber an diese theoretische Erörterung gehen, müssen wir der praktischen Seite des Buches mit einigen Worten gedenken; wir meinen damit diejenige Fassung desselben, die es vom Standpunkte des gesunden Menschenverstandes haben muß, um überhaupt literarisch brauchbar zu sein. Es hat beinahe den Anschein, als hätte Middleton 25 Jahre lang darüber nachgedacht, wie er es anfangen müsse, um sein Buch für Jedermann — auch für ihn selbst — unbrauchbar zu machen.

Man citirt die Rembrandt-Radirungen nach der von Bartsch, Claussin, Wilson oder Ch. Blanc eingeführten Nummernfolge. Jeder der Genannten hat eine eigene Nummerirung vorgenommen; weil dies aber der Fall ist, hat es noch jeder Nachfolger des Bartsch für unumgänglich nöthig gehalten, da er nicht allein auf der Welt ist, seiner Nummer jene seiner Vorgänger beizugeben, um einen Rückweis zu ermöglichen, und überdies seinen Katalog mit rückführenden Verzeichnissen versehen, um, wenn die Bartsch- oder Claussin-Nummer eines Blattes bekannt ist, die Ch. Blanc-Nummer zu finden. Middleton hat nicht nur unterlassen, die alten Nummern anzugeben, sondern sich auf ein einziges solches Verzeichniß beschränkt, in welchem sich der Leser, wenn er Lust hat, zurechtfinden mag; uns ist dies nicht gelungen. Nun sollte man aber erwarten, daß Middleton sein chronologisches Verzeichniß durchführen werde? Weit gefehlt! Er führt es nicht durch.

Er theilt seine Radirungen abermals nach Sujets und unterscheidet: Studentensöpfe und Porträts, biblische und religiöse Darstellungen, Phantasiestücke und Land-

schaften, und ordnet jede dieser vier Abtheilungen für sich chronologisch.

Wir haben also nicht ein, sondern vier chronologische Verzeichnisse bekommen, und haben bei der ganzen Procedur nichts gewonnen als eine neue Nummerirung der Rembrandt-Naturgen, welche unhaltbar, undurchführbar und nicht einmal praktisch zu verwenden ist.

Alfred von Wurzbach.

### Kunsliteratur.

**Les tapisseries décoratives du Garde-Meuble** par Ed. Guichard. Texte par Armand Darcel. Paris, Vauclay, 1878. Fol. (10 Lieferungen zu 10 Blättern).

Zur Herausgabe dieses Werkes, das man wohl als eine Sammlung von Urkunden zur Geschichte der decorativen Kunst bezeichnen darf, haben sich zwei bewährte Männer vereinigt. Der „Architecte décorateur“ Ed. Guichard, dem das Verdienst gebührt, die auf dem Gebiete des Geschmackes und der Mode tonangebende „Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie“ gegründet zu haben, besorgte die Auswahl der schönsten Musterstücke aus der Schatzkammer des Garde-Meuble; Armand Darcel, gegenwärtig „Administrateur des Gobelins“, übernahm den Text, der, da die geschichtliche Einleitung dem Schlusse des Werkes vorbehalten ist, sich vorberhand in den Grenzen sachmännischer Beschreibung der theils in Lichtdrucken, theils in Farbendruck vervielfältigten Kunststücke, Gemälde auf Seide, auf Leinwand, Plattfildereien u. s. w. hält. Ueber die Auswahl des Gebotenen steht uns kein Urtheil zu, da wir weder von dem Umfang des staatlichen Vorrathes, noch von dem Zustande der überhaupt benutzbaren Tapeten irgend welche Kenntniß haben. Anders verhält es sich mit der eingehenden Behandlung jedes Plattes unter der Feder A. Darcel's; da können schon jetzt, obgleich uns erst drei Lieferungen vorliegen, die Akten mit einem unbefangenen Lob geschlossen werden. Jeder in der französischen Literatur bewanderte Kunstfreund weiß ja, wie gründlich und anziehend zugleich der Verfasser des „Trésor de Couques“, der „Excursion artistique en Allomagne“, der treue Mitarbeiter der „Annales archéologiques“ und der „Gazette des beaux-arts“ zu schreiben versteht.

Es ist bekannt, in welcher genialer Weise Colbert durch die in äußerst kurzer Zeit bewirkte Hebung der Industrie der verschönernden Prachtliche Ludwig's XIV. in die Hände arbeitete. Kaum zehn Jahre nach seiner Thronbesteigung besaß das Land schon 44,200 Webstühle für Wolle, erzeugten die Seidenarbeiter schon um mehr als 50 Millionen Francs Stoffe,

wetteiferten die französischen Spitzen, Tücher, Glas- und Töpferwaaren mit den Erzeugnissen der am meisten vorgeschrittenen Staaten. Der unergleichliche Pazar, mit dem der junge König sich zu umgeben wünschte, sollte dem trägerischen Glück seiner ersten kriegerischen Erfolge entsprechen. Die Sonne begnügte sich in ihrem Reiche nicht damit, zu glänzen; sie sollte blenden. Wer schiedte sich hierzu besser als Maler und Weber? Sie hatten auch vollauf zu thun, um alle Gemächer, Säle und Galerien der Residenzen mit feinen, hochstrahlenden Geschichtsbildern oder heiteren Phantasiegebilden zu zieren. Es galt, ungewöhnlich große Flächen feinnig und feinstichig zu beleben, gleichsam zu beselen. Allein nicht nur das Talent, die Uebung auch macht erforderlich: ein ganzes Geschlecht von Künstlern entwarf mit erschaulicher Leichtigkeit, eine Schaar geschickter Schüler führte ihre Skizzen mit unglaublichem Eifer aus. Doch selbst die leichtsinnigste Verschwendung aller Kunstmittel konnte nicht die Tuileries, Versailles und all' die andern königlichen Lustschlösser gleichzeitig decoriren. Die Gobelins waren entmuthigt, die Manufacture de Beauvais griff ihnen nach Möglichkeit unter die Arme, endlich wurde auch die Pilsse der „Manufacture royale des tapis de Turquie“ zu Chaillot aufgeboten, und dennoch mußten auch in Fländern Tapeten bestellt werden, ja man versiel sogar, am Heil zu gewinnen, auf das Ausfüllsmittel, auf gespannte Seidenzeuge Tapetenmuster zu malen! Unter Ch. Lebrun, der von 1660 bis 1690 als Direktor der Gobelins wirkte, und unter seines Nachfolgers F. Riguard Leitung lieferten die beiden Coppel, Charles und Noël, Claude Hallé, St. Desportes, J. B. Dudy die geistvollsten und lebendigsten Entwürfe, aus welchen uns der Geschmack des stolzen XVII. Jahrhunderts mit einer lebenswürdigen Ungebundenheit anspricht; doch bringen die Herausgeber auch Blätter aus dem XVI. Jahrhundert: Jagden nach Bernard von Orley und einen „Triumph“ nach einem Carton Giulio Romano's.

Die Darstellungen dieser beiden unterscheiden sich wesentlich von den Vorwürfen der französischen Künstler. Ihre Gemälde sind keineswegs speziell für den Webstuhl entworfen, gehören, wie so manche Kompositionen Lebrun's oder Riguard's, zu jenen Leistungen, die auf der Leinwand gezeichnet und gemalt, vom Kunstweber nur nachgebildet worden sind. Die auf solche Art vervielfältigten Bilder enthalten sich selbstverständlich des reichen Einwerks, der überquellenden architektonischen und figurlichen Hirtathen, der Blumengewinde, Fruchtschnüre, Blätterornamente und Epigramen aller Art und Unart, kurz all des holden Unsinns und spielenden Uebermuthes, den wir gemeiniglich als „Arabesken“ begründen. Sie aber, diese launigen und

lustigen Improvisationen, machen eben die originelle Eigenart der französischen Tapeten unter Ludwig XIV. aus, durch sie, und nur durch sie wurde der moderne Kunstmarkt mit den uns beschäftigenden musterartigen Vorlagen bereichert.

Diese heilig angeordneten, arg verlebendeten Arabesken, aus wie unzähligen einseitigen und grünlichen Angriffen sind sie nicht schon feigreich hervorgegangen! Noch bevor sie von Gio. da Udine, ihrem modernen Paten, ausgeführt worden, waren sie bereits von Plinius und Vitruvius geschmäht und verfolgt, so daß ihnen Konsignore Barbaro, der Herausgeber des letzteren, flugs das Lebenslicht ausblafen verweinte, indem er sich zu schreiben vermaß, sie hätten keine Berechtigung des Daseins, weil es ihnen an jedem einseitlichen Grundgedanken, dieser Seele jeder Komposition, mangle. Serlio verfährt zwar etwas gnädiger mit ihnen, doch löst er sie aus kritischer Vornehmheit nur für unwesentliche Räume gelten. Für die compilatorischen Augen Vasari's bilden sie nur eine Gattung ausgearteter, belagigenswerther Malerei, Milizia endlich, ärgerlich darüber, daß es ihm nicht gelingt, sie systematisch abzuhandeln, fertigt sie gar mit einem barschen „abuso d'ornamento“ ab. Allein — wozu der Lärm? Polidoro, il Raffa, Perino del Vaga, Maturino, Giulio Romano, ja ein Raffael sogar haben sich der lebensvollen, unsterblichen Finglinge mit Liebe angenommen, sie gepflegt und gebegt, vielleicht sogar ein wenig verzärtelt. Und ein Bramante wagte es, sie farbenprächtig in einen seiner reizendsten Renaissancebarten, die Incoronata einzuführen; ein Semolei hielt sie der Sala d'oro des Dogenpalastes würdig — und wenn wir aus unseren Tagen nur an die reizenden Arabesken im Wielandzimmer des Weimarer Schlosses erinnern wollen, geschieht es nur, weil sich jeder Leser leicht vorstellen mag, in welche angenehme Aufregung uns die wiederholte Durchsicht dieser dreißig Blätter verlegt hat.

Sie haben uns in der That durch den Reichthum der Motive, die gleichsam sorglose, jedoch bei näherer Betrachtung vorsorgliche Verteilung und Beherrschung derselben, durch das stets besorgte, wenn auch nicht leicht zu erfassende Gesetz der Symmetrie, dieser wahren Harmonie für das kunstsinelige Auge, durch die ungeschwächte, bald hätten wir gesagt, natürliche Grazie der Anordnung einen wahren, einen anregenden Genuß gewährt. Je vertrauter wir mit diesen scheinbar willkürlichen Gebilden wurden, je lauter wir diese brillanten Capriccio's in unserem Inneren wachlingen ließen, desto deutlicher erkannten wir, daß die Mützen und Blumen der Renaissance keineswegs kaleidostrophische Zufälligkeiten, vielmehr stets, wenn gleich nur lose und

leise durch den Faden des Wides oder stärker, strenger, durch das Band eines Gedankens zusammengehalten werden. Allein die Aufgabe, das Bild oder die Abbildung der Tapete, die der Beschauer mit einem Blick genießt, dem Leser in allen bunternhaltigen Einzelheiten zu beschreiben, möge und als eine ohnehin unzulässige, zu undaußbare erlassen werden. Der müßige Kunstfreund, der wißbegierige Industrielle dürfte nach dem Gesagten wohl darüber im Klaren sein, nach welcher Bereicherung seiner Kenntnisse er in diesen Fundgruben zu schürfen hat. Doch mögen zu ihrer genaueren Orientierung etwa noch die folgenden Angaben dienen.

Die bisher erschienenen Blätter gehören fünf längst nicht mehr vollständig erhaltenen Serien an, von denen jede aus zwölf Tapeten bestand; jede einzelne derselben wird durch eines der Zeichen des Thierkreises wieder besonders gekennzeichnet und meist überdies noch unter die Oberhoheit einer bestimmten Gottheit gestellt. Die so verschiedenartigen Farbenrichtungen wachen folglich jederzeit aus einem mythischen Boden heraus und entwickeln sich als allegorische Gebilde. Das Haupt- oder Mittelbild gibt so nur den Grundton an, in dem sich die rich orchestrierte Melodie bewegt; es wirkt sehr häufig durch die schwanke Ranken der Arabesken von seiner ersten Stelle verdrängt, in seinem Ansehen geschwächt. Das ist allerdings eine arge Verfündigung an der ästhetischen Jungst und Regel. Aber möge ein Anderer diesen Uebermuth verurtheilen! In unsern Augen hat dieses freie frohe Völllein einzuuralten Freireich, denn:

Was sich nie und nirgend hat begeben,  
Das allein derollet nie.

Hug. Obermayer.

\* Friedrich Fecht hat von seinem größeren biographischen Sammelwerke: „Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts“ eben den zweiten Band veröffentlicht, welcher elf Charakterbilder theils lebender, theils längst verstorbenen Meister enthält, darunter die Charakteristiken Rethel's, Gemell's, Raubach's, Menzel's, Landau's, Defregger's und Wafar's. Wir kommen auf das sehr geschriebene, mit zahlreichen persönlichen Erinnerungen durchwehte Buch demnächst ausführlich zurück.

### Todesfälle.

Thomas Gautz, geboren am 21. December 1815 in Senlis, ist am 30. März einem Magenkrebseiden erlegen.

### Sammlungen und Ausstellungen.

F. Im Deutschen Gewerbeverein ist gegenwärtig eine Ausstellung weiblicher Handarbeiten veranstaltet, die, aus Beiträgen des Badischen Frauenvereins zu Karlsruhe und aus solchen der Frau H. Weg, geb. v. Kuffel, in Rürnberg bestehend, (amahl bei der Frauemeil, deren Beachtung sie in erster Linie herausfordert, als auch, abgesehen von diesem unabh. beherrschten Kreise, bei jedem Freunde unseres modernen Kunstgewerbes auf ein reges Interesse rechnen darf. Der Badische Frauenverein, der unter dem Protektorat und der lebhaftesten persönlichen

Theilnahme und Förderung der Großherzogin eine vielseitige sprechende Thätigkeit entfaltete, giebt hier in einer kleinen Auswahl mannigfaltiger gerateter Stücke ein, wenn auch nicht erschöpfendes, so doch immerhin sehr dankenswerthes Bild seiner für die Ausdehnung weiblicher Erwerbthätigkeit wie für die Verbreitung eines gründlich gebildeten und gefäulerten Kunstgeschmacks in gleichem Maas erproblichen Bestrebungen, während die im Ganzen zwar wunder opulente, dabei aber keineswegs weniger beachtenswerthe Ausstellung der Frau Berg den Beschauer mit einer der trefflichsten Künstlerinnen echt weiblicher Kunstfertigkeit bekannt macht. Beide Gruppen, die durch einen Vergleich miteinander ihre eigenthümlichen Vorzüge nur desto deutlicher hervorheben, beschränken sich im Wesentlichen auf das Gebiet der Stiderei, und repräsentiren die verschiedensten Gattungen dieser Kunst, die Kunstlererei in Plati- und Kreutholz, die seit Kurzem immer mehr in Aufnahme kommende Leinwanderei, die der mannigfachen Behandlung fähige Kupfersticharbeit und die zahlreichen Varianten eines jeden dieser Zweige durch eine Anzahl fast durchweg in hohem Grade geeigneter Werkzeuge, die sich zum größtem Theil an vorhandene ältere Muster anlehnen und durch deren geschickte Verwerthung neue und oft sehr glückliche Einfaltungen zu erzielen mögen. Während die Arbeiten des holländischen Frauenvereins hierbei vor allem auf Stättlichkeit und adreinem Reichtum der Gesamtunterrichtung ausgeben und die hervorragendsten derselben sich theils durch hübsche Kompositionen der Muster, theils durch reiche und demselben sehr eigenartige und imponirende Farbeneffekte auszeichnen, ist es bei den Arbeiten der Frau Berg in Zeichnung und Farbenstellung gerade dieser intimere Reiz einer demüthigen und lebenswürdig ansprechenden Erfindung, der ihnen ihr besonders individualisches Gepräge verleiht und einige ihrer Stidereien, wie namentlich mehrere kleine, mit großer Delikatesse in Seide geschickte Werke, zu echten Kunstwerken hennep. — Zu anseher in Nr. 25 d. Bl. aeröfentlichten Kongress der vorzüglichen hingeführt, daß an dem dort beschriebenen Uebenshöfsten nicht das Schick Glimmer, sondern die Burg Hohenzollern abgebildet ist.

Aus München wird uns geschrieben: Die internationale Kunstausstellung, welche im Sommer dieses Jahres in München anerkannt werden wird, entspricht sehr stark der Erwartung zu werden. Namentlich steht eine lebhaftere Betheiligung aus Seite der französischen Künstler in sicherer Aussicht. Vor einigen Tagen ist in Staatsministerium des Königs ein Aufseher und des Reichs aus Paris die ordentliche Mitteilung eingelangt, daß die französische Regierung ihre Absicht erklart hat, das treffliche internationale Unternehmen ihrerseits nach allen Kräften zu unterstützen und ihm allen münchenern Vorzug nach zu leisten, daß sie für die aus den öffentlichen Museen und Sammlungen des Landes eine große Anzahl an geeigneten Kunstwerken zur Ausstellung einsehen wolle, ein Beispiel, welches namentlich hinsichtlich der zahlreichen französischen Künstler bezüglich ihrer eigenen Werke nachgeahmt werden, während bis jetzt aus Frankreich eine ausgiebige Betheiligung seitens einer Künstler leinweges außer Zweifel stand.

B. Wajel. Die Abtheilung moderner Bilder in unserem Museum ist um ein interessantes Gemälde von Verjaghi-Catta neu bereichert worden, welches Fresco darstellt, der seine Gemahlin beschneidet, die Verzagbarkeit nicht anzuschmecken. Dasselbe erfreut sich hier allseitigen, lebhaften Beifalls.

### Vermischte Nachrichten.

Professor Albert Wolff, dem die plastische Aufschmückung des neuen Museums in Schwerin übertragen ist, arbeitet gegenwärtig an einer Figurengruppe, welche in dem Giebel des von sechs Säulen gebildeten Portikus über dem Haupteingang placirt werden soll. Er hat sich in seiner Komposition an den Vorbildern angelehnt und ein Relief geschaffen, welches die Vermählung aus Amor und Psyche darstellt. In der Mitte sieht man Zeus mit einem Kronenstiel. Zu beiden Seiten stehen Amore und Psyche, die der Götter-ordnung vereint. Links schließen sich dieser Gruppe Juno und Hebe an, während rechts Venus und Helios stehen. Derselben folgt Bacchus mit dem Panther, während ihm gegenüber Apollon steht. Den Schluß bilden rechts der Sonnen-

gott Helios mit dem Wagenfesseln, die Kasse erheben aus, dem Raum des Giebelstieles entsprechend und gemäß den antiken Vorbildern, nur mit den oberen Körpertheilen. Links bilden den Schluß Zeleus in ähnlicher Haltung. Nur der Spitze des Giebels wird eine Gruppe aufgestellt, welche den Fizeon darstellt. Alle diese Figuren sollen, der „Sohn“ zufolge, in geräumtem Thon ausgeführt werden. Außerdem arbeitet Professor Wolff an zwei Gruppen, welche auf den Treppenanlagen des Museums aufgestellt werden sollen. Die eine stellt Rom und Athen als die Stidten der antiken Kunst dar, die andere Gruppe wird durch zwei weibliche Figuren gebildet, welche Germania und Megalopolis vorstellen und Beziehungen auf die letzten Ereignisse enthalten. Der Großherzog an Mecklenburg-Schwerin hat bei seiner jüngsten Anwesenheit in Berlin aus Anlaß der hiesigen Besucht sämtliche Arbeiten besichtigt und seine Zufriedenheit mit den Kunstwerken ausgesprochen, sowie deren Ausführung genehmigt.

Das Standbild des Fürsten Bismarck in Köln, nach dem preisgekrönten Modell des Bildhauers Fritz Schöpper von G. Waidenberg in Berlin in Bronze gegossen, wurde am 1. April als dem 63. Geburtstag des Fürsten feierlich enthüllt und Namens der Stadt vom Bürgermeister Widder in Besitz genommen. Das Standbild, aus einem einstufigen Granitmodell errichtet und nahezu 3 Meter hoch, verankert sein Entschließen einem aus dem Kaufmann Ehr. Andreae ausgegebenen Legate von 20,000 M., welcher Betrag durch eine Schenkung des Fürstlichen Friedrieh aus Diergardt verdoppelt wurde. Zum Standort des Denkmals wurde der inmitten des rechten Uferes liegende Augustinerplatz namengebend.

Von Allgemeiner Kunstausstellungs-Kalender ist (eben, von Mitgliedern der Münchener Kunstgenossenschaft nach Originalberichten zusammengestellt, in Kommission der Schöner & Wagnersche in München erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen. Derselbe enthält in gedrängter Kürze die allgemeinen künftigen Bestimmungen der Münchener und Jüngere, welche den Künstlern willkommen sein dürften, ebenso wie die in kalendarischer Form gegebene Uebersicht aller periodischen Ausstellungen. Dabei ist Alles angegeben, was dem Künstler zweckmäßig und nützlichwerth erscheinen wird, also z. B. Anmeldungen, Einlieferungen, Termine, Verpachtung und Prachtangelegenheiten, gebotene Garantie (Zerstorversicherung, aber vorkaufte der Werke, ferner etwaige Prämien (Medaillen), Eigenthumsrechte, Verrentungsbedingung, Zollverhältnisse, Vorkauf der resp. Geschäftsführer und Vorhande etc. So ist es beispielsweise für jeden Betheiligten gewiß sehr erwünscht, im Voraus zu erfahren, daß bei der Exposition im Kryptallpalast zu Sodenham keine schwarzen Rahmen zugelassen werden, oder daß jeder Künstler, welcher ein Werk an den Kunstverein für Bohnen (Frag) verkauft, damit auch das Recht der Vermietlung für ein Vereinsblatt abzutreten habe. Daran schließt sich für den lehrteren Handhabung ein alphabetisches Subdivisionsregister der periodischen Ausstellungen, ebenso aller permanenten Ausstellungen den Kunstvereinen, Genossenschaften und Kunsthandlungen. Beizeiten ist ein geographisches Register über den heimischen Locus einzelner Vereine. Der Preis beträgt 50 Pf. Der Reinertrag über die Vertheilung ist dem Münchener Künstler-Unterrichtungs-Berein zugewandt.

### Vom Kunstmarkt.

Pariser Ankünfte. Die Baronesse Antikenammlung, welche am 27. und 28. Februar veräußert wurde, gab zu einer lebhaften Konkurrenz zwischen Korbhändlern und öffentlichen Instituten Veranlassung. Das Louvre hat im Ganzen 27 Lagen, 2 Bronzen und 13 Terracottastücken zusammen für 22,500 Franc erworben. Es wurden unter Anderem bezahlt für eine Schale (Doris und Kallias) 7000 Franc; für eine delphische (Dionysos im Kampfe mit Eurystos) 1850 Franc; für eine Oinochoe 2000 Franc; für eine kleine Schüssel von Solos 610 Franc; für eine Amphora von Kiofiensis 500 Franc; für die Fragmente eines Volutas von Broms und Eisen 4125 Franc; für eine dronische Siegesgöttin 2500 Franc, für eine Bronzefigur des Bacchus 2200 Franc; für ein silbernes Nigurchen, eine Hera darstellend, 1205 Franc; für eine sitzende weibliche Terracottastück 2000 Franc; für eine delphische 2100 Franc; für eine stehende

weibliche Terracottafigur mit einer Taube 2100 Franc. — Die übrigen Auktionen der letzten Wochen waren nicht von besonderem Belange. Ein Jagdhund von H. Bouwerman, des am 17. März zur Versteigerung kam, erzielte 10,550 Franc.; aus der am 17. Februar versteigerten Sammlung Leprieux merken wir an: „Ein Frühstück“ von Charbin 5150 Franc.; „Mädchen mit Hund“ von Tragonard 2250 Franc.; „La Resistance“ von demselben 3500 Franc.; ein Portrait Georg's IV. (?) von Coombsborough 2150 Franc.; Bildniß des Louis Tocque von Rattier 6500 Franc.; „Christus

am Kreuz von Prad'bon 5000 Franc. — Am 28. April kam die Sammlung Meist zum öffentlichen Verkauf, die hauptsächlich der Frührenaissance wegen, die sie enthält, größtes Interesse hervorruft.

## Auktions-Kataloge.

Rud. Lepke in Berlin. Gemälde-Sammlung des Herrn Gustav Schultze. Versteigerung am 22. April. 55 Nummern.

## Inserate.

<p><b>Gratils und franco</b> gegen Einlieferung der Postquittung <b>Die Memoiren der Frau v. Racowitza:</b> („Ihre Beziehungen zu Ferdinand Kuffner.“)</p>	<p><b>Abonnementspreis</b> pro II. Quartal bei allen Postanstalten nur 5 Mark 75 Pfennig</p>
<p>Einladung zum Abonnement auf die</p> <h2 style="text-align: center;">Schlesische Presse</h2>	
<p>Beste politische und Geschäftszeitung, 3 Bogen. Bei allen Verkäufern bei Dresden. Jedes 2/3 Quartal nur 5 Mark 75 Pfennig.</p>	
<p>Das Feuilleton veröffentlicht die von allen Seiten mit so außerordentlicher Spannung erwarteten hochsensationalen</p> <p style="text-align: center;"><b>== Memoiren der Frau Helene v. Racowitza ==</b> geb. v. Ponnig.</p> <p>„Ihre Beziehungen zu Ferdinand Kuffner.“</p> <p>Gratils und franco gegen Einlieferung der Postquittung erhalten alle neu bestellenden Abonnenten auf die „Schlesische Presse“ pro II. Quartal die Memoiren der Frau Helene v. Racowitza, soweit sie bis Ende März im Feuilleton dieser Zeitung erschien. (3)</p>	
<p>Mitwirkender des Feuilletons: die bedeutend. Autoren der Gegenwart wie J. H. Paul Lindau, R. G. Franke, H. Jenken u.</p>	<p>Die Memoiren der Frau v. Racowitza erscheinen f. Norddeutschland nur in der „Schlesischen Presse.“</p>

## EINLADUNG

zur Theilnahme an der allgemeinen Schweizerischen Kunstausstellung im Jahre 1879.

Dieselbe wird unter den zum Taraxis gehörenden Städten abgehalten wie folgt:

Constanz . . . . .	vom 20. April	bis 4. Mai;
Zürich . . . . .	„ 11. Mai	„ 8. Juni;
Winterthur . . . . .	„ 15. Juni	„ 30. Juni;
Glarus . . . . .	„ 6. Juli	„ 20. Juli;
St. Gallen . . . . .	„ 27. Juli	„ 17. August;
Schaffhausen . . . . .	„ 24. August	„ 7. September;
Basel . . . . .	„ 14. September	„ 6. October.

Die Einwendungen sind bis spätestens am 15. April an das Comité der Schweizerischen Kunstausstellung in Constanz zu adressiren und es muss im Frachtbrief, sowie in den Zolldeclarationen, das Verlangen eines Freipasses für sollfreien Eintritt in die Schweiz deutlich angegeben sein. Bei Nichterfüllung dieser Formalität hat der Versender den Ein- und den Ausfuhrzoll selbst zu bezahlen.

Alle Künstler des In- und Auslandes sind eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden Arbeiten einzusenden und es werden dieselben noch besonders darauf aufmerksam gemacht, dass neben den gewöhnlich nicht unbedeutenden Ankaufen von Gemälden durch Private und Vereine, alljährlich noch ein Beitrag des Bundes zum Ankauf bedeutenderer Kunstwerke verwendet wird. Die Verfügung darüber steht für das Jahr 1879 dem Kunstverein St. Gallen zu. (6)

Bedingungen siehe Kunstchronik Nr. 14.

Beigibt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertfund & Pries in Leipzig

Verlag v. E. A. Seemann in Leipzig.

## Plafonds-Decorationen.

Entwürfe zur Verzierung der Decken von Zimmern und Sälen. Componirt und gezeichnet von **KARL SCHAUPEY**, Architekt in Stuttgart. **30 Blatt in Quart.** 1879. Gez. in Mappe 5 Mk.

Die hierzu gehörigen „Detaile in architektonischer Ausführung“ sind ebenfalls in Mappe auf 15 Bogen großer Formate und kostet 7 Mk. 50 Pf., sind auch getrennt zu haben.

Vorrätig in allen Buchhandlungen.

Antique Kertler in Wien offerirt 1 Zeitschrift f. bild. Kunst. Die Kunstchronik. Bd. I—XII. 10 Bogen. 1000 Seiten. (3 Bände broschirt) Geb. 10 Mk., wie neue, ganz complete Exemplar, zu 200 Mk. 1 best. Berl. Bd. I—XII. 10 Bogen. (10 Bände, 6 Bde. broschirt) Geb. 10 Mk., wie neue, ganz complete zu 200 Mk.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

## POPULÄRE AESTHETIK.

Von Prof. Dr. Carl Lempert.

Fünfte vermehrte, verbesserte Auflage

Mit Illustrationen.

1879. gr. 8. br. 9 Mark 50 Pf. geb. 11 Mark.

## DÜRER.

Geschichte seines Lebens und seiner Kunst.

Von

Moriz Thausing.

Prof. an der k. k. Universität und Director der Albertina in Wien.

Mit vielen Holzschnitten und anderen Illustrationen in Holzschnitt. gr. Lex.-8. broch. 22 Mk.; eleg. 25 Mk. in Calico 25 Mk.; in ecoblen Pergament oder rothem Satin 30 Mk.

## Beiträge

Sindon (Prof. Dr. C. von Kagen) Wien, Ehrenbürgerrechte 26) oder um die Verlagsbuchhandlung in Leipzig zu richten.

24. April



## Inserate

Es ist 25 Pf. für die drei Mal gelieferte Preispriis werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erste Ausgabe von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Mark (einschl. im Einband) als auch bei den bestellten und überreichlichen Postbestellungen.

Inhalt: Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaus. II. — Die K. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft in Dresden. — A. Stodhaner, Historienbilder des Barockzeitalters. In Wien, 1878. — J. A. Kaulbach, Ober- und Unterwelt. — Ludwig Richter, Die Kunst der 18. u. 19. Jahrh. — Beschreibung einer „Klein-Religie“ in Rom. — Franz von Sickingen, Die Kunst des Malers des 18. Jahrhunderts in Berlin. — Der Künstler's. Verein, zum Ende gelangt. — Kunst in Olympia. — Die Kunst der Stange'schen Gemälde-Sammlungen. — Kunsthandlungen. — Kunsthandlungen. — Kunsthandlungen.

## Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaus.

## II.

Prof. Hüggen's „Mutterglück“ ist nicht glücklich gerathen. Wie Gebhardt und J. A. Kaulbach, wollte auch Hüggen alterthümeln; nur ist er, wie theilweise auch Kaulbach, von falschen Voraussetzungen ausgegangen. Die alten deutschen Meister bewunderten wir nicht wegen, sondern trotz ihrer Steifheit. Bei Hüggen ist die Alterthümlichkeit ganz und gar äußerlich getrieben; wie sich Heilbrun räusperte, darauf kommt sehr wenig an: für Hüggen scheint auch das außerordentlich interessant gewesen zu sein, denn das hat er ihm abgequodet. Sieht man mit halbem Auge nach seinem Bilde, so könnte man meinen, es hänge ein Holbeinsche Madonna dort, sogar für eine künstliche Patina ist gesorgt; aber die Madonna ist doch zu wenig gelungen, als daß sie ein tieferes Interesse, geschweige denn auch nur halbwegs eine Täuschung hervorgerufen vermöchte. Hüggen's Madonna — Pardon! Der Künstler hat sein Bild „Mutterglück“ genannt, weil jetzt eine solche Zeit für Heiligenbilder ist; aber ein Muttergottesbild ist's deshalb doch — also Hüggen's Schöpfung ist, wie in der Conception und Nachahmung oberflächlich, so auch leicht in der technischen Behandlung, ohne Raffinesse, wie aus Papier angegeschnitten und auf den grünen Hintergrund geklebt.

Friedländer, der Invalidenmaler, hat dieses Mal einige Bildnisse zur Ausstellung gebracht und diese wollen uns schier mehr behagen als seine in der letzten Zeit ziemlich konventionell gewordenen Genrebilder, aber ganz untadelhaft sind sie auch nicht. Au-

seiner Dame in blaurother Atlasrobe ist nur ein ganz kleines Stüchchen unzulänglich, das ist aber — das Gesicht. Das Kleid ist mit ungewöhnlicher, hier jedenfalls mit zu großer Sorgfalt durchgeführt; da mag es allerdings eine sehr schwere Aufgabe gewesen sein, daneben dem Kopfe auch noch zur entsprechenden Stellung zu verhelfen. Uebrigens, ob schwer oder nicht, unerlässlich war dies unter allen Umständen, wenn anders das Bild nicht unbefriedigend bleiben sollte — das ist es leider geworden. Besser gerathen ist sein „Porträt der Malerin Fräulein Camilla Friedländer“ (seiner Tochter). Das Bild ist frisch und mit Liebe gemalt, aber nicht frei von Geziertheit in der Anordnung. Die junge Dame sitzt bei der Arbeit vor der Staffelei, in der Linken die Palette, gut — aber daß sie bei der Arbeit in einem schönen schwarzen Seidenkleide sitzt, das ist doch etwas hilflos. Andere Damen mügen ihre beste Toilette hervorzuheben, wenn sie sich malen lassen wollen, aber eine Malerin hätte davon wohl absehen können.

Jul. Weiser benimmt ein etwas confuses Genrebild „Ecclesia militans“. Der Titel ruft falsche Erwartungen und Voraussetzungen hervor. In dem grüntrohen Saale eines Schlosses, das von einer feindlichen Schaar beraunt wird, ist nebst dem Kriegsvolk, einigen Damen und Geistlichen auch allerlei Gesindel versammelt. Den Kriegern leiht die Geistlichkeit Weisheit; ein Mönchlein ladet ziemlich ungeschickt ein Gewehr, um sich nützlich zu machen, ein Anderer trägt Waffen herbei. Selbst kämpfen hier die hochwürdigsten Herren nicht, sie sind nur Zuträger, und auch als solche, wie es scheint, überflüssig. Der Begriff der

ecclesia militans erzeugt in der Regel andere Vorstellungen; doch wir wollen mit dem Künstler darüber nicht rechten. Weiser's Technik ist eine erfahrene und flitzhafte: bei aller Hochachtung für die „künstlerische Breite“ müssen wir doch sagen, daß hier des Guten zuviel gefahren ist. Die Breite der Technik hat in einem entsprechenden Verhältnis zu der Größe der zu behandelnden Figuren oder Motive zu stehen. Auch Meißonier hat ja eine breite Technik, und doch halten die Fingelstriche auf seinen kleinen Bildern auch unter der Lupe sich. Weiser's Breite in der Behandlung ist hier nicht im Einklang zu der Größe der Figuren, und so kommt es, daß das Bild einen unfertigen Eindruck macht. Der Grad der Entwicklung, bis zu welchem das Bild geführt wurde, mag ausreichen, wenn es sich nur um einen Atelierstudium handelt, weiter nicht. Es ist das eine sehr häufig angustirende Erscheinung, daß die Maler ausüben, an einem Bilde zu arbeiten, so wie sie nur das „Farbenbouquet“ beisammen haben, in der vielleicht nicht immer unbegründeten Furcht, jeder fernere Fingelstrich werde die schon erzielte Wirkung abschwächen. Daher die vielen unfertigen Bilder auf allen Ausstellungen, die aus dem Irrthume basiren, daß nämlich genau dieselben Wirkungsbedingungen maßgebend seien für ein Bild, wie für eine Skizze.

Ziemlich stark ist das schöne Geschlecht auf der Ausstellung vertreten, und an den vorliegenden Leistungen merkt man es nicht, daß dieses Geschlecht auch das schwache ist. Wir haben die Gräfin Pötting und die Gräfin Kátó; sie malen so gut, wie sehr viele, und die Gräfin Remes und Tina Blau sind sehr wenige ihrer männlichen Kollegen. Die Gräfinnen Pötting und Remes haben Selbstporträts ausgestellt: das Bild der Ersteren ist eine recht frische Leistung, die freilich sich neben den Werken der Letzteren nicht zu behaupten vermag. Es steckt eine seltene und sorgfältig gepflegte Begabung in diesem mit schlichter Ehrlichkeit gegebenen Bildnisse der Gräfin Remes, eine Begabung, die Einem Respekt abzwingt. Tina Blau nützig und dasselbe Kompliment auf landschaftlichem Gebiete ab. Man sieht ihren Bildern freilich noch immer an, daß sie durch die Schindler'sche Schule gegangen ist; aber einmal ist diese Schule eine gute Schule, und dann kommt sie ihrem Meister oft sehr nahe; sie ist offenbar durch eine künstlerische Wahlverwandtschaft an denselben gebunden. Denn jenes prädelnde, mouffrende, perlende Etwas, das Schindler's Gemälden ihren eigenthümlichen und pikanten Reiz verleiht, ist auch in Tina Blau's Landschaften nachzuweisen, ohne daß man dabei die Empfindung hätte, hier sei die Marke nachgemacht und der köstliche Stoff gefälscht worden.

Der den Lesern dieser Zeitschrift wohlbetannte Kupferstecher Joh. Klaus hat sich, wie er das gelegentlich zu thun pflegt, wieder einmal in der Malerei versucht und einige Bildnisse ausgestellt, welchen man es nicht ansieht, daß ihr Urheber kein Maler ist. Mit sicherem Blick erfasst er die Individualität der darzustellenden Persönlichkeit und zeichnet mit markantem, entschiedenem Strich; dabei braucht er immer nur Kupferstecher und nicht mehr zu sein. Seine Technik ist frei, seine Farbe gut; auch als Kupferstecher hat er zu viel Geschmac, um an einer geleckten Technik seine Freude zu finden. Und wenn seine Farbe gesund und gut ist, so kommt das daher, daß er als reproduzierender Künstler daran gewöhnt ist, scharf zuzusehen und nachzumachen, was er sieht. Er reproduziert also die Natur, wobei wir allerdings nicht sicher sind, ob er nicht bisweilen als echter Kupferstecher und aus lieber Gemessenheit seine Bildnißmodelle verkehrt malt. Da, wo ihm der Kupferstecher nicht mehr im Kaden sitzt, da wauelt und schwankt er häufig. Wie er seine Porträts in den Rahmen hineinlupfen, wie er die malerische Anordnung besorgt, darin zeigt sich eine Unbeholfenheit, die fast rührend wirkt im Kontrast zu der enormen Sicherheit, mit welcher Klaus auf der Kupferplatte hantiert. Auch Kumpfer's Kinderporträt ist unperfekt im Arrangement. Im Uebrigen hat das Bild manche Vorzüge in der Zeichnung und Färbung, wenn es auch nicht ausreicht, uns einen rechten Begriff von der Thätigkeit des vielgerühmten Künstlers zu geben. Ein wunderliches, ungemein belist behandeltes Frauenbildniß haben wir von Fröschl erhalten. Es kann im Interesse des jungen Malers nicht dringend genug gewünscht werden, daß er die hier erreichte Qualität zur Regel mache; er hat es nun bewiesen, daß das in seiner Hand liegt.

Eine Reihe entzückender Aquarelle hat wieder Meister Rudolf Alt geliefert. Es giebt nichts auf der Ausstellung, was reicheren Genuss bieten würde, als diese prächtigen Wässer, wenn man sich einmal so recht in ihren Anblick versetzt. Straßenansichten, Interieurs aus prunkvollen Kirchen und reichdecorierten Privathäusern, Alles ist mit einer Frische, einer Lebendigkeit, einer erschütternden Accuratez gemacht, daß Einem das Herz aufgeht vor Freude, wenn man diese genial gemalten Liebenswürdigkeiten vor Augen hat. Rudolf Alt, der sich mit seinem Farbenstischen harmlos, und ohne sich durch etwas ablenzen zu lassen, in das Getümmel der Wiener Straßen hineinsetzt, um ein interessantes Bauwerk abzumalen, hat auch das Zeug zum Gelegenheitsmaler; er hat mit seiner „Feierlichen Eröffnung der neuen I. I. Akademie der bildenden Künste in Wien“ ein Gelegenheitsbild geschaffen, dem man die Schwierigkeiten, unter welchen es entstanden

ist, ganz und gar nicht ansieht. Auf dem Blatte sind ein paar Dugend Porträts zu erkennen, und doch erscheint keine Figur gestellt, nirgends macht sich eine präventivste Rücksichtlichkeit in der Anordnung geltend. Das muß Alles so und kann nicht anders sein. Ein Lebtbild Alt's, „Die Stefanskirche zu Wien“, allerdings aus dem Jahre 1834, befundet wieder, daß Alt mit der Lackfarbe nicht ganz so geschickt manipuliert, wie mit den Wasserfarben, aber das Bild zeigt in seiner ährenge Zeichnung doch den ganzen Alt, und bildet zudem durch seine reiche Staffage eine höchst interessante kulturgeschichtliche Reminiscenz an eine vergangene Generation.

**Paulin Stroller.**

#### Die K. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden.

Die Generaldirektion der K. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden hat vor Kurzem ihren Bericht über die Verwaltung der Sammlungen in den Jahren 1876 und 1877 veröffentlicht. Die eingehende, klare Darlegung ist von allgemeinem Interesse und giebt ein erfreuliches Bild von der regen Thätigkeit, mit welcher man auf die Erhaltung, Vervollständigung und Ausbarmachung der weltberühmten Dresdener Sammlungen bedacht ist. Wir entnehmen demselben einige Notizen.

Die Ausgabe für die Verwahrung der Sammlungen in der verflohenen Finanzperiode betrug 347,216 Ml. Von dieser Summe fallen auf die Gemäldegalerie 188,109 Ml., die Sammlung der Kupferstiche und Handzeichnungen 25,559 Ml., das Museum der Gypsabgüsse 11,210 Ml., das historische Museum 3455 Ml., die Antiken-Sammlung 40,764 Ml., die Porzellan- und Gefäßsammlung 3046 Ml., das Grüne Gewölbe 2523 Ml., die Gewerzegalerie 1755 Ml., und auf die wissenschaftlichen Sammlungen das Uebrige. Die bedeutungsvollsten Erwerbungen wurden für die Gemäldegalerie und das Antikenkabinet gemacht. Was erstere Sammlung betrifft, so glückte es derselben, eine ganze Reihe von Werken der hervorragendsten Meister, wie Andrea Mantegna (aus der Sammlung Castlale in London), Lodovico Mazzolino, Hans Memling (aus der Sammlung Kuhl in Köln), Jan Steen, Jan van der Meer von Harlem, Bartholemäus van der Heest (aus der Sammlung Kuhl), François Clouet u. A. zuzuführen. Ebenso ist Erhebliches für die Abtheilung der modernen Gemälde geschehen. Es wurden treffliche Werke erworben von Andrea und Oswald Achenbach, Alex. Colame, Franz Defregger, Theodor Guhrin, O. A. Kamb, C. F. Kessing, F. Kowpoff, Vol. Kuths, Ed. Zährich, G. Schiöl, K. Schiödel, A. Thiele und R. Zimmerman. Auch für die Antiken-

sammlung fand sich die günstige Gelegenheit zu mehreren Ankäufen von außergewöhnlicher Bedeutung. So wurde zunächst eine Sammlung von Gegenständen buddhistischen Ursprungs aus Tschotarta auf Java erworben; ferner ein römischer Mosaikfußboden, 36 □m. groß, über welchen bereits in diesem Blatte berichtet worden ist; der Torso eines Apollinos oder Eros, von echt griechischer Arbeit aus der Diadochenzeit; der Torso eines Dionysos von römischer Arbeit, mit dem vorigen in der Campagna di Roma gefunden; der Marmorlopp eines Athleten, wie endlich eine aus 94 Nummern bestehende Bronze-Sammlung, hervorragend besonders durch einige vortreffliche Statuetten aus guter griechischer Zeit und eine Reihe vorzüglicher ornamentaler Werke der Klein Kunst. Alle wichtigsten Fundorte, Aegypten, Griechenland, Etrurien, Pompeji, Präneste, Cäre, der Ekzuisin, und demgemäß die verschiedenen Stilperioden des Alt-Griechischen, des Schön-Griechischen, des Etrurischen, des Römisch-Griechischen sind in derselben vertreten.

Von den baulichen Herstellungen gedenkt der Bericht insbesondere der im Frühjahr 1876 erfolgten Vollendung des Umbaus des ehemaligen Galeriegebäudes, welcher nothwendig wurde, um für die Sammlungen des historischen Museums und der Porzellane, die in ihren früheren Lokalitäten den Verderben entgegenzogen, günstiger, auch für die Betrachtung geeigneter Räume zu gewinnen. Die Kosten dieses Umbaus beliefen sich auf 859,780 Ml.; für Beschaffung des neuen Ausstellungsmodulars für die beiden genannten Sammlungen wurden ca. 97,800 Ml. verausgabt. Durch die Verlegung des historischen Museums ist anderen Sammlungen, namentlich auch den Sammlungen der Gypsabgüsse, ein sehr erwünschter Raumzuwachs geworden. Koch hat in dieser Periode die Verlegung des Münzkabinetts stattgefunden, welches im Residenzschlosse, unmittelbar neben dem grünen Gewölbe, eine neue Räumlichkeit erhielt. Die Verlegung, beziehungsweise Erweiterung des historischen Museums wie der Porzellanammlung, welche eine vortheilhaftere Aufstellung derselben ermöglichte, sowie namentlich die Beheizung der Räume hatte eine ganz erhebliche Annahme in der Benutzung dieser Museen zur Folge. Das historische Museum, welches früher in den kalten Monaten überhaupt kaum besucht wurde, ist im letzten Vierteljahr des Jahres 1877 von 2640, im ersten des Jahres 1878 von 2315 Personen besichtigt worden, und während die durchschnittliche Frequenz sich früher auf 12,800 Personen bezifferte, sind vom 15. April 1877 bis zum Ende desselben Jahres 17,265 Personen in das Museum eingetreten. In der Porzellan- und Gefäß-Sammlung, welche früher von durchschnittlich 3325 Personen im Jahre besucht



wurde, ist die Frequenz im Jahre 1877 auf 7472 gestiegen. Bei beiden Museen sind noch mehrere Tausende von Kunsthandwerkern und Gewerbetreibenden hinzuzurechnen, denen die Verwaltung den unentgeltlichen Besuch derselben gestattet. Für Studienzwecke erwies sich die neue Aufstellung namentlich des historischen Museums sehr vorthellhaft, sofern eine Menge der kunstreichsten Gegenstände, welche früher sehr verstreut geblieben hatten und kaum beachtet worden waren, jetzt in ein günstigeres Licht haben gestellt werden können.

Zur Aufbarmachung der Sammlungen tragen wesentlich auch die Reproduktionen von Sammlungsgegenständen bei. Aus der Gemäldegalerie, der Sammlung der Handzeichnungen, dem Museum der Gypsabgüsse und der Antikensammlung, sowie aus dem historischen Museum waren bereits in den Jahren 1871—75 umfassende photographische Publikationen hervorgegangen. Einige dieser Folgen, nämlich diejenige aus der Gemäldegalerie und diejenige aus dem Museum der Gypsabgüsse, wurden in dieser Periode erheblich vermehrt und gegen 300 der kunstgewerblich interessantesten Gegenstände des grünen Gewölbes von den Heliographen Römmler und Jonas in Dresden, für den Verlag von Paul Wetze in Berlin durch Vignetten vervielfältigt. Die Zahl der Formen zur Anfertigung verlässlicher Gypsabgüsse sodann, welche am Schlusse 1875 schon 124 betrug, darunter 80 von Gegenständen aus der Antikensammlung und dem Museum der Gypsabgüsse, 10 von Sculpturen im Lande und 34 von Gegenständen des historischen Museums, wurde in dieser Periode um 10 Stück nach Antiken und Gypsabgüssen vermehrt. Die Verzeichnisse dieser Folgen sind bei der Direktion des Museums der Gypsabgüsse, unter deren Leitung die Formerei steht, zu haben.

An Katalogen wurden während der zweijährigen Finanzperiode 15,293 Exemplare verkauft. Die Einnahme der Sammlungen an Eintritts- und Führungsgeldern betrug sich auf 101,358 M. und die Verwaltungskosten betragen 178,182 M. C.

### Kunsthliteratur.

3. **Stodbauer**, Nürnbergisches Handwerksrecht des sechzehnten Jahrhunderts. Nürnberg, Koenigsche Buchhandlung. 1879. 4.

Wenn es sich um Verbesserung der Gewerbe und der Industrie unserer Tage handelt, so studiren wir mit vollem Recht zuerst die unerschöpflichen Arbeiten „unserer Väter“. Zum vollkommenen Verständniß derselben gehört aber nicht nur die Kenntniß der verschiedenen Arten der Technik, in welchen sie ausgeführt sind und der allgemeinen Kunstgeschichte, sondern auch

die Kenntniß der Lebensverhältnisse der Meister, welche solche Dinge geschaffen und der nächsten Umkreis, unter welchen sie sie zu Stande gebracht haben. In vor Allem der Theils fördernden, Theils hemmenden sehr strengen Gesetze der Zünfte, welche übrigens an verschiedenen Orten sehr verschieden gewesen zu sein scheinen. Diese Gesetze sind bis jetzt nur zum kleinsten Theile bekannt; die Kenntniß derselben beschränkt sich im Wesentlichen auf einzelne Anekdoten, meistens ohne Zusammenhang, welche einzeln zerstreut zufällig in Archiven gefunden und publicirt worden.

Es ist das Verdienst Dr. Stodbauer's, viele sich nicht nur erkannt, sondern, so weit sie Nürnberg, das Emporium der Deutschen Kunst-Industrie aller Zeit, betrifft, auch ausgefüllt zu haben. Er fand im k. Archiv zu Nürnberg einen Pergament-Coder in dem vom Jahre 1535, welcher die Gesetze fast aller Nürnberger Gewerke enthält<sup>\*)</sup>. Stodbauer studirte sie eingehend und stellte daraus ein anschauliches Bild von dem Nürnberger Gewerbetreiben des sechzehnten Jahrhunderts zusammen, welches als besonderes Buch in künstlerischer Ausstattung soden erschienen ist.

Der Verfasser spricht darin von den Bedingungen, unter welchen die Handwerker Meister werden konnten, von der Beschaffenheit der Meisterstücke, von der Zahl, in welcher alle zum Verkauf gestellten Arbeiten in Bezug auf ihre Güte geprüft wurden, von dem Verhältnis der Meister zu den Lehrlingen und den Gesellen und der Meister untereinander, von dem Einkauf des Materials für die Arbeiten und dem Verkauf der fertigen Waaren, und bezieht sich bei allen Einzelheiten auf seine Quelle, welche er zum Theile nicht anführt.

Man ersieht aus dieser Darlegung, daß die Gesetze sehr strenge waren und die Freiheit der Einzelnen in empfindlichster Weise beschränkten. Aber es leuchtet aus ihnen auch das eifrige Bestreben hervor, der Handwerker eine solide Bildung zu verschaffen, an Sitte und Ordnung im Gewerke zu halten und so gute, solide Arbeit auf den Markt zu bringen, überhaupt die Ehre des Gewerks in jeder Beziehung fest zu halten.

Die ganze Darlegung Stodbauer's zeigt deutlich den Geist der Handwerker alter Zeit, wirft interessante Streiflichter auf manche schon bekannten, aber bisher nicht recht verständlichen Thatsachen und ist ein hoch werthvoller Beitrag nicht nur zur Kunst- und Gewerbegeschichte von Nürnberg, sondern auch zur allgemeinen Kulturgeschichte.

K. Bergs.

<sup>\*)</sup> Ein vollständiger getreuer Abdruck dieser Besten wäre, trotz Stodbauer's verdienstlicher Arbeit, als Grundlage für Studien verschiedenster Art, noch immer sehr zu wünschen.

**Lumpia.** Eine Osterfahrt in den Peloponnes von  
Frig Bernid. Leipzig, Erwin Schömp,  
1877. 5.

Das kleine Buch ist das Resultat einer Arien-  
reise nach den ionischen Inseln und dem westlichen  
Theile des Peloponnesos. Ein Drittel des Raumes  
ist der Schilderung von Olympia, der Beschreibung des  
Lebens im „Deutschen Hause“ und der Thätigkeit in  
der Altis gewidmet. Die breite, meist geschmackvolle  
Schilderung der Landschaft macht das Buch zu einer  
empfehlenswerthen Lectüre für Laien, die ohne große  
Nähe einige allgemeine Einblicke jener Theile Griechen-  
lands gewinnen wollen. Die Ausführungen über antike  
Kunst bieten etwas besonders Neues nicht. Einen Satz,  
wie folgenden: „Die Welt kennt im gesammten Bereich  
der darstellenden Kunst nichts Höheres, nichts Erleeres,  
nichts von so einfacher, ruhiger, würdevoller Schönheit  
als die besten dieser Marmorgebilde“, u. (S. 127)  
muß der Verfasser vertreten. Ob er bei so klaren Ver-  
hauptungen irgend einen Einwurfs finden wird, scheint  
uns zweifelhaft, denn er spricht, wohlverstanden, nicht  
blos von dem Proxitenischen Hermes und etwa der Nike  
des Pameios, sondern von jener „Ätyle von Gestalten“  
aus der Zeit des Phidias, die dort aus Tageslicht  
gefördert und in den „Museen“ geborgen sind. Es ist  
nicht zu verwundern, daß eine so einseitige Beur-  
theilung das andere Extrem der Kritik herausfordert  
und die häufig vorkommende Unterschätzung der olyn-  
pischen Beweishungen hat veranlassen können. Indessen  
hat ja das arme Olympia den Verwund zu noch weit  
schlimmeren literarischen Velleitäten abgeben müssen,  
so daß wir das Bernid'sche Buch gern gelten lassen  
wollen als das, was es zu sein beansprucht: für den  
nicht wissenschaftlich gebildeten Reisenden oder Leser  
Züsperrdienste zu leisten nach den ionischen Inseln und  
Westgriechenland.

B. F.

**Bäcker's „Der Italien“** zeigt in der neuesten, eben  
erschienenen 9. Auflage vor Allen hoch beachtenswerthe  
Ergänzungen und Berichtigungen des kunsthistorischen Ma-  
terials. Seinen früheren, oft bemängelten Takt zeigt der  
Herausgeber, indem er alle die Kunst betreffenden Bemerkun-  
gen der Rebatton Anton Springer's anmerkt. Hiermit ist  
eigentlich schon Alles gesagt! Durch eine knappe, aber  
nüchternste Einleitung in den ganzen Band, durch be-  
sondere Einleitungen zu den einzelnen Städten und Galerien,  
endlich durch eingestreute kurze Notizen und Citate lenkt der  
Verfasser der deutschen Kunstgeschichtlichen Literatur des Urtheil  
des ungebildeten Laien, ohne ihn übermäßig zu beunruhigen.  
Wie haben hier einen trefflichen Beweis für die auf geschulte,  
selten bestgütige Einleitung in den ganzen Band, durch be-  
sondere Einleitungen zu den einzelnen Städten und Galerien,  
endlich durch eingestreute kurze Notizen und Citate lenkt der  
Verfasser der deutschen Kunstgeschichtlichen Literatur des Urtheil  
des ungebildeten Laien, ohne ihn übermäßig zu beunruhigen.  
Wie haben hier einen trefflichen Beweis für die auf geschulte,  
selten bestgütige Einleitung in den ganzen Band, durch be-  
sondere Einleitungen zu den einzelnen Städten und Galerien,  
endlich durch eingestreute kurze Notizen und Citate lenkt der  
Verfasser der deutschen Kunstgeschichtlichen Literatur des Urtheil  
des ungebildeten Laien, ohne ihn übermäßig zu beunruhigen.

B. F.

## Nekrolog.

**Ludwig Weisser,** Professor und Inspector der  
Kupferstecherschule, Lehrer für die kunstwissenschaftlichen  
Fächer und Mitglied des Lehrer-Kollegiums der  
Königl. Kunstschule in Stuttgart, ist daselbst den  
26. Februar 1879 an einer Nierensteinkrankung ge-  
storben.

Als der Sohn eines Pfarrers, wurde er in Unter-  
jettingen, Oberamt Herrenberg im Königreich Württem-  
berg, den 2. Juni 1823 geboren. Er besuchte die  
Schulen in Neutingen, wohin seine Mutter, die bereits  
1828 Wittwe geworden, übergesiedelt war, und erhielt  
hier auch den ersten Zeichenunterricht, nachdem sich  
schon frühzeitig sein künstlerisches Talent offenbart hatte.  
Da sich dasselbe immer mehr entwickelte, so wurde  
der Plan, ihn dem geistlichen Stande zu widmen, auf-  
gegeben und beschloß, ihn zum Künstler auszubilden  
zu lassen, was mit seinen eigenen Wünschen nicht völlig  
übereinstimmte. Die damals sehr in Aufsehen stehende  
Lithographie schickte eine erfolgreiche Laufbahn in jeder  
Beziehung für ihn zu versehen, und deshalb wurde  
er nach seiner Konfirmation dem vertheiltalt bekannten  
Lithographen Künstler in Stuttgart zu deren Erlerung  
übergeben. Schon während seiner zweijährigen Lehr-  
zeit, besonders aber nach derselben, besuchte er den in  
der damaligen Gewerbeschule befindlichen Antiken-Saal,  
der vor der Erbauung der jetzigen Kunstschule der  
einzige Ort in Stuttgart zum Studium der Kunst  
war. Durch den Tod seiner Mutter ganz auf sich  
selbst angewiesen, machte er für mehrere Stuttgarter  
Verlagshandlungen Zeichnungen zu Titeln und Litho-  
graphien, illustrierte verschiedene Werke und lehrte u. A.  
für die bei Krabbe erschienenen ersten deutschen Ueber-  
setzungen der Romane von Vog (Dickens) Federzeich-  
nungen auf Stein.

Um die Zeit bezog auch seine wissenschaftlichen  
Studien in Philosophie, Kunst- und Kulturgeschichte,  
denen er in heftigem Wissenstrang Tage und Nächte  
opferte. Ebenso nahm er Anatomie, Proportionslehre,  
Perspektive u. s. w. mit der ihm eigenen Gründlichkeit  
durch. Als durch die Ereignisse des Jahres 1848 der  
Buchhandel fast ganz darniederlag, übernahm Weisser  
in Stellvertretung die Redaktion des von Ludwig  
Hau gegründeten politischen Wochenschrift „Eulenspiegel“  
und wurde wegen eines darin veröffentlichten, jedoch  
nicht von ihm verfaßten Artikels mit Illustrationen  
wegen Majestätsbeleidigung vor das Schöffengericht ge-  
stellt, welches ihn zu acht Monaten Gefängniß auf  
dem Hebenauberg verurtheilte.

Nach seiner Entlassung nahm er seine frühere  
Thätigkeit wieder auf, der er mit gewohntem Eifer  
nach verschiedenen Richtungen hin erfolgreich oblag.  
Vange und sorgfältig vorbereitet, begann er dann 1854  
die Herausgabe seines großen Werkes: „Bilder-Atlas  
zur Weltgeschichte“. Nach Kunstworten alter und neuer  
Zeit gezeichnet und herausgegeben von L. Weisser, mit  
erkläuterndem Text von Dr. Heinrich Herz (Stuttgart,  
Verlag von H. Neuber, 2 Bände), welches erst 1868  
beendet wurde. Dasselbe enthält in kleinen Ab-  
bildungen eine Sammlung der vorzüglichsten oder be-  
sonders charakteristischsten künstlerischen Darstellungen  
aller bedeutenden Ereignisse und Personen von der

Arzt bis zu unserm Jahrhundert und verdient als unsterbliches Ergebniß deutschen Fleißes und umfassender Kenntnisse gerühmt zu werden. Auswahl und Zusammenstellung sind immer einsehbar und zweckentsprechend und zeigen für die darauf verwendete Mühe und die Gründlichkeit vielseitigen Wissens. Im November 1855 wurde Weißer zum Inspektor der Kupferstichsammlung ernannt, und hierdurch fand er das passenste Feld für seine Beschäftigung. Weber ein Inventar noch ein Katalog war vorhanden; so begab er sich denn zunächst an die äußerst mühselige Arbeit, die reichhaltige, aber bisher ziemlich verwaorlene Sammlung zu katalogisiren. Nach fünfjähriger angestrenzter Thätigkeit war er damit zum Ende gelangt, und sein aller Anspruchs genügender Katalog, der zweihundert acht und dreißig Bände umfaßt, würde allein schon genügen, seinem Namen ein ehrenvolles Gedächtniß zu stiften, wenn er auch nichts Anderes geleistet hätte. Fortwährend suchte er dann die Sammlung zu erweitern und zu ergänzen und so ist es ihm gelungen, sie auf eine ansehnliche Höhe zu bringen. Als Zeichen der Anerkennung wurde ihm 1863 der Professortitel verliehen. Schon lange vorher war er auch zum Lehrer der kunstwissenschaftlichen Fächer an der Königl. Kunstschule ernannt worden. So sehr aber auch seine Zeit durch diesestellungen in Anspruch genommen war, so blieb er immer noch schriftstellerisch thätig. Er übernahm es, den erläuternden Text für das in Vorkursen erscheinende Prachtwerk zu schreiben, welches seit einigen Jahren bei Paul Neff in Stuttgart erscheint, unter dem Titel: „Die Kunst für Alle. Eine Sammlung der vorzüglichsten Malereien, Skulpturen und Formschritte des 15—17. Jahrhunderts mit besonderer Beziehung auf Kunst und Kulturgeschichte herausgegeben von H. G. Gutschmidt.“ Dasselbe gebt nach Inhalt und Ausstattung zu den bedeutendsten Erscheinungen der Gegenwart, und die jedes Bild erläuternden kurzen Aufsätze Weißer's machen es noch werthvoller. Leider sollte er es nicht zu Ende führen! Weißer's sonst so kräftige Gesundheit hatte schon in den letzten Jahren eine merkliche Abnahme gezeigt, wozu die ungesundten Räume, in denen sich die Kupferstichsammlung befindet, gewiß wesentlich beigetragen haben. Den von ihm schnell ererbten notwendigen Neubau der Kunstschule, der auch hierin eine Besserung verheißt, war es ihm nicht mehr vergönnt, zu erleben. Er starb nach vierwöchentlicher Krankheit, allzu früh für so Vieles, was er noch zu leisten gedacht. Weißer war ein bescheidener, pflichttreuer, charaktervoller Mann, streng gegen sich selbst und von einem unerfätklichen Wissensdrang erfüllt. Er lebte für sein Amt, für die Kupferstichsammlung, die ihm ihre jegliche Bedeutung verdankt. Innere Wahrheit, höchste Ueberzeugungskraft und tiefegebende, umfassende Bildung sprachen aus seinen Worten, aus seinem ganzen Wesen. Rednerisch nicht begabt, wurde er warm und beredt, wenn es sich um künstlerische und ästhetische Fragen handelte. Nach Einfluß, nach äußeren Ehren, nach Günst und Beifall hat er nie getracht; so ist sein Wirken kaum und nur wenig beachtet und allzu wenig gewürdigt worden. Er hinterläßt eine Wittwe, die ihn bei seinen Arbeiten, namentlich bei der Katalogisirung der Kupferstichsammlung eine fleißige, verständnißvolle Helferin war, und zwei Töchter, von denen sich die ältere bereits

als Historienmalerin vortheilhaft bekannt gemacht hat. Die jüngere bildet sich zur tragischen Schauspielerin.  
Wolfgang Deubner

\* \* \* Joseph Arnold †. Am 22 Februar dieses Jahres starb in Innsbruck der Historienmaler Joseph Arnold, ein sehr viele Kirchen — mehr als irgend ein anderer Künstler mit Oelbildern und Fresken schmückte und nicht zu großem Einflusse war. Der Sohn eines Zimmermanns, wurde er zu Stans bei Schwyz am 17. März 1799 geboren. Schon beim Besuch der Dorfschule begann er auf die Bildhauerei und die Zeichnung allerlei Figuren zu wirken. Endlich erklärte er dem Vater: er lauge wegen seiner Liebe zu Jesus nicht zur Bauernarbeit und wolle Maler werden. Er übergab ihn einem Anstreicher in Schwyz. Als im Jahre 1805 starb, machte Arnold sein Unterhalt der Familie besorgen und schickte für die Bauern Holzschuhe. Nach dem Tode seines Vaters kam er an einem Wand der Klosterrüstung, von dem Oberbaur, eine Pille; dieser war selbst ein guter Zeichner und überließ ihm allerlei Kupferstiche als Vorlagen zu verschiedenen Bücher über Malerei. Bald erhielt er einen hohen Auftrag; so wurde für den neuen Bismarck ein Jesus, ein heiliger Laurentius, bestellt. Im Maurer, der beim Verarbeiten der Schöpf arbeitete, unterrichtete ihn in der Schönheit des Märtes und der Farben. Auch die Malereien in Oelgemälden für die Kirchen von Margarethen, Kath. Klamm, Wollten wurde ihm anvertraut. Endlich war ein kleine Summe erpart, und so wanderte er 1816 zu Wien zu Künden. Dort begann er sehr eifrig zu arbeiten, wozu noch Bassani, Mariljo, Guido Reni und anderen Schulen. Durch treues Eingehen auf die Originale erwarb er große Anerkennung und ein paar hundert Gulden. Es ging dreißig Jahre all an die Akademie zu Wien; dort bewarb er die freie Zeit zum Kopiren italienischer Silber mit sehr damit seinen Unterhalt. Er rang sich mühsam empor, endlich wurden seine Professoren: Canova, Kraft, Peter, so auch ihn aufmerksam, und bald galt er als einer der besten Schüler, dem auch seine stiftlichen Eigenschaften, Ehrlichkeit, Pünktlichkeit und Fleißigkeit, Achtung erwarben. Er blieb von 1818 bis 1825 zu Wien. In diese Zeit sind Oelgemälde für Kirchen in Schütters, Wollten, Peter und Anandwald. Im Jahre 1824 bewarb er sich für zwei ausgeschriebenen Preise; seine beiden Kompositionen wurden gedruckt: Die eine „Tanis und Adigal“ war über den Tod der Sappho“ und beendete sich in der Scene des Herbinandemus in Innsbruck. Zum Abschied gab ihm die k. k. Akademie der bildenden Künste ein altes, einjähriges Brevet in Wien vertheilte er sich mit Franziska Kral, aus Gnadlau in Böhmen, einer Frau, die dem Künstler vor nicht forderte und für die Tage des Alters fremde Pflichten überlegte. Er hatte zwei Söhne, Albert und Joseph, beide wandten sich der Malerei zu; die hundert der Mutter lange vor ihm, jener aber weitläufiger Kunst in der Campagna von Rom. Im Herbst 1829 ging er nach Rom, wo er sich nur drei Monate aufhielt, weil ihn ein Fieber zur Rückkehr nöthigte. Von jetzt ab blieb er in Rom, wo er durch seine vielseitige Geschäftigkeit geradezu die höchste Kunst beehrte. Seine zwei und fünfzig Malereien sind in Bayern, Wäneren, Oesterreich und vorzüglich in Rom zu treffen. In Florenz malte er die Kirchen zu S. Andrea Brenner 1828, Viena 1831, S. Jakob zu Innsbruck 1832, Kallert 1836, Rajen 1845, S. Nikolaus in Innsbruck 1847, Serles 1847, Ueneberg 1848, Cassian 1849. Die 1850 Längenfeld 1852 und Brandenberg 1853. In den Jahren von Hagen, Innsbruck, Viena und Stetzing hielt man die sechs Fresken von ihm; Heiligenmaler, Aquarelle, Zeichnungen und Zeichnungsdrucken findet man an vielen Orten, auch zahlreiche Oelbilder meist reichhaltigen Inhalts findet man von ihm. Sein letztes Werk schmückt die Kirche zu Kirche zu Dreißigallen bei Innsbruck, 1863. Nicht die höchste Achtung in der Kunst verdrängte ihn, sondern die zunehmende Schwäche der alten Augen. Sein letztes Oelgemälde begann er im 91 Jahre für das städtische Verstorbenenhaus zu Innsbruck, wo er auch starb. Der Stadtmaurermeister ertheilte ihm die vielen verdienten Kunstverehrungen des Unterhofs. Arnold geboht einer älteren Zeit; von nasarener Zeit die Hingehit und Grubelkeit wußte er nichts. Nach 22. 1871

Reinigung war er Maderer; seine Farbe war licht und klar, seine Zeichnung ausgezeichneter. Der jugendliche und fromme Mann war in hohem Grade populär, er mußte Sten und pers des Volkes zu treffen, das ihm überall seine Theilnahme entgegenbrachte. Die schönen und treuerhigen Gestalten der Reichthümliche bei den Franziskanern zu Innsbruck wurden lithographirt und wenderten farblos als Silberbogen überall auf das Land, dort sind sie aufgeschritten und auf Holzstücken in den Wandstücken die Freude der Kinder und Mütter des modern Kunstliebenden noch lange erhalten.

\* **Albert Friedrich Oberer**, der bekannte Stuttgarter Verlagsbuchhändler, ist am 7. April nach längerer Krankheit im 68. Lebensjahre gestorben. Als Verleger der Hauptwerke Franz Augers's und von Heubner's und Buchberger's Tenmalen des österreichischen Kaiserstaates — um auch der großen Anzahl seiner Verlagsarbeiten nur diese hier zu nennen — hat Oberer sich um die Civilisation der neueren kunstgeschichtlichen Literatur in Deutschland und Österreich bleibende Verdienste erworben. Er hinterließ zwei Söhne erster Ehe, Ludwig und Richard; der Erstere führt bereits seit Jahren das vom Vater übernommene Verlagsgeschäft und hat in letzter Zeit u. A. auch Schmaier's großes Werk aus dem früheren Verleger (Waldens in Tübingen) angekauft; der zweite Sohn des Verstorbenen lebt als Maler in München.

### Kunstunterricht und Kunstpflege.

Die belgische Regierung hat den Beschluß gefaßt, nach dem Willen der vom Ludwig XIV. gestifteten und seit dem Jahre 1801 in der Villa Medici untergebrachten französischen Akademie eine „Ecole Belge“ in Rom zu gründen. An die Spitze dieses Institutums soll Parisot's treten. (34. Stg.)

### Vermischte Nachrichten.

Wahrscheinlich Ter von Bildhauer Schärer in Berlin angefertigte Entwurf zu dem in Braunschweig zu errichtenden Denkmal des Reichskaisers Guis. Er manne sich Guis in dem Attitudo des Kaiser Friedrich in Braunschweig eingetroffen und dort zusammengestellt worden. Die Figur ist eine 3 u hoch. Ter ausdrucksvolle Kopf darf als ein Meisterwerk der plastischen Kunst bezeichnet werden, daher das Köpfchen auf dem Haupte und die Umhüllung des ganzen Körpers mit einem pelzigen Haarkleid. In der Fingern hält er ein Buch. So wird das alte Braunschweig demnach mit ein Kunstwerk reicher sein, welches sich den übrigen würdig anreicht. (35. Stg.)

Im Atelier des Bildhauer Gelanders in Berlin sind gegenwärtig ungemein interessante Arbeiten in der Ausführung begriffen, und es finden sich viel vornehme Besucher ein, die die Werke sehen in ihrem Entzücken zu bestaunen. Es wird daselbst an der Roloffstraße des Kaisers Wilhelm in der Kurfürstenturm mit dem Kronengemälde und dem Feldherrn in der Residenz, sowie an der des Kurfürsten Friedrich L. in Ritterbarock für das Nationaldenkmal auf dem Kornberg bei Brandenburg gearbeitet. Beide Werke werden in Sandstein ausgeführt. Die für die Festplatte der National-Galerie bestimmte Bildsäule des Königs Friedrich Wilhelm IV., deren Vollendung gleichfalls dem Meister des obengenannten Künstlers anvertraut wurde, scheint ziemlich rasch vorwärts. Das Hüftmodell zu der Kettensäge ist bereits fertig und es wird nur der Aufbau des Rohfels für den Guß vorgenommen.

Defregger's „Feyer, um Lobe gehend“, ist durch Vermittlung der Kunsthandlung Hubner & May aus Königsberger Stadtmuseum zum Preise von 3,000 M. erworben worden.

In Olympia ist, während der deutsche Besatz in Athen, Herr v. Madonitz, zugegen war, der Kopf des Junggottes Kladens nachherhalten aufgefunden worden nebst mehreren römischen Alterthümern

### Vom Kunstmarkt.

Bei der Versteigerung der Stange'schen Gemäldesammlung am 20. März (vergl. Kunst-Chronik Nr. 22) wurden im Ganzen gute Preise erzielt. Nachstehende Liste gibt einen Ausweis über die interessantesten Nummern des Katalogs:

Nr.	Bezeichnung	Kauf.
10	Ferd. Bol, Porträt eines jungen Mannes.	600
12	Van u. Andr. Bosh, Landschaft mit Staffage.	850
13	Andr. Bosh, Landschaft mit Staffage.	2000
16	Proumer, Archaisches Bauernpaar.	500
19	Van van de Capelle, Marine.	540
37	Van van Oeyen, Holländische Landschaft.	1350
58	Dier Hals, Lustige Gesellschaft.	1910
40	Klaas Heba, Stillleben.	660
41	Cornelis de Wille, Stillleben.	500
42	Johanna, Waldlandschaft.	1670
43	Svondus, Bergland.	680
45	Pieter de Voogde, Das Kartenspiel.	4200
46	—, Holländische Kühe.	3000
47	Duchenburg, Die Ketzerschule.	1500
54	Gerit Lundsens, Bauernschicht.	2200
57	Dier Raas, Vor der Schenke.	1100
58	Van a. d. Meer van Haarem, Landschaft.	1100
59	Wittevliet, Bildnis eines Mannes.	2500
61	Van Weyne Molener, Interieur.	700
63	H. Molon, Landschaft.	500
70	Reijder, Stämmische Halbfigur.	860
73	Van van C. Blumenlind.	700
74	H. van Oude, Der Feuerohrenmann.	1200
75	—, Der trübliche Jecher.	1510
78	Soelensburg, Große Landschaft mit Komphen.	520
90	Joh. Ruisdael, Marine.	1150
91	Sal. Ruisdael, Waldlandschaft mit Fluss.	3650
92	Koedert, Interieur.	600
98	Temmer d. J., Große Landschaft mit Figuren.	1250
99	Terburg, Wachslande.	660
108	Kloeren van de Bode, Bewegte See mit Schiffen.	3750
114	Almon de Blioger, Strandbild.	1000
119	Hugmans, Große Landschaft mit Staffage von Ringelbach.	860

\* **Braunfurther Kunstausstellungen.** Am 3. Mai und an den folgenden Tagen konnten durch Treffel in Frankfurt a. M. drei wertvolle Handzeichnungenensammlungen zur Versteigerung. Die erste derselben stammt aus dem Besitz des Herrn H. Guermont in Aachen und umfasst mehrere Hundert Blätter, vorzugsweise niederländischer Meister, aus den früheren Sammlungen Galkhous, van der Willigen u. a. Dem letztgenannten Künstler gehörte z. B. das merkwürdige, wohl gefärbte geschnittene Blatt von Verbrandt an, welches von der Hand des Meisters die lauter geschriebene Aufschrift trägt: „nu een oostindies Poppeken gescheit“ (nach einem ostindischen, d. h. japanischen Märchen fiktiv). Es ist ein neuer Beweis für das weitläufige Kunsterkenntnis des großen Künstlers, von dem noch eine ganze Reihe anderer kostbarer Zeichnungen zum Aufschlag kommen. Besonders ist jener der alte Peter Bruegel'sche, seiner Kunstcamp, Brill, Stalben und andere Künstler jener Kunstgeschichte so interessanten Ubergangsperiode. In den Besitz der Sammlung gehört noch — um von allem Anderen hier zu geschweigen — das Porträt des letztgenannten Malers aus der Hand des aus Delft — Die zweite, gleichfalls zum Verkauf gelangene Sammlung stammt aus der Verlassenschaft des in Bonn verstorbenen Professors Heimfacht, dessen Nachlass an Kupferstiche an 1 1/2 Jahren versteigert wurde, auch sie enthält viel sehr Werthvolles. — Die dritte Sammlung, auf dem Nachlass des Freiherren v. Marfchall, umfasst namentlich Blätter aus modernen Meistern, z. B. von Koch, Schmidt, Steine u. K. — Außerdem gelangt auch noch eine wertvolle Kupferstichsammlung zur Auktion.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

- Comte, Jules, La tapisserie de Bayeux, reproduction d'après nature. Paris, Rothschild. 100 fr.
- Baudry, P., Entrée de Saint-Ouen chartreuse de Saint-Julien et l'église de Saint-Sauveur de Honen. Mit 4 Radirungen. Romen, Métérie 37 S. 4<sup>te</sup>.
- Raffael, Drawings and studies of R. in the University Galleries, Oxford Etched and engraved by J. Fischer. New edition enlarged and revised. London, Bell & Sons. 4<sup>te</sup>.

Zeitschriften.

- The Academy. No. 361. The renaissance of art in France by Heck Pathon, von G Drury. — E. Fortmann. — German Imperial Archaeological Institute.
- Gazette des Beaux-Arts. No. 4. Le comptaile de Montmorency, von F. de Lastoyrie (Mit Abbild.) — Les antiquités de Mycènes II, von Fr. Lenormant. (Mit Abbild.) — Musée impérial de l'Évangélisme à Saint-Petersbourg, von Clément de Ris. (Mit Abbild.) — Les architectes de Saint-Pierre de Rome, von E. Muntz. (Mit Abbild.) — Les maillères italiens des X<sup>ve</sup> et XV<sup>ie</sup> siècles, von E. Piloni. (Mit Abbild.) — J. B. Moëlon, von C. Lomonnier. (Mit Abbild.)
- Kunst und Gewerbe. No. 17. Die Kunst-Industrie und der Staat in Frankreich, von Dr. Stagnman. — Von der Pariser Ausstellung: Die Textil-Arbeiten. (Mit Abbild.)
- Blätter für Kunstgewerbe. No. 3. Die Technik der Henry-Dunlop-Göttinge. — Moderne Entwürfe: Barbelant; Krysallin; Glasbleche aus Eisen; Communionstheile; Feder, eingelegte Holzarbeit.
- Im neuen Heft. No. 15. † Prof. Karl Ludwig Welser, von Fr. Fischer.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 2. Urkundliche Beiträge zur Königsgebrüchliche Schloßbau, E. W. Reiche.

Deutsche Bauzeitung. No. 26 u. 27. Die Konkurrenz für die Peterskirche in Leipzig (Mit Abbild.) — Der Künstlerverein-Bau an Dresden.

L'art. No. 211—223.  
 La peinture à l'exposition universelle de 1875: l'École italienne, l'école allemande, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Le Musée National Bavarois à Munich, von Ch. de Villot. (Mit Abbild.) — De l'évolution du sens des couleurs, von E. Vignon. — Guide raisonné de l'amateur et de l'artiste. Les musées de Florence. Le Musée Egyptien d'Europe, von A. Gaultier. (Mit Abbild.) — Rafta, von G. Daglietta. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1875. Les salons de peinture modernes au Trocadère, von E. de Villot. — La correspondance d'Espagne Delacroix, von E. Vignon. (Mit Abbild.) — Lettres anglaises, von J. Dubreuil. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1875. Les monuments, von E. Boissard. (Mit Abbild.) — Charles Brun et son influence sur l'art décoratif, von A. Gaultier. (Mit Abbild.) — Trois jours à Milan, von F. Lerli. (Mit Abbild.) — L'art graphique et l'architecture à l'exposition universelle de 1875, von G. de Balle. (Mit Abbild.) — Bouillottes et les autres normandes de Saint-Jean, von Saint-Raymond. (Mit Abbild.) — La sculpture à l'exposition universelle de 1875: von L. M'caerd. (Mit Abbild.) — Etudes sur quelques maîtres graveurs des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, von S. Colvin. (Mit Abbild.) — Exposition Nationale des Beaux-Arts à Rome, von E. Vignon. — L'Exposition Universelle de 1875, von G. de Balle. (Mit Abbild.) — La „Society of Decorative Art“ of New-York, von E. B. Powers. — Cabinet des estampes de Bruxelles, von E. B. Muntz. — Les épreuves de la Note, à propos d'un récent ouvrage von E. Arago. (Mit Abbild.) — L'œuvre et la grave à l'exposition universelle de 1875, von A. de Lacroix. (Mit Abbild.) — Les cartons d'Israël, von Ch. Tardieu. — Le palais de San Donato et ses collections, von F. Lerli. (Mit Abbild.) — L'art dans les serres, von Ch. Tardieu. — Anguste Feinelt, von E. Chereaux. (Mit Abbild.)

Inserate.

Sächsischer Kunstverein.

Konkurrenzsanschriften.

Der Sächs. Kunstverein fordert die in Sachsen lebenden oder dafelbst geborenen Künstler auf, sich an der für Ausloosung der Kunst des Königl. Gemäldesammlungs zu Regensburg durch Wandgemälde eröffnenden Konkurrenz zu betheiligen.

Die näheren Bedingungen für dieselbe sind im Ausschreibungs-Kolale des Vereins auf der Brühl'schen Terrasse oder bei dem Sekretär d. S. V., Herrn Adv. Krug hier, Zeughausstraße 3, H. zu erhalten.

Dresden, den 5. April 1879.

Das Direktorium des Sächs. Kunstvereins.

Dr. Stübner.

Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen.

Auf Antrag des Komitees für die 1880 in Düsseldorf projektirte „Gemeinschaftliche Ausstellung für Rheinland, Westfalen u. benachbarte Bezirke, in Verbindung mit einer Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung“ hat der Ausschuss des Kunstvereins beschlossen, die nach § 4 des Statuts in der Regel alljährlich zu veranstaltende Kunstausstellung im Jahre 1880 ausstellen zu lassen, u. seine nach § 3<sup>o</sup> zum Zwecke der Vertheilung unter die Mitglieder vorzunehmenden Ankäufe in der qu. Kunstausstellung auszuführen.

Zugleich sollen zur Beschaffung von Kunstwerken zu öffentlicher Vertheilung auf der vorgenannten Ausstellung seitens des Kunstvereins Mittel aus dem nach § 3<sup>o</sup> des Statuts gebildeten Fond bis zum Betrage von R. 40,000. — mit der Aufgabe zur Verfügung gestellt werden, daß diese Gelder nur insoweit Verwendung finden, als Kunstwerke höheren Stiles nach Ansicht des Ausschusses vorbanden u. zur Erwerbung seitens des Kunstvereins geeignet sein werden. Wir bringen diesen Beschluß hierdurch zur öffentlichen Kenntniß. (1)

Düsseldorf, 10. April 1879.

Der Verwaltungsrath:

Dr. Kühne.

Hedigit unter Verantwortlichkeit des Verlegers C. A. Seemann. — Druck von Funkenbusch & Pries in Leipzig.

Kölnher Auktionen.

1) Versteigerung der nachgelassenen Gemälde-Sammlungen der Herren Dr. Regier-Rath Ludrath Wagers, Leobachschütz, Kuchthändler D. Schachtner in München etc., den 2. u. 3. u. 268 Bilder älterer u. neuerer Kunst.

2) Versteigerung der nachgelassenen Kupferstich-Sammlung (Festschriften, Grabstichelblätter, Kupferstiche, Radirungen, Zeichnungen, Porträts, Ornamentstiche, Copien etc.) des Herrn Kunsthändler i. Schachtner in München, den 5. u. 15. Mai.

3) Versteigerung der Kupferstich-Sammlungen der Herren San-Rath Dr. Bruch in Köln, Gutsherr Scholl auf Theresiengrube, G. Stapp in Lübeck etc. (eingeschnittene Festschriften, Grabstichelblätter, Kupferstiche, Radirungen, Zeichnungen etc.) den 16. bis 21. Mai.

Kataloge sind zu haben. J. M. Heberle (H. Lempertz) Sohn in Köln

Antiquar Verier in Hlm offers 1 Zeitschrift f. bild. Kunst für Kunstgesch. Bd. I—XII. Eig. handschriftl. (3 Bände broschirt.) Zwei vol. 6, wienues, ganz completer Catalog, zu 300 R. 1 daff. Wert. Bd. I—XII (6 Bde. broschirt.) 6 Bde. completer Exemplar, ganz complet zu 200 R.

von Prof. Dr. C. von  
Séguin (Wien, Ober-  
sterien) Nr. 28) über an  
die Deutsche Akademie in  
Florenz zu richten.



à 25 Pf. für die drei  
Blat. gelapnere Preis-  
stelle werden von jeder  
Buch- u. Handlung  
angnommen.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für die übrigen bezogen folgt der Jahrgang 9 Mark (einschl. des Buchbinder- und des Steuerzinses) Postfrei.

Inhalt: Neue Ausgrabungen und Museen in Griechenland. — Das Diamant-Stein in Köln. — Etruskische Bronzefiguren in Berlin. — Lokal-  
festschreibung in München. — Die Decreten für die große internationale Kunstausstellung in München. — Herr Carl v. Sigmund,  
Berliner Kunstschreiber. — Arbeiten am Berliner Gemälde-Museum. — Der Kaiser Gemälde-Rath. — Ein neues Museum in Jassy. — Kaiser-  
Bild-Katalog von Arch. Waller in Venedig. — Kaiser Gemälde-Museum. — Traugott von der Stadt- und Kunstbibliothek. — Briefe.  
— Malerei-Kritik. — Insete.

### Neue Ausgrabungen und Museen in Griechenland.

Athen, 5. März 1879.

Nach den mannigfachen Entdeckungen und Funden der letzten Jahre scheint die Frage gerechtfertigt, ob wir in der Erkenntniß des hellenischen Kunstlebens nicht immer noch Anfänger sind. Wie viel neue Aufschlüsse sind uns nicht erst ganz kürzlich noch gegeben worden, wie viele alte Ansichten mußten wir revidiren und corrigiren! Die Entdeckungen Wood's in Epheesus setzten uns nicht nur in den Stand, uns eine Anschauung von dem großartigsten ionischen Tempelbau der entwickeltesten Zeit zu bilden, sondern gaben auch in den stiftlichen Fragmenten der „columnae caelatae“ einen Beleg für die Plastik der Stoaepheusischen Schule. Vielleicht blüht der Archäologie ein ähnliches Glück, wenn erst einmal die Räume des andern großen Tempels desselben Meisters in Trago untersucht werden. Gleichzeitig wird uns für den Kunstcharakter seines großen Zeitgenossen, des Praxiteles, in dem Hermes zum ersten Male eine feste, unverrückbare Grundlage geboten, von der aus nun erst die verschiedenen jugendlichen, auf einen Thron ruhenden, mit dem Oberkörper sich auflehrenden antiken Männergestalten verständlicher werden, indem wir im Stande sind, aus der Kopie heraus oder durch die verallgemeinernde Nachbildung hindurch das göttliche Urbild des anmutigsten Meisters zu ahnen. Die Entdeckungen in Epheesus, Olympia und Mykeno nebst Spata sind ebenso viel neue Kapitel der griechischen Kunstgeschichte. Von ähnlicher Wichtigkeit sind die in den letzten Jahren

südlich von der Akropolis, gelegentlich der Beseitigung des Kataklysmos, gefundenen Skulpturfragmente verschiedener Art, zum Theil Weihgeschenke an den dort verehrten Heiligthum.

Neben den Arbeiten der großen attischen Meister erkennen wir immer deutlicher die Thätigkeit namenloser Künstler aus der Zeit von Mykon an bis über Praxiteles hinaus, die, getragen von der gewaltigen Strömung jener unergreiflichen Zeit, aus ihren Werkstätten Produkte hervorgehen ließen, denen wir vielleicht den ersten Platz in der gesammten Skulptur einräumen würden, wenn die Erinnerung an jene Übergrößen sich nicht erhalten hätte. Wenn etwas einen Begriff von der Unverwundlichkeit und inneren Lebenskraft des attischen Kunstlebens geben kann, so ist es die Thatsache, daß viele Werke, die offenbar von geringeren Meistern, in kleineren Werkstätten, zu untergeordneten Zwecken gearbeitet waren, uns heute noch in ihren Trümmern und ohne die bezaubernde Kraft des ursprünglichen Kolorits einfach durch die unbeschreibliche Einfachheit in der Auffassung des Gegenstandes und die süßende Technik fast niederschmettern. Ich muß bekennen, daß ich bei vielen dieser Werke eine Art Scham empfunden habe, daß eine solche Ingenuität überhaupt möglich ist. Natürlich denke ich hier in erster Linie an die attischen Grabreliefs, deren schönste noch in situ an der „Dagia Triada“ zu schauen sind, und einen Genuß, eine Erkenntniß der antiken Kunst bieten, womit verglichen alle unsere Museen arm erscheinen. Neben der Schönheit der einzelnen Werke ist es die Masse der Funde und die Mannigfaltigkeit der Motive (selbstverständlich fehlt

es nicht an Wiederholungen einzelner Züge, aber es finden sich keine direkten Kopien), welche uns in Erstaunen versetzt. Die meisten der hiesigen Museen enthalten etwas von diesem Reichthum, drei herrliche Stücke sind in dem Theatren untergebracht, aber weit aus das Beste hat jetzt seinen Platz in dem neuen Patissia-Museum gefunden, das noch in der Entstehung begriffen ist. Dort findet man überhaupt das Beste der attischen Sculpturen, soweit sie nicht, wie die schon erwähnten, an dem Plage des Fundortes geliebt sind. Nur das zur Akropolis selbst Gehörige ist auch dort untergebracht.

Die in Aussicht stehende Publication der attischen Grabreliefs von Gony und Rikharis wird auch denen wenigstens eine Ahnung dieses verschwunderlichen Reichthums an Kunstwerken geben, denen es nicht vergönt war, den heiligen Boden Attika's zu betreten. Mit ihnen in mancher Hinsicht zu vergleichen, wenn schon von geringerer Wichtigkeit, sind nun die eben erwähnten Reliefs, die vor ca. 2 Jahren in der Nähe des alten Kelleions südlich der Burg gefunden wurden und vorläufig (?) unpassend genug in dem Vorhof der Akropolis aufgestellt sind. Wenn man die grauehafte Zerföhrung der kleinen Werke schmerzlich beklagen muß, so entsetzt man doch noch in den Trümmern eine solche Fülle von Poesie und Anmuth, man thut so tiefe Blicke in das religiöse Leben der Athenen und in die Werkstätten ihrer Bildhauer, daß in der That durch diese Funde unsere Kenntniß der antiken Kunst, des antiken athenischen Lebens wesentlich erweitert wird. Es sind die bekannten Darstellungen der Todtenmahle, Bertragungskunden mit symbolischen Reliefs, meist aber Opfer, die den helfenden Göttern dargebracht werden. Vier von ihnen hat kürzlich v. Duhn\*) als Botiorreliefs an den Asklepios erkannt und abbilden lassen, bei vielen ist des räumlichen Zustandes wegen (Köpfe sind wenig erhalten) eine bestimmte Deutung sehr erschwert. Natürlich sind auch im Einzelnen große technische Unterschiede zu bemerken, schon deshalb, weil wir die Werke aus einer Zeit von etwa 200 Jahren vor uns haben; auch an Kuriositäten fehlt es nicht: auf einer Basis ist das Bestick eines Schirgums im Basrelief angebracht; ein glücklicher Ehemann weist dem Asklepios zum Danke für die Heilung seiner Frau von einem Augenleiden ein plastisches Abbild der getreteten Glieder, — und noch weit naivere Dinge sind zu schauen! Was die Relieftechnik dieser kleinen Werke anlangt, so finden sich alle Nuancen von dem flachsten Bilde an bis zu Figuren, die etwa zu  $\frac{3}{4}$  aus der

Fläche hervorspringen: ein Verhältniß, wie wir es bei Reliefs so selten wahrhaben bisher kaum konnten. Denn die Sculpturwerke haben offenbar eine Neigung zum Flachrelief, wenn sie, wie die beschriebenen Arbeiten, nur in einem Maßstabe von ca.  $\frac{1}{4}$  —  $\frac{1}{10}$  Lebensgröße auftreten. Es ist also durch diese im Süden der Akropolis aufgefundenen Fragmente das schon vorhandene Material an ähnlichen Werken, welches in der bekannten Publication von Schöne so trefflich gesammelt vorliegt, unvorhoffter Weise quantitativ wie qualitativ weit über den bisherigen Bestand hinaus erweitert, und es ist nur zu wünschen, daß eine gleich gute Zusammenstellung und Veröffentlichung dieser Reste bald veranstaltet wird; einwillen haben wir Veranlassung, wenigstens für die theilweise Herausgabe von Duhn's und Köhler's sehr dankbar zu sein.

Arbeiten aus gebranntem Thon werden fort und fort gefunden, wenn auch Schätze wie die Krippenfiguren aus Tanagra nicht oft dem Boden entsteigen. Von letzteren sind eine Reihe der köstlichsten in den Besitz des Museums der archäologischen Gesellschaft in Sorvaktion gelangt und zwar sorgte dieselbe mit rühmendwerthem Eifer dafür, daß die ursprüngliche Farbe erhalten bleibt und nicht, wie bei den meisten nach auswärtig verkauften, durch den geschäftstüchtigen Händler erst gemacht wird.

Das eben erwähnte Museum in Sorvaktion ist auch sonst reich an neueren Funden hohen Kunstwerthes, die bekannten attischen Thonvasen, farbige Urnirispüder auf weißem Grunde, vorzüglich den Totenkultus betreffend, lernt man eigentlich erst hier kennen. Es enthält ferner einige bronzene Spiegel, darunter gravirt, an deren Existenz auf griechischem Boden man früher bekanntlich lange gezweifelt hat. Erst in den letzten Jahren haben sich eine Reihe derselben in Griechenland gefunden, die jetzt von Professor Mylonas\*) in einer besonderen Schrift aufgezählt, erklärt und zum Theil abgebildet sind. Das interessanteste Stück befindet sich aber in Korinth im Privatbesitz, wo es mir kürzlich gestattet war, das Probestück zu beschichtigen: Korinthis in zeusähnlichem Typus sitzt auf einem Thron und wird von der Jungfrau Letlas (beide Namen sind dabeigeschrieben) gekrönt, eine Arbeit, die an Schönheit der Anordnung und Feinheit der Technik sich den besten in Etrurien gefundenen Gravirungen an die Seite stellt. Der Gegenstand selbst erinnert uns an die Zustände der Zeit des peloponnesischen Krieges: wahrscheinlich sollte die Treue und Unterwürfigkeit der einen Kolonie gefeiert werden, der das pietätlose Verhalten der widerstandstüchtigen Kerkyra zur Gotie diene.

\*) Im 2. Bande der Mittheilungen des hiesigen archäol. Institutes, ebendasselbst ein weiteres von Ulrich Köhler veröffentlichtes. Eine Aufzählung und Beschreibung dieser Funde im 35. Bande der Archäol. Ztg. (1877) von Duhn.

\*) *Ἐλληνικά κάτοπτρα*, Athen 1870. Mylonas beschreibt 39 Spiegel, darunter den von mir beschriebenen.

Im Gebiete von Korinth, wo dieser Spiegel gefunden wurde, grübt man jetzt förmlich nach Schätzen, findet jedoch in vielen Gräbern nur Tongeschirr, zum Theil allerdings von vorzüglichster keramischer Arbeit.

Wenn ich die Thätigkeit der hiesigen archäologischen Gesellschaft eben rühmend erwähnte, so mag hervorgehoben werden, daß auch in anderen griechischen Städten das Interesse für Leben und Kunst der Vorfahren erwacht ist und sich in Gründungen von Pökmuseen kund giebt. Darin erblicke ich einen großen Gewinn, weil nun gewiß Vieles, was früher nicht beachtet, oder verschleudert wurde, der Landhaushalt erhalten bleibt. Bei wie vielen Werken ist es aber von Wichtigkeit, ihren Fundort genau zu kennen oder sie mit andern in derselben Gegend gefundenen vergleichen zu können! Es ist Aussicht vorhanden, daß dadurch allmählich eine der vielen Fragen, die für uns noch in der Geschichte der griechischen Plastik daselbst, bestimmter beantwortet werden kann, als es bisher möglich war: die Frage nach dem Unterschiede der verschiedenen Stämme in Bezug auf die Kunst, namentlich nach dem Unterschiede zwischen dorischer und ionischer Plastik. Je weniger Belege wir bisher für jene hatten, desto erwünschter ist der von den Herren Dreffel und Wilahöfer verfaßte Katalog des Museums in Sparta, der im 2. Bande der Mittheilungen des hiesigen archäol. Instituts und auch separat erschienen ist. Es scheint mir allerdings, als werde man auch weiterhin einen Unterschied zwischen dorischer und attischer Kunst annehmen müssen, der sich vielleicht erst zur Zeit des Pösyppus anfängt zu verwischen, um in der Diadochenzeit völlig zu verschwinden.

Auch in anderen Städten sind solche Museen in der Bildung begriffen. Im Rathhaus von Argos haben einige dort und in der Umgegend gefundene Antiken eine gute Aufstellung gefunden. Ein daselbst befindliches Flachrelief: ein unbekleideter speertragender Mann neben seinem Pferde, jedenfalls ein Grabstein, ist von Furtwängler im letzten Hefte der Mittheilungen des hiesigen archäolog. Instituts publicirt und mit dem „Kanon“ des Polyklet in Verbindung gesetzt worden. Das interessanteste Stück dieses Museums ist wohl eine ca. 1 m. hohe Marmorstatuette guter Arbeit, die eine freie Kopie der Aphrodite von Melos giebt. Die Haltung ist in dem reizvollen kleinen Werke, das bereits ebenso wie das oben erwähnte Relief derselben Sammlung von Martinelli abgeformt ist, dieselbe wie bei den Exemplaren in Paris und Neapel, das Gewand aber reicht bis unter die Brust und bedeckt die linke Hals. Wesentlich erscheint es, daß in dem vorliegenden Werke der Gegenstand, auf den die Göttin den erhobenen linken Fuß stellt, im Gegensatz zu den eben citirten berühmten Werken, trefflich konser-

servirt ist: ein Schwanz, der sich unter dem Tritt der hohen Frau windet. Dennoch müssen wir uns vor übereilten Schlüssen auf die Beschaffenheit des ursprünglichen Typus hüten, zumal die herrliche bronzene Victoria in Brescia uns lehrt, daß das nämliche Motiv auch noch zu andern Zwecken im Alterthum verwendet wurde. Angerden konnte es bei der Reproduktion in kleinerem Maßstabe dem Künstler noch leichter bekommen, einen gerechtfertigten Zug in das Werk zu tragen.

Die anerkanntwerthe Thätigkeit der hiesigen archäologischen Gesellschaft, die ich oben erwähnte, wird sich, wie man sagt, auch noch nach anderen Richtungen erstrecken. Man spricht von Ausgrabungen auf dem Gebiet von Delphi, doch ohne bestimmte Angaben, wann und in welcher Ausdehnung sie erfolgen werden. Thatsache ist, daß in Griechenland noch viele, viele ungehobene Schätze unter dem Boden ruhen. Neben anderen Orten müßte auch die Umgebung des Tempels von Sunion einmal aufgeräumt werden. Dieser seiner Lage nach vielleicht einzige Tempel war ein dorischer Peripteros Peraktylos; die Zahl der Säulen auf den langen Fronten läßt sich nicht feststellen. Es sind 11 Säulen, eine Ante und Architravrest in situ erhalten, von den sonstigen Theilen liegt genug umher, um eine Rekonstruktion des Ganzen zu ermöglichen, nur Theile der Sima habe ich nicht gefunden. Der Marmor ist von schlechtem Korn, er findet sich in der Nähe des Tempels und leidet den Einflüssen der Witterung schlechten Widerstand, sodas selbst die noch aufrecht stehenden Säulen zum Theil zerstört sind. So kommt es, daß die am Boden liegenden Relieftheile fast völlig unkenntlich geworden sind. Auf einer Metope erkennt man noch die Reste eines kämpfenden Mannes mit Schild, auf einer andern die eines Kentauren; ein anderes Reliefstück von größerem Maßstab scheint zu einem Fries gehört zu haben. Es ist höchst wahrscheinlich, daß die Skulpturen, die bei der Zerstörung des Tempels durch ein Erdbeben gütlich gefallen sind, sich unter der Erde besser erhalten haben und Nachgrabungen lohnen würden, die in dem weiten Raum, den die noch gut erhaltenen Festungsmauern einschließen, wohl auch sonst noch Resultate hätten.

Gräberfunde in der Umgegend Athens gehören so wenig zu den Seltenheiten, daß ich über die in den letzten Tagen hier gemachten Ausgrabungen, denen ich gelegentlich beivohnte, nur wenig zu sagen habe. Südlich von der Hagia Triada, rechts von der zum Piraeus führenden Straße hinter der Godesankast, läßt Herr Mesines das ihm gehörige Grundstück von gelehrten Leuten untersuchen. Diese Arbeiten, bei denen ich



gelegentlich zugegen war, haben reichlichen Erfolg gehabt. In den 4—5 Tagen nach Beginn derselben hat sich bereits ein ansehnlicher Schatz zusammengefunden, der hauptsächlich aus Thongeschirr besteht; außerdem sah ich einige Kinderbronzen, menschliche und thierische Figuren aus getrockneten Thon, letztere von der bekannten rohen Form, und einige bronzene Kyptra. Der Werth des kleinen so gesammelten Schates, den in seinem Hause zu betrachten, mir eben der Besitzer mit großer Liberalität gestattet, beruht auf den Gefäßen, die der Mehrzahl nach alterthümlichen Stiles (schwarze Figuren resp. Ornamente auf röthlich braunem Grunde) sind. Im Ganzen scheinen es indessen Gräber wenig bemittelter Leute gewesen zu sein, nach der ärmlichen Anordnung zu schließen, von der nur einige beachtenswerthe Ausnahmen machen. Bisweilen fanden sich über Gräbern der älteren Zeit solche aus späteren, 3. Th. römischen Jahrhunderten. Das weiche ist, wie gesagt, Mittelgut, das unsere Kenntniß der altgriechischen Geschichtsbildung nicht erweitert, einzelne Stücke indessen beanspruchen eine besondere Aufmerksamkeit. So die Scherben einer sogenannten panathenäischen Vase, deren es erst wenige geben soll; — es scheint, daß die Trümmer eine vollständige Zusammensetzung des Gefäßes ermöglichen. Vor Allem reizte mich eine jener weißen Vasen speziell attischer Technik, eine der schönsten, die ich mich gesehen zu haben erinnere, mit einer kleinen, sehr grazios gemalten Gruppe. Die nahe Kreuze verhinderte mich, den Schatz im Einzelnen zu prüfen und die vollständige Hebung desselben abzuwarten. Der wohlhabende Besitzer scheint die Sachen nicht verkaufen zu wollen.

Von anderen Gräberfunden in der Nähe von Patissia meldeten einige der hiesigen Zeitungen: — es ist mir indessen nicht gelungen, etwas Genaueres darüber zu erfahren, was die mit den hiesigen Verhältnissen Vertrauten nicht gerade Wunder nehmen wird.

Ich benutze diese Gelegenheit, um meinem obigen Berichte als Ergänzung hinzuzufügen, daß von den im Kataklysmen gefundenen Votivreliefs auch in dem 2. Bande des hier erscheinenden „Bulletin de Correspondance hellénique“ durch Paul Girard sechs als Reliquaren veröffentlicht worden sind.

Hier in Kerkura (so pflegen die Rebellenen das als Corfu bekannte herrliche Eiland wieder zu nennen), wo ich meinen Bericht schließe, befindet man sich in einem jener Erdbebenwinkel, wo die Natur soviel für den Menschen gethan hat, daß ihm fast nichts mehr zu thun übrig bleibt. Auch die überbekannten altkorinthischen Kolonisten haben nur geringe Spuren ihrer Thätigkeit zurückgelassen. Das kleine Museum im Gynnasium bietet wenig: ein nettes kleines Relief aus guter Zeit, das Todtenmahl für einen Mann ritierlichen

Standes darstellend, jedenfalls attische Arbeit; ferner einen dorischen Säulenkopf sehr merkwürdiger Bildung mit einem plastisch geformten Blattüberfall zwischen Oxytrachelion und Schinus, also ähnlich den Formen des sogenannten Ceres-Tempels in Vissum. Ein Hexameter auf dem Akroas besagt, daß wir die Grabstele des Xenares (u ist ein Digamma) des Sohnes des Meivis vor uns haben.

Diese und einige andere Kleinigkeiten, ferner in den Straßen die Spuren alter Neugriechischer Herrlichkeit sind das Wenige, das in Hinsicht der Kunst hier zu erwähnen wäre. Aber die Natur hat dafür gesorgt, daß man diesen Mangel bei kurzem Aufenthalt kaum empfindet.

B. Förster.

### Das Bismarck-Denkmal in Köln.

Durch die Enthüllung des Bismarck-Denkmals am 1. April beging die Stadt Köln den Geburtstag ihres großen Ehrenbürgers in würdiger Weise. Der Tag der Enthüllung ward zum Triumphfest für den Urheber des Werkes, den Bildhauer Friß Schaper, das fertige Standbild entsprach den kühnen Erwartungen und präsentierte sich, trotz der geringen Ausdehnung des Platzes, so vortreflichst als Bilde desselben, daß bei dem der Feyer folgenden Festessen, — ein charakteristisches Zeichen für die allgemeine Befriedigung und die vorherrschend patriotische Stimmung, — weitere 40,000 Mark für ein projekirtes Nolite-Denkmal gezeichnet wurden.

Ein Sockel von röthlichem polirtem Granit trägt in Goldlettern die in ihrer Einfachheit vielsagende Inschrift „Bismarck“ und darüber prangt die hohle Kaskengestalt des Reichskanzlers in voller wohlgetroffener Porträtsähnlichkeit. Der Kopf mit dem geschüttelten Haare und den dichten vorhängen Brauen über dem unerschrockenen Auge, mit dem kurzen Schnurbart und dem charakterfesten Profile, ruht leicht zurückgebogen auf dem kräftigen Nacken; die breite Brust umschließt die wohlbekannte Uniform, doch nicht das Hestleid mit den blinkenden Epauletten und den Ordenssternen fast aller europäischen Nationen, sondern der zwanglose Interimsrock, den auch Kaiser Wilhelm besonders liebt. Mit der Rechten greift der Kaiser in die Uniform, aber so, daß die ganze zur Faust geballte Hand sichtbar bleibt und nur der Daumen halb verschwindet; die Linke hält den Pallast und stützt sich darauf in der ungenutzten Haltung des eleganten Reiteroffiziers. Das linke Bein ist vorgeschoben, als lausche der Reiter eben in ruhiger Aufmerksamkeit der Antwort des Gegners. Nicht minder getreu als die Wiedergabe der Persönlichkeit ist auch die der Uniformstücke. Von der Stellung der Knöpfe

bis herunter zu den Füßen ist jede Kleinigkeit beobachtet, der Interimstrich unterbricht die drohende Einförmigkeit der Linien in wohlthuernder Weise und die zahllosen, durch die Bewegung der beiden Arme, sowie durch die Koppel des anrecht stehenden Palasch verursachten Falten und Fältchen an Brust und Hüften, wie am Schooße der Uniform, sind mit feiner Beobachtung wiedergegeben. Dabei treten die kräftige Brustnatur und der breite Rücken, der so Vieles mit Klugheit zu tragen verstand, die gewaltige Brust, der Deutschland zum Zeugen so manches süßere Wort entlockt, und der stattliche Wuchs des Fürsten scharf ausgeprägt hervor.

Es wäre Unrecht, wollte man Schaper's Darstellung idealisirt oder geschmeichelt nennen; wer den Reichskanzler nur einmal von Angesicht zu Angesicht sah, wird das bezugeln; aber der Künstler hat seinen Helden in einem Momente aufgefaßt, wo der Staatsmann und der Denker nicht allein das Feld beherrschen, ohne daß seine Schöpfung durch den irdischen Zug, welchen er dem Antlitze des großen Mannes verliehen, an Würde oder Naturtreue verloren hätte. — Ein schmuckloses Hüftgitter umschließt das Standbild. Schade, daß der Ort der Aufstellung die schöne Wirkung des Denkmals auf den Beschauer wesentlich beeinträchtigt. Rings beengen Häuser den Horizont, den Hintergrund bildet die weiße Fassade des Civillafino's und der Blick des ehernen Kanzlers taucht in ein Gewirr wintlicher Gassen, deren Befreiung erst durch die bevorstehende Stadterweiterung zu hoffen ist. Wohl steht das Denkmal auf der Hauptachse der Breite und sein Vordrängen darin ein glücklicheres als das des Königs-Denkmal auf dem Hauptplatze, aber der Mann ist zu beschränkt für den erzwungenen Gedanken des Bildhauers, der mit Kraft und Würde die Statue des Ewältigen zu schaffen mußte.

Hermann Bittung.

### Personalnachrichten.

**Technische Hochschule in Berlin.** Zum Rektor der aus der Vereinigung der Bau- und Gewerbe-Akademie hervorgegangenen, am 1. April d. J. in's Leben getretenen Berliner Technischen Hochschule wurde der bisherige Direktor der Bauakademie, Geh. Regierungsrath und Professor Lübke für die Zeit vom 1. April 1879 bis zum 1. Juli 1880 ernannt. Als Vize-Rektor ist der bisherige Direktor der Königl. Gewerbe-Akademie, Geh. Regierungsrath und Professor Neufuss, bestellt worden. Die Abtheilungs-Vorsteher sind folgende: Für die Abtheilung Architektur — Professor Kühn; für das Bau-Ingenieurwesen — Professor Winter; für das Maschinen-Ingenieurwesen — Geh. Regierungsrath Knebel; für Chemie und Hüttenwesen — Professor Krambeck; für die allgemeinen Wissenschaften — Professor Krambeck. Nach Ablauf dieses Jahres tritt dann, wie die „R. Z.“ schreibt, die Wahlverfassung in Kraft.

### Sammlungen und Ausstellungen.

**Die Vorkursausstellung in München.** Neben der diesjährigen großen internationalen Kunst-Ausstellung im Glaspalast wird unsere Stadt auch eine Vorkursausstellung im

Ausstellungsgebäude am Königsplatz aufzuweisen haben, die Ende Mai beginnen wird. In der letzten Generalversammlung der Münchener Künstlergenossenschaft nun beschloß der Kaiser Karl Herzogern den Antrag auf vollständige Befreiung des Instituts der Jury für die Vorkursausstellungen ein, der in einer demnach abzufassenden weiteren Generalversammlung endgültig zu beraten ist. Das genannte Institut hat sich übrigens in den letzten Jahren so trefflich bewährt, daß man dessen Befreiung leicht bezweifeln dürfte, während man dem Glaspalast, wie die diesjährigen Kunstvereinswahlen beweisen, auch auf anderem Wege wirksam belegen kann.

### Vermischte Nachrichten.

**II. Die Vorbereitungen für die große internationale Kunstausstellung in München nehmen nach jeder Seite hin eifrigeren Fortgang.** Der von dem Reichsminister Albert Schöndt vorgezeichnete Plan für die Einrichtung und Ausbittung der Innenräume des Glaspalastes findet die allseitige Billigung der Künstler und Kunstfreunde. Von jetzt an größerer Kunstausstellungen sich alle drei Jahre wiederholen werden, so mußte der Reichsminister darauf bedacht sein, Einrichtungen und Deforation so zu gestalten, daß sie auch für kommende Jahre benutzt werden können. So wurde die Kosten für wiederholte Neubeaussung vermindert, so ist es möglich, auf die erste Herstellung mehr zu verwenden, als sonst der Fall gewesen wäre. — Beim Eintritt in den Glaspalast stellt sich der Besucher zunächst in einem den Geschäften der Ausstellung gewidmeten Vorraum und tritt dann durch ein großes Portal in ein vierstöckiges Vestibül, welches gemüthlichen das Herz des ganzen Ausstellungsbereichs und einen allen Rängen gleichmäßig gemachten Centralraum bildet. Derselbe wird hoch oben im Transept durch eine Kuppel abgeschlossen, die sich an einen Oberlicht-Ring anlehnt, durch den ein gesammtes Licht einströmt. An dieses mächtige Vestibül schließen sich beiderseits in der Längsachse des Glaspalastes die Ausstellungsräume nach Ost und West an und so erhalten die in der Mitte befindlichen Hauptgänge über, die rechts und links oben angebrachten Kabinete der Seitenlichter. Jede Seite des vierstöckigen Vestibüls öffnet sich in der Breite der Mittelgänge in Form von Triumphbögen. Ihr Scheitel trägt das Wappenstein, dessen Wappenstein auf der Höhe der ersten, unteren, Galerie ruht. In dem nun der Baumeister das Wappenstein zu einem Gemälde erweitert, dessen obere stehende Schmaltheile, die Seitenportale, die bis auf die Galleriehöhe geführte Sitzwand aus dem Hauptportal aufnehmen, läßt er für jede der beiden Längsgruppen einen Vorraum, dessen Aufgabe darin besteht, zugleich Orientierung und Circulation möglich zu erleichtern. Von diesen drei Triumphbögen bildet, wie bereits erwähnt worden, der erste das Hauptportal für den Eintritt in das quadratische Vestibül, das gegenüberliegende zweite wird in der Ausbittung Bayerns aus dem die Ausstellung obernstehenden Lande gewidmet sein und das dritte und vierte an den beiden Längsachsen des Vestibüls werden in die Abtheilungen für das deutsche Reich und beziehungsweise für die übrigen sich an der Ausstellung beteiligenden Länder führen. Unter dem dem Hauptgange gegenüber liegenden Portale wird ein Saal geschaffen, der als Mittelraum der Architektur bezogen und zur Aufnahme verschiedener Modelle bestimmt ist. — So, wo die Längsachse des Vestibüls ost- und westwärts die beiden Treppen in den Seitenflügel durchschneidet, werden die Hauptgänge in Form von Arkaden erhalten, die durch eine Kuppel und einen Oberlichtring abgeschlossen werden, welche die übrigen Hauptgänge beenden abgrenzen und zur Aufnahme plastischer Werke dienen werden. Zwei Seiten dieser Arkade öffnen sich in der Längsachse der Mittelgänge, zwei in der Richtung der Längsachse der Seitenflügel und in den vier übrigen Seiten werden Arkaden für plastische Werke angebracht. Auf diese Weise stellt einseitig die Plastik bestimmte, einseitigen beleuchtete Räume und findet der Besucher andererseits, nachdem er mehrere Vestibüls durchschritten, zugleich Ruhe und Abwechslung in einem anderen Raume. Die Cyclusausstellung der Münchener Künstler bemüht sich auch in diesem Falle wieder auf's Widrigste die besten sowohl die plastischen Werke zum Schmuck des

Schiffbild als auch die plastische Gruppe für die Portale und alles noch an Cimonenoten nötig ist, während der Erfinder des Plans feinstrett auch noch alle Detailschnnungen macht. — Der Antrag auf Einsetzung einer Kommission zur als eines Schiedsgerichts über die Zulassung der Kunstwerke zur internationalen Ausstellung ließ in der ungewöhnlich jährlich bedachten Veranlassung der „Münchener Künstlergenossenschaft“ auf lebhaftest Opposition. Diefelbe ging von der Befürchtung aus, daß durch diese Einrichtung wieder einem „Liquanhofen“ Verfahren Vorkub geliebt werde. Tagesam wurde geltend gemacht, daß die Jury bereits im Programm enthalten und auch durchaus nötig sei, nachdem der Dilettantismus in bedenklicher Weise um sich zu greifen habe. Aus der Wahl gingen nachstehende 5 Wähler, 2 Bildhauer, 2 Architekten, 1 Kupferstecher und 1 Autograph hervor: die Herren Kaiser Frz. Adam, Prof. Pfeiffer, A. Gofis, Prof. Lindenschmit, Prof. Böhm, die Herren Bildhauer Prof. Wagnmüller, Prof. A. Sch. die Herren Architekten Prof. Hauswirth, Oberbaurath Reutter, die Herren Kupferstecher Prof. Raab und Autograph W. Docht. Als Ersatzmänner wurden gewählt die Herren Kaiser Heinrich Lang, Alex. Kleinmann, Prof. Hiesl, G. Schneider und E. Willroder; die Herren Bildhauer Prof. Dallbreiter, J. Lingner; die Herren Architekten Albert Schmidt und G. Seidel, die Herren Kupferstecher Fr. Vogel, der Autograph Th. Anselm. Nach den vorliegenden Anmeldungen betheiligen sich an der internationalen Ausstellung außer dem deutschen Reich insbesondere Italien, Frankreich, England, Oesterreich, die Schweiz, Belgien und Holland.

II. Direktor Carl v. Piloty hat sein vielbesprochenes Bild für den neuen Rathhausaal in München nach langjähriger angestrengter Thätigkeit vollendet. Es handelt sich um eine malerische Darstellung von Bräutern, welche sich um der Stadt in heroischeren Weise verdient gemacht haben, unter Auslösung des laufenden Jahres. Diefes Bilden hat Piloty in einem Geblide von ca. 17 m. Höhe und ca. 6 m. Breite ausgeführt, auf welchem er die einzelnen Figuren im Kostüm ihrer Zeit und wo möglich mit vortheilhafter Darstellung darstellte. Die Komposition erlittet im Allgemeinen einige Mängel an Handhabung, „Fehlern der Formaten“ im Treppenhause des neuen Rathhauses in Berlin, aber mit schmerzlicher Betonung der Allegorie, während andererseits der Realismus stärker hervortritt. In der Mitte des Bildes tritt die „Renovatio“ in romanischer Architektur, Vagen mit schützenden Freiweibern zur Seite, aus einer Art von Halle, in deren Wandbildern die Statuen heroischerer benehrender Helden angebracht sind. Auf den Stufen, die zur Halle emporführen, ruht linker Hand die „Fruchtbarkeit“. Neben ihr steht der Künzler der Pflanzenden Familie, der als einfacher Brautmann hier eingewandert ist, als Vertreter der Münchener Bierbrauerei. Auf denselben Stufen rechts sehen wir die allegorische Figur der „Idee“ und neben ihr den heutigen Nepalesentanten der Kaiser Kaiserfamilie, die sich rühmt, daß ihre Vorfahren die Stämme zum Dachstuhl der 1477 begonnenen Frauenkirche die Jahr herbeigeführt. — An die Figuren der Mittelgruppe reihen sich links die Kirchenfürsten, Gelehrten, Gelehrten, Dichter und Künstler. Wir sehen da den Bischof Cito von Freisingen, herab mit als Chronik und weit er durch seinen Streit mit Heinrich dem Dritten, wegen des Abtrünners Salomons, mittelbar Antheil zur Gründung der Stadt München gab; den Dichter Jakob Balde vom Orden Jesu, die kunstreichen Brüder Bam, den Gießereibesitzer Baron Streitmann, den Geschichtschreiber Beckenrieder, den Organisator der Münchener Volksschulen, Priester J. Braun, von Kindern umgeben u. — Rechts von der Mittelgruppe vereinigen sich Künstler, Staatsmänner; Schwepmann, der Hauptmann A. Schwarz, der Tuchmacher in der Schlacht bei Alinga, Xenota, die Gründerin des M. Geschichts (?) die Kurfürstin Maria Anna, welche dem von Karl Theodor beauftragten Verkauf Bayerns an Oesterreich entgegentrat, der Gefängniswärter Ruffbaum und der Schreiber Boppel, die Gründer (?) des Münchener Rathhauses u. A.

Berliner Kunsthandlung. Ein praktischer Tafelkünstler ist in der Höhe des Erdgeschosses von Medlenburg-Schwern in dem Atelier von Holzgold und Sohn aus Silber angefertigt und von der Ritterkammer Medlenburg

zum Geschenk dargebracht worden. Auf einem Kunstvoll mit Reliefs und musizierenden Genien reichdecorirten Platon, auf welchem die Namen sämtlicher Heber eingraviert sind und das Wappen der Ritterkammer angebracht ist, erhebt sich in der Mitte eine Tafel, zu deren beiden Seiten sich zwei Fruchtbüschel befinden. An den Füßen der letzteren befinden sich Gruppen, von denen die eine Ackerbau und Viehwirthschaft, die andere Jagd und Fischeerei vorstellt. Außerdem sind an dem Fußende Abbildungen der Schöpfer von Ludwigslust und Schwern in Medlenburg, sowie von Peterhof, Tziss und Porzian in gestrichelter Manier angebracht. An den Seiten der Tafel befinden sich Streifen, die Schildhalter der Medlenburgischen Wappen. Auf der Seite selbst ist an der Spitze die Heimath der Medlenburgischen Herzog Heinrich I. aus 27jähriger Gefangenenschaft unter den Sarracenen zu seiner Gemahlin Anstasia dargestellt, während auf der Vorderseite der Abschied des jungen Paars von Tziss und ihr Empfang in Schwern veranschaulicht wird. Entworfen ist das Kunstwerk von J. Hoffart, während die einzelnen Ornamente und Figuren von Professor Calandrelli, Wäting, Wilmann und Wöler modellirt sind.

Die Arbeiten am Berliner Goethe-Denkmal haben in diesem Winter einen bedeutenden Fortschritt gemacht. Die drei allegorischen Gruppen, welche das epigrammatische Hauptbild umgeben sollen, sind nahezu vollendet. Auch die kolossalstatue Goethe's wird aus dem Rohen herausgearbeitet. Dennoch dürfte noch ein ganzes Jahr vergehen, bevor das Denkmal seiner Bestimmung übergeben ist, doch besäße ausgewickelt werden kann. Leider reichen die bis jetzt gesammelten Beiträge noch nicht völlig aus, weshalb das Comité sich an dem Magistrat gewandt hat, damit derselbe den Rest best. Als Zeitpunkt der Enthüllung ist der Geburtsstag Goethe's, der 28. August im folgenden Jahre, in Aussicht genommen.

Der Pariser Gemeinderath beschloß, dem großen Astronomen Leverrier auf dem Arcus des der Sternwarte, dem Standbild des Marquis de Laplace gegenüber, ein Denkmal zu errichten. — Ein viel umfänglicher Plan ist außerdem von der Seine-Bezirker dem Kunstausgaben der Gemeinderaths unterbreitet worden. Derselbe betrifft die Ausschmückung der Facaden des neuen Hotel de Ville. Es handelt sich dabei um nicht weniger als 251 Standbilder und 141 Basreliefs, die Meisterhand Etienne Barcel's und die dekorativen Sculpturen, welche den Platz vor dem Stadthaus schmücken sollen, nicht mitgerechnet. Der Kostenanschlag für die Basreliefs ist auf 275,000 und der für die Standbilder auf 904,500 Frs. angelegt, und das Ganze soll binnen zwei Jahren fertiggestellt werden.

○ Ein neues Museum in Florenz. Das Ministerium hat jüngst die Gründung eines Archäologischen Museums in Florenz genehmigt. Der Vorschlag hierzu ging von Professor Pigorini aus, welcher, nachdem im vorigen Sommer der Unterricht bei der Restaurierung besonnt worden, als Inaugural-Kommisarius nach Florenz entsendet und mit der Untersuchung, resp. Beurtheilung der Bemalung beauftragt wurde. Pigorini befreit nicht nur die Gegenstände von den bisherigen Zuständen, sondern erdarmt sich auch der Inaugural. Er wird veranlassen, daß alle diejenigen, welche großen Theile sehr seltenen und werthvollen Objecte, welche entweder in der alten Ruinen (Misa, Cervico, Ravenna etc.) unglücklich untergebracht, zu verwerfen sind, oder in den jährlichen Verathbarkeiten unfruchtbar über mit Absicht vergriffen, ungeschädigt in besserer Ueberwachung unbrüchlich in dem neuen Museum zu ihrem vorderechten Rechte kommen. Da zu den genannten Alterthümern auch die neuen Funde erwerblich und sonstiger Natur, welche täglich im toskanischen Boden gemacht werden, sich hinzugesellen werden, so dürfte in nicht langer Zeit in dem an interessanten Sammlungen schon so reichen Florenz eine neue entstehen, die ihres Gleichen sucht. Zur Aufnahme der Sammlung wurde vom Ministerium vorläufig der geräumige Palazzo della Crocetta angewiesen. Näheres behält wir uns vor.

## Dom Kunstmarkt.

Der Kunsthandl. Fred Müller in Amsterdam gab einen kleinen Kupferstich-Katalog mit Vertheilung heraus, welcher eine ausserordentliche Sammlung von Bildnissen französischer

und englischer Mediciner, Naturforscher und Mathematiker enthält. Die Sammlung, ein Theil des Nachlasses des Dr. A. von der Willigen in Darmst., dürfte nicht allein Sammler aus den genannten Gelehrtenkreisen, sondern jebermann interessieren, da wesentliche Blätter der besten Meister, oft in seltenen Abdruckausgaben darunter sind. Die Versteigerung erscheint für unsere Zeit nicht hoch geschätzt.

**Kustias Hausmann.** Die Sammlung aus Kupferstichen, Handzeichnungen und Kunstbüchern, welche durch Vönners's Kustias-Institut in Leipzig am 15. Mai zur Versteigerung gelangt, ist in doppelter Hinsicht beachtenswerth; einmal um ihres sorgfältigen Inhaltes und dann auch um ihres früheren Besitzers willen. Sie wurde nämlich von dem am 13. Mai 1873 in Hannover verstorbenen Oberbaurath Herrn Hausmann hinterlassen, welcher der Kunstwelt durch sein geübtes Werk über Dürer's Kupferstiche und Holzschnitte, besonders über die Priarität der Abdruckausgaben, sowie über die Papierstehen bekannt ist. Neben seinen Berufsarbeiten war er an Jugend auf bemüht, für die Vervollständigung der Kunst ein offenes Auge, einen empfanglichen Sinn sich zu bewahren. Bereits 1806 legte er den Grund zu seinen Sammlungen. So entstand in günstigen Zeitumständen eine Gemäldesammlung, die in den Besitz des Königs Georg V. überging. Die reiche Sammlung, aller Handzeichnungen erward das Berliner Kabinett; ein fast vollständiges Werk aus Dürer's Kupferstichen und Holzschnitten nebst einer Reihe kostbarer Originalhandzeichnungen desselben Künstlers befindet sich gegenwärtig in den Händen des Dr. Heßius in Braunschweig. Was sich sonst an Kunstblättern in den vielen Jahren angeammelt hat, wird nun versteigert. Der Katalog, welcher fast tausend Nummern aufweist, wird aus Sammlern nicht ohne Nutzen durchgesehen werden. Namen von Künstlern, deren Werke stets ihren Liebhaber und Käufer finden, kommen ja nicht selten vor; besonders reich vertreten sind Folger, Ritzler, die beiden Beham, Burgmaier, Zennaro, A. Dürer, Lucas aus Leyden, G. Pirnes, Sternbrant u. A. Unter den Handzeichnungen dürfte der künstlerische Nachlaß Kneller's, des Freundes und Verlegers des Goethe's in Sicilien, von besonderem Interesse sein. Von den Kunstbüchern sind besonders hervorzuheben ein kostbares Exemplar des Livra d'heures, wahrscheinlich bei Simon Watte in Paris um 1500 erschienen, dann die Sächsischen Chronik, gedruckt 1492 bei P. Schöffer in Mainz, ein Tobentanz mit Holzschnitten nach Holbein, 1560, das Kabinett Göttsch von Berlin, 1771, und andere nicht — Einige kleine Sammlungen aus anderm Besitz, die auch viel Neues enthalten, sind angehängt. Der Katalog ist mit gewohnter Aufmerksamkeit redigirt und auch in seiner äußeren Form gefällig.

## Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

### Neue Bücher und Kupferwerke.

**Houssée, L'abbé J. J., Archéologie chrétienne, ou Précis de l'histoire des monuments religieux du moyen âge.** 3<sup>e</sup> édition, révisée et complétée par l'abbé C. Chevalier, de la Société archéologique de Touraine. Tours, Mame. N<sup>o</sup>. 400 S. Mit Abbildg. 2 fr. 50 c.

**inventaire général des oeuvres d'art appartenant à la ville de Paris dressé par le service des beaux-arts.** Edifices civils I. Band. Edifices religieux I. Band, imp. Chaix. 2 Bände. Préfecture du département de la Seine, Direction des travaux N<sup>o</sup>. 500 S.

### Zeitschriften.

**L'Art. No. 224.**  
Guillaume Bégahey, exposition de son oeuvre, von H. Montreuil. (Mit Abbild.) — David Scott, von M. H. Heaton. — Laguerre et la gravure à l'exposition universelle de 1875, von A. de Latour. (Mit Abbild.)

**The Academy. No. 302.**  
Gonville et Miss Vigée Le Brun, von A. D. Atkinson. — Letter from Athens, von Ch. Waldstein. — Japanese Bronzes and porcelains.

**Chronique des Arts. No. 15.**  
Les tentes de Poliers. — Le Triptyque de Quentin Metsu à la collégiale de Saint-Pierre à Louvain.

**Revue Artistique. No. 23.**  
Gronover et Madonne de Luc. Krabhermann (V.). von L. van A. symoniet. — Les beaux-arts à l'exposition universelle de Paris

**Deutsche Bauzeitung. No. 28 u. 29.**  
Notizen zur Frage nach dem Ursprunge der Gotik.

### Auktions-Kataloge.

**J. M. Heberle (H. Lempertz's Söhne)** in Chin. Kupferstich-Sammlung aus dem Nachlasse des Herrn Dominicus Schachtner. Versteigerung am 5. Mai 3032 Nummern.

— Gemälde-Sammlung des Herrn Dr. Wolfgang Müller. Versteigerung am 26. u. 27. Mai. 116 Nummern.

**C. G. Boerner in Leipzig.** Kupferstich-Sammlung des Herrn Oberbaurath B. Hausmann. Versteigerung am 15. Mai. 959 Nummern.

**R. W. P. de Vries, Pirrus C. W. edepohl in Amsterdam.** Sammlung aller Handzeichnungen nach Stiche, sowie ein Portrait J. van den Vondel's von Ph. de Koninck. Versteigerung am 15. Mai. 1282 Nummern.

## Inserate.

### Kunst-Auktion in Frankfurt a. M.

#### Am 5. Mai c. und folgende Tage

werden durch den Unterzeichneten die Handzeichnungs-Sammlung des verstorbenen Herrn Professore Dr. A. Delmeida in Bonn. Die Handzeichnungs-Sammlung des Herrn B. Zuernmonst in Wädgen; beide Sammlungen Originalzeichnungen der bedeutendsten Meister aller Schulen enthaltend;

die Handzeichnungs-Sammlung des verstorbenen Freiherrn Carl Warshaw von Biederteln, darunter eine große Zahl von Gemälden und Skizzen von Joh. W. Kay, Zeichnungen von J. G. Niedinger, Aquarelle von Finelli u.; die Kupferstich-Sammlung des Herrn W. P. A. . . . meister und letzter Theil, aus den geschätzten und kostbaren Abdrücken der Abirungen und Stiche an Meistern aller Schulen bestehend;

die Kupferstich-Sammlung des verstorbenen Herrn J. W. Krüger, Ersten Rechnungsrathes und Honorar-Inspectors zu Frankfurt a. M., dabei das sehr vollständige Werk von J. G. Eyraud,

zum öffentlichen Verkauf kommen.

Kataloge sind durch alle Buch- u. Kunsthandlungen zu beziehen, sowie durch

**J. A. G. Preffel,**  
Kunsthandler.

Berlag von E. A. Sermana in Leipzig.

### Die Cultur der Renaissance in Italien.

Ein Versuch

von  
Jakob Burckhardt.

Dritte Auflage,

belegt von

Eudwig Seiger.

2 Bände broch. M. 9. —; in 2 Halb-  
franzbände gebunden M. 13. —; in  
2 Liebhaberbände gebunden M. 15. 50.  
auf in 1 Band in Galva geb. M. 10 75

Probe-Nummern auf Wunsch gratis und franco.

## Während der Sommer-Monate

eröffnet die

# „Schlesische Presse“

ein besonderes Abonnement für die Monate Mai u. Juni zum Preise von nur Mark 3. 84 Pfg.

Die „Schlesische Presse“ bringt vormittig ihrer täglichen drei Ausgaben (Früh, Mittag und Abend)

alle politischen und Handels-Nachrichten  
früher

wie jede andere Zeitung, da sie **sonst** ihrer Morgen- und Mittag-Ausgabe noch noch ein

### Abendblatt

herausgibt, welches Nachmittags 4½ Uhr erscheint und mit jedem zuseher abgehenden Tage den ausserordentlichen Abonnenten geliefert wird.

Das Feuilleton der „Schlesischen Presse“ veröffentlicht neben interessanten Beiträgen beliebiger Feuilletonisten die neuesten Romane und Novellen unserer berühmtesten Autoren, wie z. B. *B. Auerbach, W. Jensen, Rudolf Lindau, Ritter Polke, M. v. Schlabach, K. Tolmann, F. Vög, H. Warkentin, J. v. Welle* etc.

Abonnements übernehmen alle Postanstalten im Deutschen Reichs und Oesterreich-Legaten zum Preise von

nur 3 Mark 84 Pf. pro Mai und Juni zusammen

incl. Postzuschlag für täglich dreimalige Versendung.

- ☛ Die geehrten Leser, welche während der Sommersaison die „Schlesische Presse“ nach ihrem Bade- oder Reise-Aufenthalte zu geliefert wünschen, haben dies nur dem Post-Amte ihres Wohnortes gegen Zahlung von 50 Pf. Ueberweisungsgebühr bekannt zu geben und dürfen dann der promptesten Zusendung sich versichert halten.

Inserate finden in der weltberühmtesten „Schlesischen Presse“ den lebhaftesten Erfolg. Preis der grossen Anlage beträgt die Insertionsgebühr nur 20 Pfg. pro Zeile.

Breslau, im April 1879.

Verlag der „Schlesischen Presse.“

Probe-Nummern auf Wunsch gratis und franco.

## Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen.

Auf Antrag des Komités für die 1850 in Düsseldorf projektierte „Gemeindeförderung für Rheinland, Westfalen u. benachbarte Bezirke“, in Verbindung mit einer Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung hat der Kunstverein beschlossen, die nach § 4 des Vereinsstatuts „in der Regel“ alljährlich zu veranstaltende Kunstausstellung im Jahre 1880 ausfallen zu lassen, u. seine nach § 5<sup>o</sup> zum Zwecke der Verlesung unter die Mitglieder anzunehmenden Kaufleute in der an Kunstausstellung auszuführen. —

Zugleich sollen zur Beschaffung von Kunstwerken zu öffentlicher Bekämpfung auf der vorgenannten Ausstellung seitens des Kunstvereins Mittel aus dem nach § 3<sup>o</sup> des Statuts gebildeten Fond bis zum Betrage von M. 40,000. — mit der Ausgabe zur Verfügung gestellt werden, daß diese Gelder nur insoweit Verwendung finden, als Kunstwerke höheren Stiles nach Ansicht des Ausschusses erworben u. zur Erwerbung seitens des Kunstvereins geeignet sein werden. Wir drängen diesen Beschluß hierdurch zur öffentlichen Kenntniss. (2)

Düsseldorf, 10. April 1879.

Der Verwaltungsrath:

J. S.  
Dr. Ruhnke.

## Der Westfälische Kunstverein zu Münster in Westfalen

erucht Künstler und Betreuer, Kupferstecher, welche sich für ein Vereins Mittheilung eignen, bis zum 1. August c. einreichen zu wollen. Der Vorstand.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

# Register

zur  
Zeitschrift für bildende Kunst.

IX.—XII. Jahrgang.

7 Bogen. broch. 2 Mark 40 Pf.

Verbietet unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Gundert'sche & Pries in Leipzig.

Im Verlag von Eber & Seher in Stuttgart ist erschienen

## Denkmäler der Kunst.

Zur Uebersicht ihres Entwicklungsganges von den ersten Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart

Dritte vermehrte u. verbesserte Auflage

Bearbeitet von

W. Lübke und C. von Litzow

Enthaltend 146 Stahlstiche

7 Farbtafeln und 30 Bogen Text

2 Bände. Querfolio.

Preis: In Carton 160 Mk. Einzel

gebunden 180 Mk.

Nach ungenügender Vollendung der dritten Auflage erscheint das Werk auf's Neue als

Prachtwerk ersten Rangs.

bereichert mit 37 neuen Tafeln und

geführt bis auf die neueste Zeit.

Es gewährt auf dem in Stuttgart

Radierung und Farbendruck angeführten

Tabellen eine Uebersicht über die

Werke der Kunst aller Zeiten und

Völker in einer Ausdehnung und

Zuverlässigkeit wie keine andere

Publikation und zeichnet sich durch

die klare Anschauung des von

reichhaltigen Materials, sowie durch

den zwar knappen aber präzisen Text

vor andern derartigen Erscheinungen

vorthellhaft aus.

## Grundriss der Kunstgeschichte

von

Dr. Wilhelm Lübke.

Professor an Polytechnischen und an Universitäten in Stuttgart.

Acht, durchgesehene Auflage.

3 Bände. Gr. 8<sup>o</sup>.

Mit 164 Holzschnitt-Illustrationen zu

dem Portrait des Verfassers.

Preis broschirt 14. 40 Pf. Einzel

gebunden 17 Mk.

Zum achten Male bietet sich der

Grundriss in neuer gefälliger Form

dar, durchgesehen und mit den

gebildeten der neuesten Forschung

bereichert, abermals vermehrt mit

etwa 100 Holzschnitten, deren Gesamt-

zahl neben dem trefflich geschriebenen

Text als reiches Anschauungs-

Material gelten kann.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

## GESCHICHTE

der deutschen Kunst im Elsaß

Von

Dr. Alfred Woltmann.

Professor an der k. k. Universität in Prag

Mit 74 Illustrationen in Holzschnitt.

gr. Lex.-8.

Preis 19 M., in Halbfranz geb 12. 50 Pf.

von Prof. Dr. C. von  
Gögen (Wien, Ober-  
rechnerische 28) über  
die Verlagsverhältnisse in  
Kölnig zu richte.

8. Mai



à 25 Pf. für die drei  
Mal grösste Preis-  
güter werden von jeder  
Zuch- u. Nachdruckung  
angerechnet.

1879.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den Verlegern und überregionalen Postanstalten.

Inhalt: *Middleton's chronologischer Katalog der Radirungen Rembrandt's.* II. — *Thomas Coonan* f. — *Handwritten* für die Rheinlande und Westfalen. *Veren für Reichthum und Wohlthun* für die Provinz. — *Männer der Kunst*. — *Ausstellung von archaischen Zeichnungen* in Berlin. *National-Saalgalerie* in Stuttgart. — *Nachbildungen des Karlsruher Silberzeichens*, *Ueber die Druck- und Strichbilder* der Berliner Silberstiche. *Prof. P. Jentsch* in Düsseldorf; *Das Kaiserthum in Wien*, *Das deutsche archaische Zeichnen* in Bonn. — *Nachdrucke* in Wien. — *Zeitschriften-Katalog*. — *Inserate*.

### Middleton's chronologischer Katalog der Radirungen Rembrandt's.

## II.

Inhaltbare Hypothesen und nachweisbare Wahrheiten.

Bei Beurtheilung des inneren Werthgehaltes des Middleton'schen Kataloges handelt es sich, wie bereits gesagt, um einen der Grundpfeiler, auf welchen das Haus Rembrandt steht, und welchen Middleton abzutragen im Begriffe ist.

Wir sind hierbei geneigt, zunächst auf die eingehende Untersuchung in diesen Blättern\*) hinzuweisen, welche die „Große Erweckung des Lazarus“, eine der bedeutendsten Radirungen Rembrandt's zum Gegenstande hatte. Middleton behauptete in einer seinem Kataloge vorangeschickten Reihe von Aufsätzen\*\*), daß dieses Blatt eine Arbeit Vliet's, eines Schülers von Rembrandt, sei; wir glauben dagegen den Beweis erbracht zu haben, daß dasselbe keine Arbeit Vliet's sein könne, abgesehen davon, daß es eine der großartigen Leistungen ist, die Rembrandt's Nadel jenseits hervorbrachte.

Dies sind jedoch, genau genommen, Meinungsverschiedenheiten, über welche schliesslich jede Diskussion ein Ende nehmen muß; anders steht es mit der Begründung solcher Meinungsverschiedenheiten. Middleton

bezeichnet die Echtheit der Radirung weil er die Signatur des Blattes: R. H. van Ryn L. nicht für echt hält und behauptet, diese Bezeichnung habe nicht Rembrandt selbst, sondern nur sein Schüler Vliet bei jenen Arbeiten gebraucht, die er nach Zeichnungen Rembrandt's radirte. Von dem Verfasser eines Rembrandt-Kataloges kann man aber verlangen, daß er bestimmt wisse, daß Vliet diese Bezeichnung in Radirungen nach Rembrandt nur deshalb gebrauchte, weil Rembrandt selbst bis zum Jahre 1632 und vielleicht noch später: R. H. van Ryn, R. van Ryn oder Rembrandt van Ryn signirte.

Middleton müßte ferner wissen, daß die Signatur auf der „Großen Erweckung des Lazarus“ sich wesentlich von den ähnlichen Zeichnungen Vliet's unterscheidet. Bei dem Zusammenfassen dieser Umstände müssen alle Zweifel an der Echtheit des Blattes, die vor Middleton nie Jemand geltend gemacht hat, fallen; und eben deshalb müssen alle von ihm ausgesprochenen Zweifel an der Echtheit einer zweiten Radirung fallen, welche dieselbe Zeichnung trägt. Diese ist: „Jakob beweint den angeblichen Tod Josef's“ oder „Der blutige Tod“. (Bartsch 38; Ch Blanc 10.) Middleton bezeichnet deren Echtheit lediglich deshalb, weil auch diese Radirung die Bezeichnung trägt: Rembrandt van Ryn f. Da die Echtheit dieser Zeichnung längst nachgewiesen ist, fällt die Frage von selbst, und die Diskussion ist nur darüber zulässig, wie dies dem Verfasser des chronologischen Kataloges unbekannt sein konnte!

Beide Blätter reist Middleton dem Jahre 1633 ein; das erste, die „Große Erweckung des Lazarus“, deshalb, weil Voetmaer berichtet, daß sich in der Darmstädter Galerie ein Bild eines anderen Rembrandt's

\*) Ein englisches Urtheil über Rembrandt's „Große Erweckung des Lazarus“, *Kunst-Chronik*, 13. Jahrgang, 1878, Nr. 32.

\*\*) Notes on the etched work of Rembrandt. London, John Wilson, 1877.

Schülers, Namens J. de Wet befindet, welches eine ähnliche Erweckung des Lazarus darstellt und 1633 datirt ist. Warum aber Widdleton den „blütigen Kopf“ ebenfalls in das Jahr 1633 verlegt, vermögen wir nicht anzugeben, und auch Widdleton dürfte um einen Grund verlegen sein; es müßte ihn nur die große Ähnlichkeit in der technischen Behandlung beider, insbesondere aber die auffallende Bildung der Hände, und die bereits erwähnte Bezeichnung dazu veranlaßt haben, sie nebeneinander zu stellen.

Aber Widdleton behauptet, daß nicht Rembrandt, sondern sein Schüler Bliet die beiden Blätter radirt habe. Daon ist es ja an und für sich gleichgültig, wann sie entstanden sind, denn in diesem Falle gehören beide nicht in das Werk Rembrandt's, sondern sie gehören in das Werk seines Schülers Bliet. Entweder sind sie von Rembrandt oder sie sind nicht von Rembrandt! Wezu also diese unhaltbaren Vermuthungen? Diese überzeugungserschwerenden Zweifel? Hinaus mit ihnen, wenn sie falsch sind und dorthin, wo sie hingehören; hinaus, wie mit jenen Landschaften, welche Widdleton als falsche Rembrandt-Landschaften in einem Appendix zusammengestellt hat!

Warum thut dies Widdleton nicht, wenn er seiner Sache gewiß ist? Und ist er seiner Sache nicht gewiß, warum eine gänzlich haltlose Vermuthung hinschreiben, und unrichtigen, unreifen, durch nichts zu beibehaltenden Vermuthungen einen wissenschaftlichen Charakter verleihen? Sind das die Resultate eines fünfundsiebenzigjährigen Studiums der Radirungen des Meisters? Fünfundsiebenzig Jahre könnten wirklich noch glauben machen, daß diese Zweifel irgend eine wissenschaftliche Berechtigung haben. Und sie haben keine; nicht die geringste. Welche Blätter sind echt; kein Kenner des Kupferstichs kann ihre Echtheit bezweifeln.

Aber andere Blätter sind falsch, und müssen aus dem Werke des Meisters ausgeschieden werden. Wir sind weit entfernt, die Vermuthungen Widdleton's um eine oder mehrere vermehren zu wollen; aber die Sache, welcher diese Zeilen gelten, fordert ein ekkantes Beispiel; darum müssen wir Widdleton ein Blatt bezeichnen, welches bestimmt falsch ist; es ist aber nicht von Bliet, auch nicht von Wel, auch nicht von Livens, ja es ist ganz gleichgültig von wem es ist, denn es ist eine willkürlich zusammengeborgte Komposition, eine brutale Fälschung. Es ist sogar eine datirte Fälschung, denn sie trägt die Bezeichnung: Rembrandt f. 1635. Sie kann also für die Rembrandt'sche Technik weder im Jahre 1635 noch in irgend einem anderen Jahre maßgebend sein.

Wir meinen das Blatt: „Christus jagt die Verkäufer aus dem Tempel“ (Wartsch 69; Ch. Blanc 44.) Widdleton hält dasselbe für echt; wir erklären, daß

dieses Blatt eine Fälschung ist. Widdleton schreibt darüber S. 190:

„it has qualities in which he was pre-eminently distinguished above all etchers of his school; the spirited action of the crowd is admirably rendered; all is life and motion in the foreground, while the introduction of the scene in the distance is eminently suggestive of the contemptuous indifference with which the chief Jewish authorities regarded our Lord“.

Das ist doch ein Urtheil über eine Radirung! Wir würden es nicht wiederholt haben, wenn es nicht so glänzend wäre, und, wenn wir in Widdleton nicht einen Kenner der Rembrandt-Radirungen vor uns hätten, der dieselben 25 Jahre lang studirt hat und somit doch wissen muß, daß diese „Jewish authorities“ den „our Lord“ gar nicht anders ansehen können, als mit einer „contemptuous indifference“, denn der our Lord und diese Jewish authorities sind, wie das ganze Blatt, aus den verschiedensten Kompositionen zusammengesetzt; der our Lord ist aus Dürrer's kleiner Passion; das ist Widdleton selbst bekannt, denn es ist auch seinem Vorgänger Charles Blanc bekannt gewesen; die Jewish authorities sind aber aus den Radirungen Rembrandt's: die kleine Beschneidung (Wartsch 45; Ch. Blanc 21) und Christus unter den Lehren (Wartsch 66; Ch. Blanc 37) in so willkürlichen Reminiszenzen herübergenommen, daß der Fälscher wußte, vergessen hätte, dem im Hintergrunde vor dem Gesichts erscheinenden Christus — eine kniende Stellung zu geben; die vorn laufende Kuh ist aus der Verkündigung an die Hirten (Wartsch 44; Ch. Blanc 17), die übrigen Figuren sind aus Kompositionen Luca Giordano's, Bossano's und wohl noch Anderer entlehnt. Wir glauben, daß nicht ein Strich in dem Blatte originell ist. Wer noch daran zweifelt, der möge nur die ganz unmaßlichen und undenkbar an Ordnenverhältnisse der Gruppe rechts, gegenüber der Hauptgruppe in Vordergrund links, in's Auge fassen, und die ganz abgesetzte Scene im Hintergrunde mit den Jewish authorities ansehen, die gar nicht hinein gehört und nichts mit dem Vorgange im Vordergrund zu thun hat. Es hat eben ein Fälscher aus den verschiedenartigsten Reminiszenzen eine Komposition gemacht, und dieselbe Rembrandt untergeschoben; es ist dies übrigens eine sehr alte Fälschung, denn es erzählt ein Quer-Folio-Blatt aus Savoy's Verlag, welches vielleicht über die Entstehung dieser Radirung einigen Aufschluß zu geben geeignet ist.

Widdleton kennt dieses kunstgeschichtlich sehr interessante Blatt nicht, obwohl er andererseits viele sogenannte Rembrandt-Kopien mit großer Genauigkeit beschreibt und z. B. auch die Unterscheidungs-

zeichen angeht, durch welche sich eine Kopie von Navelli oder Cusano von einer Original-Kopirung Rembrandt's unterscheidet. Ein Novize der Kupferstecherkunde kann sie allerdings blind unterscheiden, aber Middleten muß nicht in der Lage sein, in seinem Rembrandt-Publikum solche Kenntnisse voraussetzen zu können. Und das ist der einzige Entschuldigungsgrund für diesen Katalog, der nicht selten eine Zerkenntheit zur Schau trägt, die geradezu unglücklich ist.

Nr. 215 beschreibt Middleten den *Saint Jérôme en méditation*. (Wortsch 105; Ch. Blanc 76). In seiner Bemerkung zu diesem Blatte heißt es wörtlich: „A similar subject, although differently arranged, appears twice among Rembrandt's paintings; the Saint with the accessories of spiral staircase, and the window with its oval pane, are reproduced; both these were formerly in the De Vence Collection; they have been engraved, the one by Ludovicus Surugue, in 1754, the other by Langhi.“

Das ist richtig; aber es ist zu dürftig, denn nicht nur das eine wurde von Surugue gestochen und das andere von Langhi, sondern beide; nicht nur von Beiden, sondern noch von zehn andern Stechern; aber dies ist nebensächlich; Thatsache ist auch, daß beide Bilder ehemals in der Sammlung de Vence sich befanden; aber dies war vor 129 Jahren der Fall, denn die Sammlung de Vence wurde im Jahre 1750 verkauft, und darum möchten wir wissen, wo diese beiden Bilder heute sich befinden, denn Middleten selbst müßte fünfmal so lange Rembrandt studirt haben, als er dies in der That gethan, um diese Bilder in der Sammlung de Vence zu sehen, die doch sehenswerth gewesen sein müssen. Und gewiß waren sie das, ja sie waren sogar berühmt, sehr berühmt und hochgeschätzt. Denn die französische Krone hat sie bereits im Jahre 1784 für den damals hohen Betrag von 13,000 Livres angekauft, in Folge dessen sie noch heute im Louvre hängen und unter dem Namen der „beiden Philosophen“ eine kunstgeschichtliche Berühmtheit besitzen.

Es ist bedauerlich, ja klaglich, daß dies dem Verfasser des „Descriptive Catalogue“ unbekannt ist, denn sonst hätte er im Katalog des Louvre (wir citiren die Ausgabe vom Jahre 1872) Nr. 408 der niederländischen Schule aufgeschlagen; da wird er wörtlich finden: „Dieses Bild ist links unten, in außerordentlich feiner und schwer lesbater Schrift bezeichnet: R. van Ryn 1633.“ Ja, auch die „Philosophen“ im Louvre, zwei über jeden Zweifel erhabene Werke Rembrandt's, sind wie die von Middleten bezweifelte „Große Erweckung des Lazarus“, und wie der „Blutige Rod“ bezeichnet: R. H. van Ryn oder R. van Ryn.

Damit dürfte wohl die Echtheitsfrage der großen Erweckung des Lazarus ein für alle mal entschieden

sein. Diese Unkenntniß der Elementarbegriffe wissenschaftlicher Untersuchung verurtheilt aber die sämtlichen haltlosen Hypothesen, von welchen das Buch ströht.

In der That, dieser „Descriptive Catalogue“ der Rembrandt-Kopirungen von Middleten macht uns denselben Eindruck, den uns ein Buch über Nassaf machen würde, dessen Verfasser keine Kenntniß hätte von der Existenz der Sibirischen Madonna.

Wir glauben und hiernach jedes weiteren Urtheils über den innern Werth desselben enthalten zu können.

Alfred von Wurzbach.

## Nekrolog.

**Thomas Couture †.** Mit dreißig Jahren ein preisgekrönter Meister, mit vierundsechzig ein Verschollener! — möchte man Thomas Couture, dem am 30. März gestorbenen Schlossbesitzer von Billers-le-Pel nachrufen. Der gefeierte Maler der „Römer der Verfallzeit“ im Enzyklopädie und des durch Kolorit und Zeichnung gleich ausgezeichneten „Falkner“ in der Sammlung Kaveno war freiwillig von seiner halben Höhe herabgesunken, seit er die Kunst zum Handwerk erniedrigt hatte und, selbst ein „Pariser der Dekadenz“, die er so wohl zu zeichnen mußte, seinen Ruhm in Gold prägen ließ. Thomas Couture hat seinen Platz in der Kunstgeschichte, aber seine Biographie ist gleichsam in den Titeln seiner Gemälde enthalten. Die unterlegenen Mitbewerber um die Preise von 1847 und 1855 hätten ihm am Abend seines Lebens die Worte aus Juvenal's 6. Satire, welche er seinen „Römern der Verfallzeit“ als Motto mitgab, zurufen können, indem sie Luxuria als das Vöster der Eucht noch Geld und Gut aussagten:

Saevia arma,  
Luxuria incubuit, victaque utiscitur orbem.“

Der frühe glänzende Erfolg hatte ihn berauscht und ihm als Selbstüberschätzung Verderben gebracht. Mehr als zwanzig Jahre lang malte er fast nur für das Ausland, vorzüglich Amerika, und bat seinem Vaterlande, das vergeblich neue Proben seines meteorartig aufgetauchten, wiedererhegenden Talentes erwartete und sich endlich enttäuscht von ihm abwanderte, voll künftiger Thatigkeit Treue. Seit dem für ihn glorreichen Jahre 1855 hat er nichts Hervorragendes mehr angestellt, und ein letzter Versuch, die achilles verletzten Kunst der Porzelle durch ein größeres Gemälde auf einem der letzten Salons wieder zu gewinnen, mißlang in traurigster Weise, das alte Prestige war dahin, sein Pinsel hatte im hastigen Schwaffen für den Markt die Leichtglut eingeblüht, und die Kritik erparte ihm die bittere Wahrheit nicht, es war zu spät, wieder in die Arena zu treten, Hand und Fuß ließen ihn im Stich.

Thomas Couture wurde am 21. Dezember 1815 zu Senlis als Sohn eines Schuhmachers geboren und erhielt seine weitere Ausbildung als die der Kommunal-schule. Freilich wanderte er erst fünfzehnjährig nach Paris und trat 1830 in das Atelier des damals all-gewaltigen Baron Gros, des Meisters der „Pestkranten



von Jassa", ein, um dessen begeisterter Schüler zu werden. Nach Gros' Tode übernahm Paul Delacroix das Atelier, und Couture laschte auch seinen Leiden. Trotzdem erhielt er 1837 nur den zweiten Preis und bezog sich zu einer kurzen Studienreise nach Italien. 1840 stellte er den „Jungen Venetianer nach einer durchschwärzten Nacht“ aus, 1841 die „Witwe“, die „Rückkehr aus dem Felde“ und den „Verlorenen Sohn“, ein Bild, welches mit Recht großen Beifall fand und dem jungen Maler die Aufmerksamkeit der Kenner zuwendete. In nachlässiger Haltung sitzt der verlorne Sohn mit herabhängenden Beinen auf einem Felsen; die Auffassung war nicht ungewöhnlich, aber die Ausführung verzerrt eine ausgesprochene Begabung für Colorit und Zeichnung.

Von nun ab ging es mit Riesenschritten bergan. 1843 brachte er den „Troubadour“, dessen Wandornamenten zwei lesbische Wüddengestalten lauschen, und mehrere Porträts, 1844 die von der Regierung für das Museum von Loulouise angekauft „Geflügel“, ein wahrhaft geniales Gemälde, und 1847 das große Ereigniß der damals noch im Louvre abgehaltenen Ausstellung der Beaux-Arts, das kolossale, figurenreiche Gemälde: „Die Römer der Versailleszeit“ oder die „grando orgie“, wie es anfänglich auch genannt ward. Es nahm den Ehrenplatz des „Salon carré“, die große Wand, wo sonst Paul Veronefs Heroldt von Rana das Auge zu entzücken pflegte, ein und erregte einen jubelnden Beifallssturm den allen Zeiten, weil es zur rechten Zeit kam. Die lange Reihe von Delacroix' Schülern und Nachahmern hatte sich in Farbendissonanzen überboten, Couture's elegante, glatte Darstellung, seine gewandte Gruppierung der Gestalten, seine technische Fertigkeit, die correcte Zeichnung der Proportur, die Architektur, sowie die Anklänge an die Meisterwerke der venetianischen Schule in der Wiedergabe der Einzelheiten paßten sich der herrschenden Geschmacksrichtung an, und Couture wurde der Held des Tages. Trotzdem pulstet kein Leben in den Mern dieser verweichtlichen Abkömmlinge der ehernen Welt-erobere; der Maler führt uns ein üppiges Festgelage vor, aber seine Frauen sind keine Metären nach dem Vorbilde der Griechen, sondern moderne Courtisänen, seine Römer sind Pariser aus den vierzig Jahren, und den halb roth, halb pfeiflich zusehenden Philosophen fehlt die ernste Würde der Antike. Das Gemälde, eines der Feinsten der Ausstellung der Beaux-Arts, gewann Couture die erste goldene Medaille und das Kreuz der Ehrenlegion und brachte ihm 1855 bei der Verkaufsausstellung nochmals eine Fülle von Ruhm und Lorbeeren. Mehr noch als dieses eine Fläche von 4,66 und 7,73 Met. bedeckende Bild, dessen Figuren Lebensgröße haben, ist sein zweites, gleichfalls auf dem „Champs de Mars“ aufgestelltes Werk: „Der Jähner“, Couture's Meisterleistung, in dem seine Thätigkeit gipfelte. Im glücklichen Silber-tone steht der schwarzgekleidete Jüngling mit dem langen Haar und dem schönen Antlitz, den Falken auf der Faust, da. Ein Bildhändler des Boulevard Montmartre erwarb das Gemälde für 1200 Franken und stellte es in sein Schaufenster, bis sich unter all den Entzückten ein Käufer fand. Auch für das Porträt von Couture hervorragend begabt und begannt, ermunthigt von dem Beispiele, der seine Schöpfungen

im Salon begrüßte, neben den Entwürfen zu den bedeutenden, ihm von der Regierung zugewendeten Bestellungen, sich vorzüglich der Porträtmalerei zu widmen.

Leider sollte der überausende Erfolg und die dadurch in ihm gewachte Selbstüberschätzung zur Klippe für Couture's Zukunft werden. Gleich Courbet hielt er sich fortan für den Reformator der Kunst, eröffnete in der Rue de la Tour d'Auvergne ein vielbesuchtes Schüleratelier und überwarf sich bald in Folge seines hochfahrenden Wesens mit der Mehrzahl seiner Genossen.

Ein zweites umfangreiches Bild: „Die Einstellung der Freiwilligen von 1792“ sollte das Gegenstück zu den „Römern der Versailleszeit“ werden, aber Hand und Geist ermüdeten vor der Vollenbung, da Couture Zeit und Kraft durch die Uebernahme jedes Auftrages von fern und Nah zersplitterte, und er kam nicht über die Bearbeitungen zu dem großartigen Kulturbilde aus der Revolution hinaus. Im Auftrage der Regierung unternahm er die beiden umfangreichen Gemälde: „Die Rückkehr der Truppen aus der Krim“ und die „Taufe des kaiserlichen Prinzen“, 1855 ward ihm die Ausschmückung der Kapelle Unserer Lieben Frau in der Kirche St. Etienne in Paris anvertraut, aber das Ergebniß blieb hinter den hochgespannten Erwartungen zurück, vielleicht weil Couture, zur Enttäuschung des Pfarrers, den Kaufmann bis in die heiligen Hallen mitnahm; selbst in der Kirche ertheilte er den Fremden, welche sich um seine Skizzen, Zeichnungen und Gemälde bewarben, Tag für Tag Audienz und ward rasch zum reichen Manne, während in Kunstkreisen sein Ansehen in demselben Maße abnahm.

Ein kleineres Bild, „Pariser der Versailleszeit“, vier betrunkene Masken, von denen der noch aufrechtstehende Hanswurst die drei halb bewußtlos am Boden liegenden Genossen mit der Melancholie des nahen Kopjanmers betrachtet, bezeichnet sein Herabgleiten von der höchsten Höhe der Genialität zu dem flachen Niveau der Mittelmäßigkeit. Auf dem Gebiete des Porträts zählen seine schönen Zeichnungen von George Sant und Veranger zu dem Besten, was er geschaffen hat. Bezeichnend für das Ansehen von Couture's Arbeiten auf dem Kunstmarkt sind die bei der Auction der Sammlung Laurent-Richard am 25. Mai 1875 für seine beiden Gemälde, „le Pierrot malade“ und „l'Orgie“ im Hotel Drouot erzielten Preise: 8000 und 6300 Franken.

Als ein letzter Versuch, die einseitige Stellung durch ein spätes Wiederrückweichen im „Salon“ neu zu erobern, schloß er Paris und zog sich auf sein Schloss Billers-le-Val zurück, wo man den reichen Mann weit in der Kunde achtete, den Künstler dagegen wenig kannte. Zeit lang malte er nur für America; er hatte die Heimat verläugnet; jetzt gab sie es ihm zurück, und seine unterlegte Gestalt mit den breiten Schultern und der selbstbewußten Haltung ward auf dem Boulevard ein seltener Gast.

Auch mit der Feder war Couture gewandt und kühn, was um so erstaunlicher ist, da er, wie gesagt, nur die Kommunalsschule durchgemacht hatte. Er schrieb mehrere pamphletartige Abhandlungen: „Methode und Unterhaltungen aus dem Atelier“ und verkaufte sie, charakteristisch für seine Eitelkeit, bei sich im Hause, mit seiner autographischen Bleistiftenschrift versehen. Boshafte Ausfälle gegen ihm mißliebige Zeitgenossen

dienen ihm zum Relief für die alten Meister, denen er auf Kosten der modernen reiche Vorbeeren spendet. Seine ästhetische Bemerkungen und Fingerringe über Kolorit und Technik finden sich in der Schrift vor.

Hermann Wilmig.

### Kunstvereine.

B. Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen hat in seiner Auskündigung vom 6. April beschlossen, die alljährlich stattfindende Ausstellung im Jahre 1880 ausfallen zu lassen und seine Anläufe in der von der deutschen Kunstgenossenschaft beabsichtigten allgemeinen deutschen Kunstausstellung vorzunehmen, welche 1880 in Verbindung mit einer Gewerbeausstellung für Rheinland und Westfalen in Düsseldorf abgehalten werden soll, und auf welcher dann auch Kunstwerke höheren Stils bis zum Betrage von vierzigtausend Mark aus dem Fonds für öffentliche Freude angestiftet werden sollen. Ferner beschloß der Ausschuß, für die Herstellung eines Kaiser-Medallions an dem auf der Schätzer Lodge im Arcis-Rempas auszuführenden Denkmale 2000 Mark zu bewilligen, sowie der Düsseldorf-er evangelischen Gemeinde auf ihren Antrag einen Zuschuß von sechstausend Mark zu gewähren für die in fünf Chorfenstern ihrer neuen Kirche herzustellenden Glasmalereien, unter der Bedingung, daß dem Ausschuß die Auswahl der Konkurrenzentwürfe zufalle.

1. Der Verein für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens wird im Juni dieses Jahres zu Münster zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens eine Ausstellung westfälischer Alterthümer und Kunstgegenstände veranstalten. Diefelbe ist bestimmt, alle merkwürdigen oder werthvollen Alterthümer und insbesondere Ergebnisse sámmlicher Zweige der Kunst und des Kunsthandwerks, welche dem Westfalenlande in seinem früheren Umfange angehört, ohne Unterschied des Stoffes (Zug, Metall, Eisenstein, Stein, Thon, Glas, Seide, Wolle, Linnen &c.) aus allen Jahrhunderten des zum Beginne des laufenden Jahres zu verlassen. Westfalen besítz ein reiches Schatz werthvoller Werke der Kunst und des Kunsthandwerks aus allen Perioden des Mittelalters und der Renaissance, die für den Kunstfreund und Archáologen großes Interesse zu bieten geeignet sind. Da seitens der Korporationen, Städte, Kirchen und der Privatbesitzer, áberhaupt von allen Seiten sich ein reger Eifer für diese Ausstellung und eine erfreuliche Bereitwilligkeit, den Anforderungen des Komitées zur Befriedigung beizubringen, zeigt, so ist es als gesichert zu erachten, daß eine Fülle der werthvollsten, seltensten und interessantesten Kunstobjekte und Gegenstände aus allen Gebieten und allen Jahrhunderten in der Ausstellung vereinigt sein und ihr einen großartigen Charakter verleihen werden. Dem Archáologen wie dem Kunstfreunde wird ein reiches Genúß geboten werden, und es ist dem Besuche der Ausstellung eine um so größere Bedeutung beizulegen, als sehr viele der interessantesten Gegenstände bisher niemand zur öffentlichen Ausstellung gelangt, und viele áberhaupt in anderen Zeiten gar nicht, oder nur sehr schwer der Besichtigung zugánglich sind. Für die Ausstellung ist die Zeit vom 1. bis 15. Juni in Aussicht genommen.

### Sammlungen und Ausstellungen.

R. Wánderer Kunstverein. Ein neues Werk von Franz Adam bildet den Gesprächsgegenstand aller hiesigen Kunstfreunde. Die Stellung der älteren Schlachtenmaler war jener der neueren gegenüber eine entschieden günstigere; es kamen ihnen nicht bloß die Mannszáhligkeit und malerische Fertigkeit für den Trost und Würdigung, sondern auch die frühere Taktik zu Hatten, welche die großen Schlachten in Einzelkämpfe auflöste, in denen die persönliche Tapferkeit den Ausschlag gab und so dem Künstler Gelegenheit verschaffte, seine Kunst in Darstellung lebensvoller Erregung und Bewegung zu zeigen. In Folge der neueren Taktik bedürfteten sich die modernen Schlachtenmaler meist darauf, einzelne Epochen des Kampfes zur Anschauung zu bringen, und regelmäßig fústlichen und anderen Feldherren die Hauptrollen zugeweihten, während der Kampf im Hintergrunde

ausgelassen ward. Nach Franz Adam's Vater, der treffliche Albrecht Adam und Peter Def hielten es noch in den meisten Fällen so. Franz Adam war der Erste, der die Soldaten und ihre unmittelbaren Führer in den Vordergrund stellte und zeigte, daß es nicht Strategie und Taktik allein sind, welche heute Schlachten gewinnen, sondern daß sie schließlich doch wieder auf den Eifermuth und die Ausdauer der Truppen anerkennend sind. Franz Adam's neues, für die Berliner Nationalgalerie bestimmtes Bild behandelt, dem Auftrag entsprechend, dieselbe Episode aus der Schlacht von Sedan und zeigt daselbe Terrain, wie sein für den Herzog von Meiningen gemaltes Bild: den Angriff der aus Chasseurs d'Afrique und Ulanen bestehenden Reiterbrigade auf deutsche Infanterie beim Dorfe Hengy zu dem Zwecke, um her in und um Sedan eingeschlossenen französischen Kernes den Durchbruch zu ermöglichen. Die Flammengewehrten senden tausendfachen Tod in ihre den Hügel herabsiehenden Reihen; das rauchende Roffe und Reiter, von den Bajonetten zurückgewiesen, nur noch ein weiter Anlauf, und durchdragen auch Einzelne die eigene Bede, so war hinter ihr Tod oder Gefangenhaft ihr sicheres Loos. Der Reiter hat diesen Moment des Ansturms und der auch von der rechten Flanke her in's Schwarzkreuz genommenen Reiterbrigade, zu deren Linken wir uns die Kugel zu denken haben, mit unergreiflicher Lebendigkeit und úberzeugender Wahrheit dargestellt und zugleich den Grundcharakter beider Nationen auf das Glücklichste zur Anschauung gebracht; dem Eifer des Franzosen fügt die kalte Ruhe des Deutschen gegenüber, dem französischen Feuer die deutsche Abigkeit. Demer läßt in seinem Kampfe um Lion seinen Reiter an derselben Stelle des Kórpers verwundet werden. Ebensovien wiederholt sich bei Franz Adam eine Stellung und Bewegung, und man sieht hainzund an dem Werke, daß seiner Natur nach jede Koboldmalerei ansieht und doch bis in's Kleinste aus höchster Wahrheit ist. Welcher Reichtum an künstlerischer Erlebung in einer Zeit, in der Ánderer jeden Rod und Eisen wachsend als Kobold vor sich haben. Und diesen Mann, den ersten Schlachtenmaler der Gegenwart, hat man vierundzwanzig Jahre alt werden lassen, bis man ihm den Titel eines Professors verlieh! Sein eminentes Talent aber, das sich an Murilloz, Jof. Brandt, Heinrich Lang, Jon. Chelminski u. A. so glänzend bewährte, glaubt der Staat wenigstens nicht benagen zu sollen. — Julius Berner erzählt in seiner „Scherin von Breosorf“ an einem Orte, der sich, als eine längere Konversation in Aussicht stand, eigenháutig einen Stuhl herbeizog. Daron erinnert der „Seitengrub“ von Gabriel Max in lebensvoller Weise. Einer am Fiama stehenden Dame in Trauerkleidern klopf eine sichtbare Geisterhand auf die Schulter, wie etwa ein alter Freund des Hauses, dessen Eintreten sie, in ihr Ziel versunken, áberhört hat, sich ihr bemerkbar macht. Die Geisterhand löst sich hinter dem Geleut in Rauch auf und es bleibt fraglich, ob die Dame bloß dieses neuzeitliche Geisterklopfen hört oder auch die Hand selbst; ihr Blick ist dahin gerichtet, wo der Kopf des Körpers sich befinden müßte, zu dem die Hand gehört. Das Antlitz der Dame zeigt wieder jene wunderbare Durchgeistigung und jene, ich möchte sagen, feine Technik, welche Max charakterisiert. Trotzdem mocht das Bild einen peinlichen Eindruck durch die Vermischung feilscher und großmalerischer Elemente. Wir hätten auch ohne die „Geisterhand“ gefúhlt, daß die Dame der Geist ihres verstorbenen Mannes umfaßt, dessen Lieblingsmelodie ihr eben spielt. Was wir aber hier sehen, können wir nur als eine gute Verirrung bezeichnen. — Unter den Landschaften ragten zwei von Paul Weber, dem vieldenkbaren Meister, hervor. Die erste gestaltete einen Wald zwischen den letzten Stämmen eines Buchenwaldes auf ein nahe liegendes, von der Sonne beschienenes Gebirge; die zweite zeigt amuthigsten Hügelwand, hinter dem klaren Berge austretend. Beide oder sind von jener ácht poetischen Stimmung durchweht, die Paul Weber's Werke eigen. An sie schließen sich ein „Morgen“ und „Abend“ (heimkehrende Herde) von Herrn Raiff wúrdig an, beide mit viel Wahrsitt. — Hugo Kauffmann brachte fünf eminente Studienköpfe: Bauern, Hausmeyer, Schmiedler und sprechender Lebendigkeit, die jeder Galerie Ehre machen würden. Einen hohen Genúß gewährten Dannerlein's plastische Gruppen: „Handel und Bergbau“ für den neuen Münzener

Bahnhof, durch welche der große Zug der Schule Westenglands geht. Auch sein „Koler“ zeigt das monumentale Größe der Auffassung und brillante Technik.

A. E. Ausfertigung von architektonischen Meisterstücken in Berlin. Zu Weihnachten vorigen Jahres bildete sich in Berlin ein Comité aus jüngeren Architekten, denen sich auch der Lehrer an deutschen Gemeindevschulen, oder, wie es jetzt offiziell heißt, am „Kunstgewerbemuseum“, H. Meurer angeschlossen, und welche einen aus diesen Vätern mitgetheilten Aufruf an sämtliche Architekten Deutschlands und Oesterreichs zur Beschickung an einer Ausstellung von architektonischen Meisterstücken. 167 Architekten, Koler und Akademien sind diesem Aufrufe gefolgt, und so konnte am 15. April in dem prächtigen Kunstausstellungsgebäude auf der Museumsinsel eine Ausstellung eröffnet werden, die etwa 5000 Blätter umfaßt. Die Bauherren, die Akademien und polytechnischen Schulen haben das dankenswerthe Unternehmen in ausgiebigster Mache unterstützt, und auch Oesterreich ist nicht fern geblieben. Die ausgezeichneten Publicationen der Wiener Bauhütte, welche insbesondere Aufnahmen aus Ungarn, Böhmen und Böhmen umfassen, repräsentiren die genannten Gegenden, zu welche sich die Studienreisen unserer Architekten nicht erstrecken, allein. Aus Oesterreich sind auch treffliche Aufnahmen mittelalterlicher Bauwerke in Spanien und Portugal gekommen, aus Schülern Schmidt's, besonders dem vom letzten Jahre Schulz, Herenz, Gerold. Die eingesandten Blätter, unter denen sich auch eine große Anzahl sauber ausgeführter Aquarelle befindet, sind nach geographischen Gesichtspunkten geordnet. Ein orientirender Führer, von Titze Dr. Jordan verfaßt, erleuchtet die Uebersicht über die Fälle des Vorhandenseins. Nur England, England und die Türkei sind unverrechnet geblieben. An Frankreich haben sich unsere Architekten am wenigsten verhalten, aber sie haben sich doch gekümmert, ihre dort gemachten Studien auszustellen, um keine Vergleiche mit den unter ungleich günstigeren Bedingungen angefertigten französischen Arbeiten heranzufordern. Das Wenige aber, was die Ausstellung an Aufnahmen aus Frankreich aufzuweisen hat, — eine Sammlung von Dubet's Eiter und eine an Schmidt's — ist so aergzähliger Art, daß der deutsche Kritiker keinen Vergleich mit den besten französischen zu machen braucht. Die Arbeiten aus Eiter sind mit reichhaltiger Freiheit ausgeführt und zeigen von einer geradezu souveränen Beherrschung der Perspektive und einer eingehenden Kenntniß. Am Schluß und Belgien haben sich besonders die Lehrer des Kadetten Polytechnicums verdient gemacht. Von den Schülern des Polytechnicums in Genoesen sind die Rekruten gemeinsamer Aufträge zu Studienzwecken einsandt worden. Der herrliche Strom der modernsten Architektur hat sich natürlich auf Italien ergossen, welches ungefähr die Hälfte von den 22 der Ausstellung gewidmeten Räumen in Anspruch genommen hat. In den beiden letzten Sälen sind die Aufnahmen aus belationales Meisterwerken der italienischen Renaissance ausgeführt, welche in verschiedenen Expeditionen aus Schülern des Gemeindevschulens unter Führung Meurer's gemacht worden sind. — Abgesehen von der instruktiven Wirkung dieser Ausstellung wird dieselbe auch insofern an die Bedeutung sein, als es in der Abicht des aus den Heeren von Math. Vöcker, H. Meurer und den Architekten Koller, Schick, Stöckhardt, Jahr und Jäger bestehender Comité's liegt, auf Grund des in der Ausstellung vorhandenen Materials eine Art von Repertorium auszustellen, welches als für den Architekten wichtigsten Gebäude und decorativen Arbeiten Italiens auszuweisen soll und in seiner Ausfertigung gemäß ein vollständiger Wegweiser auch für weitere Kreise sein wird. — Zum Schluß wollen wir noch erwähnen, daß auch mehrere unserer bedeutendsten Architektornormaler, Seel (Lübeck), Wehrig, Tuffelsohn, Franz Neunerheim, Hilberg und Lapienza (Berlin) und die beiden Ritter (Kuenberg) sich mit durchwegs aeseitlichen Blättern an der Ausstellung betheiligt haben. Seel hat insbesondere Aquarelle aus Sizilien und Südspanien aus wohlwollender Discretion in der Farbe und Gekochte Interieurs aus der Westküste geschickt, bei denen er in seiner Abtönung aus Lust und Licht weiche Wunder erreicht hat.

B. Die königliche Staatsgalerie in Stuttgart ist um zwei werthvolle Gemälde bereichert worden. Das eine ist

ein Porträt der ersten Gattin Danuwer's, gemalt von Schick, und das andere ein höchst lebendig componirtes und trefflich gemaltes Reiterstück eines Polen und Schweden aus dem 17. Jahrhundert aus Josef Brandt in München, welches mit einigen anderen interessanten Bildern von Vahl in Dresden, Feuerbach, Gabriel War u. A. unlangst in Stuttgart ausgestellt war und großes Aufsehen erregte. Das Schicksale Bild befand sich im Kopfe einer kürzlich verstorbenen Herrin Danuwer's. Es ist ein Kniebild aus origineller Auffassung und überaus feiner Färbung. In welchem Gewande sitzt die hübsche Frau mit übergeschlagenen Beinen da, den Kopf leicht auf den linken Arm gestützt, dessen Ellenbogen auf dem linken Arm ruht, während die rechte Hand hinter demselben aufliegt. Der Kopf ist nach links gewendet, wohin auch die Blicke gerichtet sind. Eine leicht bewirkte blaue Luft dient als Hintergrund. Die Färbungen sind noch wunderbar frisch und leuchtend und Kopf und Arm prächtig modellirt. Die Hüllen am Hals, welche durch dessen Wendung und die obergewogene Haltung entstehen, erscheinen etwas zu schwarz und tief, und die rechte Hand zeigt einen entzweienden männlichen Charakter, der mit der linken nicht ganz übereinstimmt. Das Bild ist wahrscheinlich von einer Veränderung der, die der Meister vorgenommen, da man noch deutlich sieht, daß die Hand zuerst nicht aufliege, sondern herabhängend dargestellt und auch der rechte Vorberarm doch noch sichtbar war. Auch am Rücken und an der griechischen Stirn sind noch Korrekturen bemerkbar. Das Bild ist jedenfalls ein bedeutendes künstlerisches und kunsthistorisches Interesse, lobend man sich freuen muß, es der Verborgenheit entzogen und einer öffentlichen Kunstsammlung einverleibt zu sehen. Sobald es die dringende nothwendige Meinung erlitten hat, wird es in der Galerie zur Ausstellung gelangen, worin sich bereits die Bildnisse Danuwer's und seiner zweiten Frau von der Hand Verbold's befinden, zu denen es eine passende Ergänzung bildet.

### Vermischte Nachrichten.

F. Nachbildungen des Lüneburger Elberthages. Bei der Erwerbung des im Jahre 1874 aus der preussischen Regierung übernommenen und seitdem im Deutschen Gewerbe-Museum befindlichen Nachbildergangs der Stadt Lüneburg wurde letzterer außer dem vereinbarten Kaufpreise von 660,000 M. als weitere Entschädigung besonders auch eine Nachbildung der auf galvanoplastischem Wege hergestellten Bilder des antiken Bildes in Aussicht gestellt. Die Erfüllung dieser Aufgabe erforderte indes, da sowohl für eine gebieterische Ausführung wie namentlich auch für die vollkommenen Originale in unvorstellbarer Weise Sorge zu tragen war, so stielte die Verabreichung und Vorbereitung, die erst vor etwa zwei Jahren die Arbeit selber in Angriff genommen werden konnte. Seitdem ist dieselbe häufig gefördert worden, und etwa die Hälfte der überhaupt zur Nachbildung in Aussicht genommenen Gemälde, darunter sehr viele Vasale, ebenso viele Schalen und die beiden Cufkanen in Löwengeßell, sind gegenwärtig neben den Originale, von denen sie selbst der grüßte Bild nur bei sehr scharfem Zusehen unterscheidet, im Elberthager des Gewerbe-Museums zur öffentlichen Besichtigung ausgestellt. In die Ausstellung der ebenso interessanten wie ehrenvollen Arbeit haben sich zwei altrenomirte Berliner Firmen, D. Volkold u. Sohn und G. u. Wagner, getheilt, und beiden, namentlich aber dem zuerst genannten, mit dem reichsten größeren Ansatze an Studien betheiligten Etablissement, aus dem kürzlich auch die beiden am Kaiser Wilhelm als Ehrengesandte nach England entsandten, in jedem Elberthager gearbeiteten Nachbildungen des sog. Jagdbühnen und der großen Schale mit dem Lüneburger Wappu herangezogen sind, ist eine in jedem Betrage das erfreuliche, mühevollste Lösung der Aufgabe gelungen, wie sie für unsere heimische Kunstindustrie um so bedeutsamer erscheint, als wir noch so wenigen Jahren bei einer gleichfalls galvanoplastischen Reproduktion des antiken Bildes immer Elberthager, der dessen einschläfernden Formen nicht einmal entfernt die gleiche Schweregrößen zu bewältigen waren, und auf das Pariser Haus von Christoffe angewiesen sahen. Von den meisten der nachgelieferten

Städte, deren Preise sich in mannigfacher Abflutung von etwa 75 bis 1500 M. bewegen, werden überwiegen und selbst ab auf Verletzung bei der Direction des Gewerbe-Museums noch weitere Exemplare angefertigt und an öffentliche Sammlungen sowohl als auch an private Kunstliebhaber abgegeben werden, so daß sich auswärtige Käufern fortan nur bei den sehr wenigen Studien, die, wie die große Statue der Maria mit dem Christkinde, der Bürgerkriegsbräu, das von Elephanten getragene Trinfhorn und der mit reichem, über der Natur geformten Hirsatz verlebene kleine Totaf, durch ihre komplizierten Details der galvanischen Reproduktion die denkbar größten Hindernisse entgegenzusetzen, mit einer bloßen photographischen Nachbildung zu begnügen brauchen.

Ueber die Dem- und Strabalmaler der Berliner Akademie hielt Herr Kistner kürzlich im Verein für die Geschichte Berlins einen Vortrag, in welchem er auch der bei der Restaurierung entdeckerden Wandmalereien eingehend gedenkte. Das große Fresco-Gemälde, das unmittelbar aus der ältesten Festschmuckung der Kirche resultiert, ist vollständig zerstört worden. Den oberen Theil desselben umgibt ein rötlicher farbiger Saum, in welchem Christus auf dem Regenbogen thronet, die Heilige legenden einholen. In beiden Enden des Erstickers befinden sich zwei Figuren, darunter eine weibliche. Die gehaltenen große Darstellungen schloß nicht mit dem Aufhören des Orgelganges, sondern setzte in einer zweiten Abtheilung die zur Verdamnung und zur ewigen Seligkeit Hinführten, in einer dritten die Menschen, denen der Lohn ihrer Tugenden gezeigt wird, und die Hölle. Unter diesen drei Himmeln fanden sich noch Reste der Ehre noch weitere Malereien, unter denen die Bilder der Apostel sich auszeichnen, wenn sie auch aus einer späteren Zeit stammen. Zwischen dem Prosopisportal und dem ersten Pfeiler der nördlichen Wand entdeckte man unter dem Fuß ein weiteres Bild in Temperamalerei: Christus auf dem Wege nach Golgatha. Während der Restaurationsarbeiten wurde dasselbe in der Höhe zerstört. (31. Zeitg.)

O. A. Prof. F. Jaasen in Düsseldorf ist seit einiger Zeit mit einem Colossus historischer Bilder für den Rathhaussaal von Erfurt beschäftigt. Mehrere Kompositionen schmücken schon den monumentalen Bau; für andere Wandgemälde hat er in diesem Winter die Kartons vollendet. Das ganze Werk stellt die Hauptmomente aus der Geschichte Eriuris dar, welche in vielen Punkten mit der allgemeinen deutschen Geschichte zusammenfällt. So die Befreiung der Sachsen durch Bonifatius, welcher auf der „Wegweide den Erfurtern das Christentum predigt“, „Die H. Elisabeth, der h. Martin und der Kinderkreuzer“, „Heinrich der Löwe vor Barbarossa auf dem Reichstag zu Erfurt“. Von mehr örtlichem Interesse sind dann: „Scene aus der Herstellung der Haudbergen Thüringens unter Kubold von Habsburg durch die Erfurter“, „Der Beginn des tolen Jahres von Erfurt; Oberverherr Kellner im Rathhaussaal vom Volke zur Achtenschaft gezogen“, „Johann Philipp von Mainz nimmt Besitz von der durch ihn mit Hüffe der Franzosen gewonnenen Stadt“. Höchst bedeutungsvoll für unsere Zeit ist dann „Die Huldigung der Städte vor dem preussischen Königpaar, Friedrich Wilhelm III. und der Königin Louise“. Ten Schluss des Ganzen bildet symbolisch für unsere Befreiung von der Fremdherrschaft: „Die Zerstückung des zu Ehren Napoleons errichteten Triumphbogens durch die Erfurter“. Wenn man von Karlons spricht, so verbindet man damit gewöhnlich die Idee von etwas Unvollendetem; man er-

wartet einige Kartons zu sehen, die den Gedanken mehr andeuten als erschöpfen; umsoher wird man dem Anblick dieser Kolossalgemälden übererstaunt, die trotz der Zerstückelung den Eindruck vollendet, höchst wirkungsvoller Kunstwerke machen. Die Zerstückung einer Wandung durch Erfurter Bürger, einer der in diesem Winter ausgeführten Kartons, strotzt von Leben. Man meint die im langen Juge herabstommenden modernen Geistes, welche auch einmal Soldaten gewesen sind und mancher Deutsche misshandeln, jaulen und sich rühmen zu hören; so knirschen auch die wilden Kauschier unter dem Joch, indes Kubold von Habsburg mit Kaiserlicher Stube auf das Gemälde herabsieht. Ueber wichtige Charakteristik tritt uns in der Becklerens im Rathhaussaal entgegen. Die Predigt des h. Bonifatius ist im ernsteren Stil gehalten, dem Gegenstand angemessen. Dieser hat beim Künstler, da er schon, oft und gut behandelt wurde, besondere Schwierigkeiten. Aber er hat die Aufgabe glücklich aus eigener Kraft gelöst, sich volle Selbstständigkeit bewahrt. Wenn man historischen Gegenständen so warmes Leben einzuhauchen versteht, wenn man für dem Betrachter so nahe steht, denn muß bald das Bewußtsein gegen dieselben schwanden. Durch solche Werke, wie dieser geschichtliche Colossus es ist, wird am wirksamsten Propaganda für die historische Kunst gemacht.

\* Das Kaiserfest in Wien hat einen erquickenden und glänzenden Verlauf genommen. Der Festbeginn, der Exultationsspektakel der Feie, fand am 27. April unter ungemeinem Jubel und mit noch bei herrlichem Wetter statt, nachdem die Kassen der April die Abhaltung des Festes am ursprünglich festgesetzten Tage verhindert hatten. Eine ausführlichere Beschreibung des Ganzen, sowie es in den Rahmen dieser Zeitschrift fällt, bringen wir in der nächsten Nummer.

\* Das deutsche archäologische Institut in Rom beging am 21. April unter zahlreicher Beteiligung seiner Mitglieder, der Behörden und des kunstverwandten Publikums die Feie seines fünfzigjährigen Bestandes. Auch auf dieses Fest, dessen wissenschaftliche und nationale Bedeutung wir hier nur andeuten brauchen, werden wir in Kürze zurückkommen.

## Vom Kunstmarkt.

O. A. Kunstausstellung in Neu-York. Vor Kurzem wurde die Epemersch Sammlung in Kullion verkauft, etwa fünf- und sechzig äußerliche Kabinettstücke, in denen die ganze Kristallzeit der lebenden und jüngstverlebten modernen französischen Genere- und Landschaftsmaler vertreten war. Viele kostbare Berlin befinden sich darunter und es ist zu bedauern, daß das städtische Museum nicht die Mittel zum Ankauf der Sammlung besitzt und daß sich auch kein reicher Kunstfreund fand, welcher sie unerschrocken hätte erwerben können. Bei der Kullion wurde übrigens einig gebohlen, und der Ertrag betrug sich auf 82,000 und ein paar hundert Dollars.

## Auktions-Kataloge.

C. G. Boerner in Leipzig. Am 15. Mai Versteigerung der Kupferstichsammlung des Herrn Oberbaurath B Hanemann, ehemals in Hannover, nebst einem Anhang alter und neuer Kunstblätter aus verschiedenen Besitzt. (989 Nummern)

## Inserate.

Von der im letzten Heft der Zeitschrift für bildende Kunst erschienenen Kabirung:

### Jagdgruppe aus dem Festzug zur silbernen Hochzeitsfeier des österreichischen Kaiserpaars, von William Unger

nach dem Gemälde von Hans Makart sind Truße vor aller Schrift auf chinesischem Papier zum Preise von 3 Mark durch den Buch- und Kunsthandel zu beziehen.

G. N. Seemann.

Im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig ist soeben erschienen:

### Beiträge zur Kunstgeschichte III.

Das Motiv des aufgestützten Fusses in der antiken Kunst und dessen statuarische Verwendung durch Lysippos. Von Konrad Lange. Mit einer Tafel, gr. 8. Preis 2 Mark

## Kölner Gemälde-Auktion.

Die Gemälde-Sammlung des verstorbenen Herrn

**Dr. Wolfgang Müller von Königswinter**

kommt am **26. und 27. Mai** durch den Unterzeichneten zur Versteigerung; dieselbe enthält:

- 1) **Bilder älterer Meister** (dabei Brakelkamp, Brouwer, van Goyen, Jansens van Keulen, P. Mierovelt, Molenaar, Raphael, Bayenstein, Rubens, Teniers etc.). 46 Nummern.
- 2) **Moderne Bilder** (dabei A. Achenbach, O. Achenbach, Adloff, Becker, Böttcher, Camphausen, Dielmann, Foy, Gemelshap, Hamel, Hilgers, Hübner, Hütten, Knus, Lessing, Meyer von Bremen, Minstrop, Munkacz, Scheuren, Schirmer, Schrader, Sigert, Tidemand, Vanier, Waldmüller, Weber etc.). 85 Nummern.
- 3) **Eingerahmte moderne Zeichnungen, Aquarelle etc.** 37 Nummern

Der mit 5 photolith. Abbildungen illustrierte Katalog ist zu haben.

**J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln.**

## Kunst-Auktion von C. G. Boerner in Leipzig.

Donnerstag, den 15. Mai 1879.

Sammlung des Herrn Oberbaurath Hausmann in Hannover:

Kupferstiche, Zeichnungen, Mosaiken, Kunstbücher und Kupferwerke.

Cataloge gratis und franco von der Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.

## Kunstverein

für die

## Rheinlande und Westfalen.

Die diesjährige Kunst-Ausstellung wird am Sonntag, den 29. Juni ert., im Kaiserjante der städtlichen Lonhalle hier selbst eröffnet.

Indem wir unter Hinweisung auf nachstehende Bestimmungen die Künstler zur Besichtigung dieser Ausstellung einladen, erlauben wir ganz ergebenst, durch zahlreiche Zusendungen, auch von größeren umjanzreicheren Kunstwerken, zur Förderung der diesjährigen Ausstellung möglichst beizutragen.

### Bestimmungen:

1. Die Dauer der Kunst-Ausstellung ist auf den Zeitraum bis zum 12. Juli incl. beschränkt.
2. Alle für die Ausstellung bestimmten Kunstwerke müssen längstens bis zum 22. Juni d. J. im Ausstellungsgedäude abgeliefert werden. Einwendungen nach jenem Termine sind ohne Ausnahme zur Ausstellung nicht mehr zulässig.
3. Kunstwerke, welche in den, der Ausstellung vorhergehenden vier Wochen in hiesiger Stadt öffentlich ausgestellt waren, werden zur Ausstellung nicht zugelassen.
4. Die Oelgemälde sind unter Nöthen, die Aquarelle, Zeichnungen, Kupfer- und Stahlstiche, sowie Holzschnitte unter Glas und Rahmen einzuliefern.
5. Der Kunstverein trägt nur den Transport in gewöhnlicher Fracht.
6. Mit dem Ankaufe eines Kunstwerkes seitens des Ausschusses geht das Recht der Vereinfügung derselben an den Kunstverein über.
7. Anmeldungen mit genauer Angabe des Gegenstandes und des Preises der einzuschickenden Kunstwerke werden längstens bis zum 22. Juni ert. erbeten. Derselben können entweder schriftlich an den Geschäftsführer des Vereins, Herrn H. Bender, Königstraße 3, einzufanden, oder in die, im Vereinslokale der Gesellschaft „Kunstverein“ aufhängende Liste eingetragen werden.
8. Die Ausstellungs-Commission entscheidet über die Annahme.

Düsseldorf, den 30. April 1879.

Der Verwaltungsrath.

J. H.

**Dr. Kuhnke.**

(1)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertfund & Pries in Leipzig

## Kunstauktion.

Mittwoch, den 14. Mai 1879 in Gemäldehallen von Rudolph Dinkel in Frankfurt a. Main, alle Nachmittags 11 eine höchst werthvolle Sammlung von Gemälden alter und neuer Schule der Privatbesitz, darunter Guss, v. Gess, o. d. Seipen, Jordan, Meyer, v. Offenberg, Potter, Teniers d. J. u. d. J., o. d. Werff, Cranach, Correggio, Claude Lorraine, v. Courten, H. Adenbach, E. Paul, v. Hef, Ed. Fildbrandt, C. Weyden, H. u. E. Schleich, Wolff u. d. h. zur öffentlichen Versteigerung kommen sind durch den oben genannten Auktionsator zu besichtigen.

## Hamburger Kunst-Auktion

in den Räumen der Gemälde-Galerie:

**Louis Bock & Söhne.**

Gr. Neichen 34.

Am Donnerstag, den 8. und Freitag, den 9. Mai 1879 von 12-1 und 1-4 Uhr öffentliche Versteigerung der reichhaltigen Sammlung eines kaiserl. Kunstfreundes, bestehend aus mehreren Oelgemälden, Aquarellen, Bronze Kunstgegenständen etc.

Ausstellung vom 2. bis incl. 7. Mai Kataloge sind vom 2. Mai an durch die Unterzeichneten zu besichtigen.

**Louis Bock & Söhne.**  
Kunsthandl.

## Neuer Verlag

von E. A. Seemann in Leipzig

Sieben erschienen:

## ABRISS

der

## Geschichte der Baukunst

von

Dr. Wilhelm Lübke.

Vierte umgearbeitete und vermehrte Auflage.

Mit 468 Holzschnitten.

gr. 8. broch. M. 7.50 gebunden in Calico M. 8.50

## TEXTBUCH

von

SEEMANN'S

Kunsthistorischen Bilderbogen

Nebst

Künstler- und Ortsregister.

I. Heft:

Die Kunst des Alterthums

kl. 8. broch. 60 Pfennig

Das Ganze wird in 3 Heften von dem gleichem Umfang ausgegeben.

## Beiträge

von Prof. Dr. C. von  
Casper (Wien, Ober-  
baumgasse 25) über an  
die Verlagsbeziehung in  
Göppingen zu richten.

13. Mai



## Inserate

à 25 Pf. für die drei  
Mal gesaltene Preis-  
gilde werden von jeder  
Bede: 4 Kreuzbroschur  
angerechnet.

1879.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (einschl. im Nachhabe) als auch bei den besondern und abdruckenbildenden Verlagsstellen.

Inhalt: Die Wiener Feiertage — H. v. Warzbach, Goldene Bibel, Kähler's Beitrag zur Kunstgeschichte; Die beiden Buchdrucker über das Urheberrecht an Werken der bildenden Kunst. — W. Draganoff; — Weltanschauung in Schwyz, Archäologische Gesellschaft in Berlin. — Verhinderung der W. Müller'schen Gemäldesammlung, Lombard's Manifestationen. — Zeichnungen des Bodm. am Kunstbause. — Inserate.

## Die Wiener Feiertage.

Wien, Ende April 1879.

Die Huldigungsfeier, welche die Völker Oesterreichs ihrem Herrscherpaar zum Feste der silbernen Hochzeit widmeten, hat sich zu einem Triumph für die Kunst gestaltet, wie man feiergleichen bisher in den Annalen der modernen Zeit nicht zu verzeichnen hatte. Wir haben von vornherein zu denjenigen gehört, welche von dieser Feier, deren künstlerischer Theil bei ernsten Beurtheilern auf mannigfache Zweifel und Bedenken stieß, die außerordentlichsten Erwartungen hegen; denn wir kannten die Kräfte, die da thätig waren, wir vermochten die reichen Mittel abzuschätzen, über welche die Veranstalter des Festes verfügten, und den Lesern daher schon vor dem Beginn der Feier ein ungefähres Bild dessen zu entrollen, was zu gewärtigen war. Aber wie weit sind unsere Vorhersagungen übertroufen worden! Namentlich in dem Punkte, auf den von uns das Hauptgewicht zu legen war, in dem Maße der wirtlichen Volksthümlichkeit der glänzenden künstlerischen Festfeier. Endlich — so können wir jetzt mit voller Zuversicht behaupten — ist die Kunst wieder auf dem Wege, das zu werden, was sie in den Zeiten unsrer Väter war: der Stolz und die Freude des ganzen Volkes, das eine Gemeingut von Hoch und Niedrig, von Reich und Arm!

Der sichere Grund für diese erhebende Erscheinung, ohne dessen Vorhandensein das ganze Fest überhaupt nicht zu denken gewesen wäre, ist die Einmüthigkeit von Fürst und Volk, wie sie mächtiger und aufrichtiger, als in diesen Tagen, wohl auch nicht leicht in moder-

ner Zeit irgendwo sich kundgegeben hat. Alle Völker und Stämme des weiten Reiches vom Erzgebirge bis zu den Thälern der Save und Bosna, vom Bodensee bis ins siebenbürgische Sachsenland, alle Stände und Schichten der Bevölkerung, Gemeinden und Behörden, Vereine und Körperschaften jeder Art scharten sich fest und tren um ihren Herrscher, und der Ton, in welchem der Fürst seinen Völkern Dank sagte, war in seiner Echtheit und Herzlichkeit der unmittelbare Wiederhall der aufrichtigen Manifestationen der Liebe und Verehrung, welche Millionen Herzen dem Kaiser entgegenbrachten. Dieser einmüthige Geist ist die Frucht der freiheitlichen Entwicklung Oesterreichs; die edle Gestalt aber, welche derselbe in diesen festlichen Tagen angenommen hat, die Weiße, die er empfangt, ist ein Geschenk der in energischem Ausstreben begriffenen österreichischen Kunst. Daß Freiheit und Kunst sich unter dem Scepter Franz Joseph's I. zu bisher in diesen Ländern kaum geahnter Blüthe entfalten haben, das gereicht seiner Regierung zu unvergänglichem Ruhm.

Wie unsern Lesern aus einem früheren Aufsatze bekannt, bildete den ersten künstlerischen Hauptmoment der Feier die Uebergabe und Einweihung der Votivkirche. Nachdem der Architekt den vollendeten Bau am 23. dem versammelten Bau-Komitee feierlich übergeben hatte, erfolgte am 24. April im Beisein der Majestäten die Weiße des Gotteshauses. Zu der kirchlichen Feier hatten sich etwa sechzig Prälaten aus allen Theilen des Reiches eingefunden und wirkten mit ihren goldtropenden Gewändern neben den glänzenden Uniformen und Nationaltrachten des Hofes und des Adels zu dem farbeprächtigen Bilde zusammen, welches das

Innere der Kirche gewöhrt. Eine zur Feier des Tages geprägte Medaille und eine reich ausgestattete Denkschrift, welche die vollständige Beschreibung des Bauwerkes und die Gesichtspunkte seiner Entstehung enthält, wurden im Namen des Bau-Komite's dem Kaiser überreicht. Leider störte ein am Festmorgen eingetretener Regen die großartige Wirkung der Auffahrt des Hofes zur Kirche. Trotzdem hatten Tausende von Zuschauern auf dem Platz vor derselben und an dem Theile des Rings, durch welchen der Zug kam, sich eingefunden und schon an jenem Tage konnte man sich eine ungefähre Vorstellung von den riesigen Dimensionen machen, welche die Feier am Hauptfesttage, dem des Huldivingungszuges, nehmen werde.

Weiter mußte letztere Feier des anbauend regnerischen und kalten Wetters wegen bis zum 27. verschoben werden. In diesem erstarrte das festlich geschmückte Wien endlich in der erleuchteten Frühlingssonne, und der Sonntag hatte an Stelle der inzwischen etwa enttäuscht wieder abgereisten Fremden Tausende von Kandleuten und Beobachtern der wachsenden Erntebastien in die Stadt gelockt, so daß die Zuschauer, welche dem glänzenden Schauspiel im Freien beizuwohnen, abgesehen von der ungezählten Menge, die in den Häusern selbst Unterkunft und Aufstellung nahm, auf viele Hunderttausende geschätzt werden dürfen.

Bevor wir zur Beschreibung des Festzuges und Huldivingungszuges übergehen, ist es nöthig, auf den Festplatz einen Blick zu werfen, dessen architektonischer Ausstattung in unserem früheren Artikel nur kurz gedacht werden konnte. Er befand sich vor dem früheren Burgplatz, zwischen dem Burgthor und den neuen Museen, und bildete ein großes Oblongum, durch dessen Längenseite die Ringstraße hindurchließ. An der Seite gegen die Museen zu, deren Gerüste in Ornith und Wappenschildern prangten, war der Platz von einer amphitheatralisch ansehnlichen Kienentribüne abgeschlossen, auf deren Rückwand sich Obelisken und adlerbekrönte Triumphalsäulen erhoben. An der gegenüberliegenden Seite, mit dem Rücken gegen das Burgthor, lag das kaiserliche Prachtzelt, rechts und links von segmentförmigen Colonnaden und Pavillons flankirt. Man weiß von der Weltausstellung her, wie trefflich man es in Wien versteht, solche Festplätze den vorübergehender Bestimmung in zweckentsprechender und würdevoller Weise zu gestalten. Der Architekt Otto Wagner, welcher den ehrenvollen Auftrag erhalten hatte, den Festplatz zu organisiren, hat sich durch die ebenso geschmackvolle wie imponirende Lösung desselben allgemeine Anerkennung erworben. Den Mittelpunkt in der Dekoration des Platzes bildete natürlich das Kaiserzelt. Während die Seitenbauten in streng architektonischen Formen gehalten waren, hatte man für den

Aufstellungsplatz des Hofes die Gestalt eines Zeltes gewählt, weil die Stelle, an welcher dieser Bau sich erhob, des freien Verkehrs durch das Burgthor wegen erst kurz vor dem Festzuge geschlossen werden durfte. Das Zelt bestand aus einem Gerüst mächtiger, polychrom bemalter Holzsäulen, welche ein mit dunkelrothem Tuch bespanntes Dach trugen, dessen First mit zwei kaiserlichen Adlern bekrönt war. Das Innere des Zeltes war mit Trophäen aus der Türkenzeit, mit prachtvollen Möbeln, Gobelins und Blumen reich ausgestattet. Ebenso trugen die Aufgänge zum Zelt vom Podium des Festplatzes aus prächtigen Schmuck von Teppichen und Blattschmuck.

Schon bald nach Sonnenaufgang begannen die Ringströme und die umliegenden Plätze mit den Theilnehmern am Festzuge sich zu beleben; Karrosse auf Karrosse, mit Damen und Herren in der Tracht der Tage Maximilian's gefüllt, eilte dem Prater zu und ein unbeschreiblich buntes und mannigfach bewegtes Bild entfaltete sich hier, unter dem eben im ersten Frühlingsschün prangenden Bäumen, bis endlich die zahllosen Gruppen der Körperschaften, Vereine, Deputationen u., dem mot d'ordre der Festredner folgend, ihre Plätze einnahmen und sich zum Aufmarsch bereit gestellt hatten. Der Arrangeur des Zuges, Architekt Streit, und Maasart, der geniale Urheber des Ganzen, mühen schwere Stunden durchlebt haben, bevor die kolossale, an 12,000 Köpfe zählende Menge, mit ihren Hunderten von Reitern, den Reihen der Prachtwagen und Musikbänden sich in Bewegung setzte.

Ritterweie hatte der Weg, den der Zug nachau sollte, die Praterstraße und der ganze Ring von der Äskerbühne bis zur Augartenbrücke, sein lebendiges Festkleid angelegt. In allen Stockwerken der mit Giebeln, Landen, Teppichen und Balken geschmückten Häuser füllten sich die Fenster, und unten säumte eine dicht geschlossene Doppelpolizone von Zuschauern, theils auf den Tribünen, theils vor und neben ihnen, die durch Militär frei gehaltene Feststraße ein. Es zeigt gewiß ebenso sehr für den Geselligkeitssinn und die Gutwilligkeit unkerer Bevölkerung, wie für die Vortrefflichkeit der von den hiesigen Behörden getroffenen Maßnahmen, daß trotz des ungeheuren Massenandrangs weder vor noch während des Festzuges auch nur die geringste Störung vorgefallen ist.

Punkt 9 Uhr hatte die erste Abtheilung des Zuges ihren Sammelplatz bei der Rotunde der Weltausstellung verlassen und eine Viertelstunde später rückte sie in die Praterstraße ein. Aber es dauerte geraume Zeit, bis Alles in regelrechte Bewegung kam, erst um halb 12 Uhr betrat die Schlussabtheilung des Zuges die Praterstraße, und kurz nach 11 Uhr begann das Fest auf dem Festplatz vor den Kaisertribünen.

Der kostümirt Feßzug war in die Mitte des ganzen Huldigungszuges gestellt. Vor und hinter dem kostümirten Zuge schritten die Festtheilnehmer in moderner Tracht einher, und zwar an der Spitze die akademische Jugend der Wiener Hochschulen, mehrere Tausend an der Zahl, dann die Turner, Schützen, Deputationen der Vereine und gewerblichen Genossenschaften, welche nicht im Kostüm erscheinen wollten, zum Schluß die Hügel der modernen Jagd, die Feuerwehren, Veterenvereine u. s. w. Nur unsere Leser hat nur der kostümirt Theil des Zuges ein specielles Interesse und auch in seiner Beschreibung dürfen wir uns kurz fassen, da die Auseinanderfolge und manche wichtigeren Details der Gruppen bereits in dem einleitenden Aufsatze unseres letzten Festes geschildert worden sind. Allerdings, wer hätte ahnen können, was wir jetzt in Wirklichkeit gesehen! Vor der größten Gefahr, an der das Ganze scheitern konnte, nämlich der einer theatralischen Mästerade, war der Wiener Feßzug durch den Geist, mit dem die Sache angefaßt wurde, von vornherein bewahrt. Aber wie vieles konnte da noch an der Unzulänglichkeit einzelner Kräfte, an der Kürze der Herstellungszeit, an der Neuheit und Relativität des ganzen Unternehmens scheitern! Von allen diesen Möglichkeiten ist zum Glück nicht eine einzige eingetroffen. Das Schauspiel hat sich in so überwältigender Schönheit und Gediegenheit vor unseren Augen entfaltet, wie auch die höchstgespannteste Erwartung es sich nicht glänzender hätte ausmalen können.

Wie nur die ersten Spiken des Zuges sich zeigten, da war es, als ob ein Geist Nünsterlicher Andacht, wie oer der Darstellung eines ernsten Drama's, die Massen durchdränge und immer wieder, wenn neue Hügel die Jubel seßelten, hielt das bewundernde Schauen den Jubel zurück, welcher der Brust sich entringen wollte, bis dann vor irgend einer Gestalt oder einer Gruppe von überwältigender Schönheit Alles in brausendes Hochrufen ausbrach.

Dies geschah gleich beim Auftreten der ersten Hauptabtheilung, des kostümirten Jagdzuges, welcher durch Reinheit der farbigen Wirkung und solide Pracht einen der gelungensten Theile des Ganzen bildete. Da ritten und schritten, dem Bannerträger mit der Fahne des h. Hubertus folgend, die Träger der ältesten Adelnamen Oesterreichs, die Grafen Wilezel, Breuner Hoyos u. A., angethan mit dem alten Waffenschmuck ihrer Rüstammera und wohlgewähltem, mit aller Treue durchgeführtem Kostüm an der Spitze ihrer Leute einher, deren Gestalten und Waffen auch lauter Figuren aus Burgmair's Triumphzug glichen. Den Mittelpunkt des Zuges bildete der Wagen des Jagdvögnig, dessen riesiges, schängelndes, vergoldetes Geßell ganz mit Grün und prächtigem Pelzwerk überdeckt war.

Auf dem Vordertheil erhob sich die schlante silberne Gestalt der Jagdgöttin von Zumbusch, mit der einen Hand den vergoldeten Bogen, in der andern die Feine ihres Windhunds haltend. Inmitten des Wagens, zu Füßen des Jagdvögnig, war das Schantl'sche Hornquartett postirt, welches die Menge von Zeit zu Zeit durch seine melodischen Weisen erfreute. Ganz besondere Sorgfalt hatte man auf die Wahl und Beschirmung der herrlichen Kasse verwendet. Das Kiemzeug der Wagenpferde bestand aus krauem, mit moosgrünem Tuch besetzten Leder. Die Kammere hatten lange Schaupelzhöler, die in Traubenköpfe endigten, letztere, wie alle Beschläge, reich vergollet. Unter den Gruppen, welche dem Wagen folgten, zogen namentlich die Goliathgestalt des Rüdenmeisters und der Führer einer Gruppe in Gelb und Weiß gekleideter, hochstämmiger Leute, Rittmeister Buchwald mit seinem mächtigen Zweihänder, sowie die Falkoniere mit ihren Vögen die Blide auf sich, jugendlich kräftige Gestalten auf muthig courbetirenden Rossen, an denen ein Xenophon seine Freude gehabt hätte, so verwunderfam ihm auch ihre in Gold und Farben glitzernde Tracht vorgekommen wäre. Den Schluß der Abtheilung bildete ein kleiner, ganz in Roth gekleideter Hohenknaue, der einen riesigen Hund müßsam an der Feine führte: eine Gestalt, wie aus einem Bilde von Tiepolo herausgeschritten, ein heller Jubelruf der Farbe nach den sanften Accorden von Grün, Braun und Grau, welche die Welt des Waldwerks darbot.

Nun folgten, jede immer wieder neuen Reiz enthillend, die Gruppen und Wagen der zahlreichen Genossenschaften, welche alle Stände und Kreise der menschlichen Beschäftigung repräsentirten: die Gruppen des Garten- und Ackerbaus, des Handels und der Industrie, wie wir sie neulich den Lesern aufgezählt haben. Wir verweilen darunter zunächst noch für einige Augenblicke bei dem großartigen Bilde der Eisenbahngruppe. Diese war nicht nur an Zahl der Theilnehmer und Reichthum der Ausstattung eine der wirksamsten von allen, sondern sie verdient hier namentlich deshalb speciel hervorgehoben zu werden, weil sie in ihrem Prachtzuge ein wahrhaftes Kunstwerk von dauerndem Werth aufzuweisen hatte.

Der Urheber desselben ist der junge Wiener Bildhauer K. Weyr, ein Schüler Cesar's und Bauer's, der mit Rumbmann zusammen das Grillparger-Denkmal ausführt und sich früher schon durch eine Reihe von dekorativen Arbeiten (einen Tafelaufsatz, Reliefs an den kaiserl. Wärfen u. A.) als ein vielversühendes Talent ankündigte. Mit seiner plastischen Ausschmückung des „Triumphwagens des Feuertgottes“ hat er unter allen seinen Konkurrenten beim Feßzuge den Vogel abgeschossen. Vornehmlich die drei an der Spitze des



Wagens frei schwebenden Ruhmcoegenien und die Ripen, welche die rüchstrigen Voluten an den Seitenwänden stützen, sowie der sonstige rein ornamentale Theil der Ausstattang des riesigen Gefährtes athmen durchaus den freien, originellen Geist der Renaissance und sind auch unter dem rein technischen Gesichtspunkte betrachtet im höchsten Grade bewundernsworth: alle diese wenig unter Lebensgröße messenden Gestalten wurden nämlich in der kurzen zur Verfügung stehenden Zeit aus Holz geschnitten, ebenso wie die beiden mächtigen Flügel, welche unter der Gruppe des Feuergottes und der Meeressäugerin aus der Rückwand des Wagens herausragen. In der figurenreichen, fast durchweg vergoldeten Masse des Wagens bildeten die acht schweren andalusischen Kappen in ihrer mit rothem Sammet und Gold reich verzierten Beschirmung, sowie die in Schwarz und Roth gefleidete Feuerwäner, welche den Wagen begleiteten, einen ernst und großartig wirkenden Wegeszug.

Etwas eigenthümlich Anziehendes hatten diejenigen Gruppen, welche die von ihnen repräsentirten Gewerke in lebendiger Thätigkeit zeigten, wie die Werber, die an der Esse arbeitenden Schmiede, die Buchdrucker u. A. Letztere vertheilten ein im Stile des Feuerband verfaßtes und in gothischen Lettern des 15. Jahrhunderts gedrucktes fliegendes Blatt mit einer poetischen Verherrlichung des Kaisers, als des Befreiers der Presse, unter das Publikum.

Schließlich haben wir noch der letzten Gruppe des löstümirten Zuges zu gedenken, der Gruppe der Künstler. Hier concentrirte sich natürlich — sowohl des Geschmackvollen und Reichen dieser Theil des Zuges auch sonst noch darbot — alles Interesse auf eine kleine, in Schwarz gefleidete Gestalt, welche in zweiter Linie in der Schaar der Reiter allein auf goldgeschirrtem Schimmel daherritt — auf Hans Malart. Sobald die Menge seiner ansichtig wurde, erdröhnte die Luft von Hedsrufen: von nun an kennt jeder Mann aus dem Volk in Wien seinen Malart: durch ihn, der an diesem Tage seinen eigenen Triumphbeinzug hielt, ist die Kunst wieder volkstümlich, ein Gegenstand der allgemeinen Begeisterung, des allgemeinen Verständnisses geworden.

Als der ganze Zug vor dem Kaiserzelt vorübergezogen war, erfolgte der ergreifende Schlußact der Feier. 1500 Sängere bildeten einen Halbkreis um die glänzende Versammlung des Hofes, und in den Donner der Orgelzüge und das Rängen der Glocken mischten sich die Klänge der Volkshymne. Da sah man den Kaiser, von Bewegung ergriffen, seinen Platz verlassen, die Stufen herabsteigen und dem Bürgermeister mitten in den heranrückenden Schaaeren der Gemeindevorsteher und Sängere die Hand zum Tausche reichen. Wetscher

europäische Monarch unserer Tage könnte sich eines ähnlichen Ereignisses rühmen? —

Auch einiger Momente aus den verschiedenen Festlichkeiten, welche der öffentlichen Feier folgten, müssen wir hier noch in kurzen Worten gedenken. Dem genialen Erbauer der Polytechnische, Heinrich v. Ferriell, wurde von seinen Schülern ein Festcommers veranstaltet, zu welchem außer 500 Studenten der technischen Hochschule, an welcher Ferriell bekanntlich als einer der ausgezeichnetsten Lehrer wirkte, eine große Zahl von Künstlern und Gelehrten, Vertreter der Akademie und andre Notabilitäten erschienen waren. Ein zweiter Festabend, welcher von der Gemeinde veranstaltet wurde, galt den künstlerischen Urhebern des löstümirten Zuges, an ihrer Spitze Hans Malart. Beim Abkate theilte der Bürgermeister den Anwesenden mit, daß der Gemeinberath beschloßen habe, Meister Malart den Auftrag zu ertheilen, den Festzug der Stadt Wien vom April 1879 im großen Repräsentantenloale des neuen Rathhauses als Festschouung auszuführen. Der in unserem früheren Anfsatze ausgesprochenen Hoffnung ist somit die Verwirklichung auf dem Fuße gefolgt, als eine der schönsten Früchte, welche das Kaiserfest den Kunstfreunden einbringen konnte! G. v. L.

### Kunsthistorie.

**Goldene Bibel.** Die heilige Schrift, illustriert von den größten Meistern, herausgegeben von A. v. Wurzbach. Stuttgart, B. Neff. 1879. Fol.

Selbst für den Fall, daß Indentismus und Christenthum aus der Reihe der religiösen Bekenntnisse verschwinden sollten, wird die Bibel stets ein unschätzbare Document zur Geschichte der Kultur der Menschheit bleiben. Sie gewinnt noch dadurch an Bedeutung, daß sie in ihren großartigen Erzählungen und Gestalten dem Dichter wie dem Künstler die reichsten Motive darbietet und, weil sie in kurzer, prägnanter Weise erzählt, der Phantasie des Künstlers freien Spielraum läßt. Kein Wunder daher, daß wir schon in der ältesten christlichen Zeit Künstler finden (wenn wir auch ihre Namen nicht kennen), welche biblische Vorgänge zum Gegenstande der Darstellung wählten, wie z. B. in den Katakomben. Als die Kunst den Gipfel der Vollendung erreicht hatte, blieb die Bibel gleichfalls der unerschöpfliche Born, aus welchem die Künstler schöpften und zu den herrlichsten Werken begeistert wurden. Histerienmaler aller Schulen schöpften an dieser Quelle; die Ausnahmen wären zu zählen. Als durch die Erfindung des Buchdrucks und die Vermählung desselben mit dem Holzschnitt im 15. und 16. Jahrhundert die Bibel, besonders durch Luther, dem Volke in die Hand gegeben wurde, da entbanden unzählige Anlagen der

heil Schrift, welche mit Holzschnitten illustriert waren; denn das Volk verstand besser das Bild, dem zur Seite das Bild ging. Auch der Stich wurde später zur Illustration der Bibel verwendet. Illustrierte Bibelausgaben bilden eine ganze reiche Bibliothek. Neben diesen cumulativen Illustrationen gehen dann die Einzeldarstellungen her, die Gemälde der Künstler, die irgend eine biblische Begebenheit zum Stoffe haben, und die Kupferstiche, welche tüchtige Stecher nach dieser Gemälden lieferten.

Es war ein glücklicher Gedanke A. v. Wurzbach's, aus der Fülle dieser Kunstwerke das Beste auszuwählen und durch den Lichtdruck vervielfältigt eine Illustration der heil. Schrift zu liefern, welche mit Recht die „Goldene Bibel“ genannt wird. Neben der einschlagenden Bibelstelle angebracht, wird das Bild auf seine Quelle zurückgeführt, und das Wort ist andererseits der beste Interpret der Komposition. So bietet die „Goldene Bibel“ ein religiöses und zugleich ein künstlerisches Erbauungsbuch. Bis jetzt liegen uns zwei Lieferungen des prächtigen Werkes vor. Dieselben enthalten „Salomon's Urtheil“, nach R. Poussin gezeichnet von A. Morel, „Kain und Abel“, nach Dietrich gest. von J. Tauler, „Hagar in der Wüste“, nach F. da Cortona gest. von J. B. Michel und „Jakob's Hütte“, nach L. Giordano gest. von Selma. Der Umschlag ist mit Benutzung eines Stiches von Goltzius (B. 2), der Titel sehr geschmackvoll aus der Hebraischen Bibel komponirt.

Jur. Reproduktion sind die schönsten Abbildungen der theilweise sehr seltenen Stiche ausgewählt. — Das Werk ist auf 25 Lieferungen à 2 Blatt berechnet. Der Preis von Ml. 1. 50 pro Lieferung ist gewiß bei der vorzüglichen Ausführung nicht hoch zu nennen und auch dem minder Bemittelten erschwinglich. Die rührige Verlagsfirma von B. Neff, von welcher bereits eine Reihe gleich empfehlenswerther Prachtwerke ähnlicher Richtung vorliegen, hat Alles gethan, um auch dieses Werk zu einem festbaren Hausbesitze jeder Familie zu gestalten. J. E. W.

\* Von Vahl's Grundriß der Kunstgeschichte ist kürzlich die achte Auflage erschienen, deren Text von dem Verleger wiederum in manchen Theilen, besonders auf dem Gebiete der neueren Kunst, verbessert und bereichert worden ist. Die neuen Funde in Palästina, Ägypten, Troja u. a. E. sind verwerthet; die „vorchristlichen“ Katakomben haben in der Einleitung ihre eingehende Beschreibung gefunden; auch die Abbildungen erfahren anschauliche Besprechungen und Verbesserungen. In dem Abschnitt über die Kunst des 19. Jahrhunderts müßte Drötterger nicht als „italien.“, sondern des Italiener Selbstens in charakteristischen gezogen.

— 2. Die deutschen Reichsgesetze über das Urheberrecht an Werken der bildenden Kunst und an Kupfern und Medaillen sind nun auch in der Korbmannschen Sammlung der Reichsgesetze erschienen. Der ungenannte Herausgeber hat den beiden Gesetzen einen Kommentar beigegeben, der des Wichtigkeits aus den Verbindungen des Reichsorgans, aus den Kommissionsberichten und den Berechnungen der Sachverständigen enthält. Ueber das copyright des Bilden des von uns bei einer

anderen Gelegenheit\*) einer näheren Beleuchtung unterzogenen § 12 Anderenotiger Kodex der in periodischen Werken erscheinenden einzelnen Werke der bildenden Kunst findet sich hier ebensowenig Aufklärung, wie in dem Korbmann'schen Commentar. Daß kein einziger Sachverständiger an den Bestimmungen dieses Paragraphen Anstoß genommen, ist eine von den Sonderbarkeiten in der Geschichte der Gesetzgebung, für die es keine ausreichende Erklärung giebt.

## Nekrolog.

S. Wilhelm Traugott, Inhaber der im Jahre 1836 von ihm begründeten Firma Leipziger Kunstcompote, einer der kenntnißreichsten Kunsthändler der Gegenwart, dessen Nationen sich eines Weltrufs erfreuten, ist am 24. April, 57 Jahr alt, längerem Leiden erlegen. In den letzten Jahren holte sich Traugott dem Trudlande zugewandt und durch geschmackvolle Ausstattung der aus seinen Pressen herorgehenden Werke sich um den Fortschritt auf dem Gebiete der Typographie ein unermüdelbares Verdienst erworben.

## Vermischte Nachrichten.

Weltausstellung in Genua. Die Regierung von Neapel hat sich bereit erklärt, für etwa 70 Legemäße, die von deutschen Malern der Ausstellung überwiegen werden würden, sämtliche Kosten der Vererbung, eventuell auch die Rückfracht zu tragen. Nähere Mittheilungen über diese Angelegenheit ertheilt der deutsche Ausschickungs-Kommissar in Berlin, Geh. Regierungsrath Kuleaur.

S. Archäologische Gesellschaft in Berlin. In der Sitzung vom 4. Februar legte Herr Curtius die vom Verleger der Gesellschaft überreichte Schrift: „Geschichte der Stadt Greifswald“ von H. Pol vor und besprach A. von Sollet's „Münzen der Nachfolger Alexander's in Bactrien und Indien“ sowie H. Zeffel's Schrift über die Aufstellung des Monte Tebaico in Rom. Er theilte die letzten Nachrichten aus Campia mit, berichtigte über die Funde von Cratichius und ehernen Wappensteinen, über die Basis des Gräberfelds Epitaphes und die mehrwürdigen Entdeckungen im Stadium. Die von Dr. Treu gemachte Zeichnung eines ganz alterthümlichen weiblichen Joids in ägyptischem Stil wurde vorgelegt, sowie Situationspläne der zuletzt gefundenen Grundmauern. Aus den neuesten Entdeckungen des Antiquariums legte Herr Curtius eine aus Basalt stammende Bronze vor, die auf einer ionischen Säule stehende Figur einer Kanephore, ein Reliquetum des Phlo, Tochter des Charaklides, an Athenäa. Ferner wurde eine farbige Terra-cotta, bei Jülich ausgegraben, vorgelegt; ihr antiker Ursprung erlitten sehr zweifelhaft. Herr Engelmann las eine genaue farbige Zeichnung des von Quatremère veröffentlichten und bisher ganz verstoßenen Reliefs mit dem Sonnenaufgang vor, welches vom Geh. Hofrath Stiel in der Sammlung S. Erasmus des Grafen Erbach-Erbach von Neuen ausgefunden ist; das Relief verdient die höchste Aufmerksamkeit nicht nur wegen der Richtung von Ägypten und Naturwissenschaften in der Behandlung von Naturvorgängen, sondern vor allem wegen der Hohenbemessungen, die darin angebracht sind. Es ist übrigens wohlzueinander, daß das Relief nicht, wie man sich gewöhnt hat, aus dem Sonnenaufgang, sondern vielmehr aus dem Sonnenuntergang zu beziehen ist. — Sodann machte der Vortragende unter Beilage von Proben Mittheilungen über die Art und Weise, in welcher Herr Hofbildhauer Gilly Gipsabgüsse von Papierabdrücken hergestellt hat. Der Hauptmann Steffen gab eine ausführliche Erläuterung der von ihm für die von dem Archäologischen Institut unternommene Karte eines Theiles von Aethio ausgeführten Aufnahme des Smettois, unter Doctrlegung der vielfach neuen Ergebnisse zur Topographie und Denkmalstudie. — Die Sitzung vom 4. März begann mit der Mittheilung über Aufnahme eines neuen Mitgliedes. Sodann legte Herr Curtius überreichte neue der Gesellschaft überjandige literarische Erscheinungen vor: 2 Hefte der „Atti dell' Accademia dei Lincei“, Berichte der Gesellschaft für nächste Forschungen in Trier 1877—78; de Witte, Kolog

\*) Vgl. Kunst-Ztg. mit 12. Jahrg. Sp. 270.

der Sammlung Barben; Konrad Lange, über die Komposition der Regimenter (ein Versuch, nachzuweisen, daß die Gruppe Figurenreicher war, als man bisher angenommen); Karlson B. Deab. Arabian imitations of Athenian coins; Rowton, the Discovers at Olympia (in *Einblatth* Review 1879, Nr. 305); Årens, über die Inschrift aus Olympia, Nr. 7 (*Archaeol.* Zeitung 1879, Heft 6). Daran knüpfte der Vorkühende eine Uebersicht über die Ergebnisse der Ausgrabungen im Januar und Februar (Schätze, Silberfunde, Stadien, Pränation), über die Ausgrabung von drei alten Steinbauten im S. W. und die neuen Bronze- und Silberfunde. Herr Kränkel lasse eine dem *Ag.* Kunstblatt gewidmete allgemeine Rückschau einer schon öfters publicirten Gletton-Münze vor, welche Gegenstand der Beut am England ist und im Heftigen Museum aufbewahrt wird. Die Umschrift liest er: „Ich bin das Wahrzeichen der Uaioua“; in dem letzten Heft erkennt er einen (fast nicht nachweisbaren) Namen der Artemis. Das Denkmal sei daher ein wichtiger Beleg für den am Ernst Curtius erkannten religiösen Charakter mancher griechischen Münzen. Da die ursprüngliche ionische Dialekt hat und aus Kleinasiens kommt, so lie sie wahrscheinlich aus Kretaioum in Epheos geprägt; wie sie, tragen die sibirischen Münzen dieser Stadt den Hirt als Beizichen. Der Schmeidler der Christliche erweilt die Münze als Uralt, sie achore in das 7. Jahrh. v. Chr. und sie vermuthlich die älteste aller erhaltenen mit Christ erscheinenden Münzen, sicher aber eines der ältesten Denkmäler griechischer Schrift überhaupt. Herr Gouze machte auf zwei im *Ag.* Museum neben einander aufgeschaltete Porträtköpfe aufmerksam. Der eine in zwei Exemplaren vorhanden) ist der berühmteste ganz im Profil Genere genannte, in dem man jetzt öfters einen Typus der alexandrinischen Epoche sucht, während der zweite das wahrscheinlich echtste Bildniß des Genere mit dem bekannten Solratopie als Doppelherme neopart wagt. Die Publication von Lorenzo de Seneca e Socrate, Roma 1816) giebt die äbräisch sehr gut ausgeführten Gravirungen, namentlich beider Köfen und auf der linken Gesichtshälfte des Genere, nicht an. Herr Robert legte die Schrift von W. Klein über den Vasenmaler Euphronios vor und wies auf deren Bedeutung für das Studium der antiken Vasenmalerei hin. Herr Kommen las eine dem Vester Museum abgeholtes Fragment eines römischen Bildnisdiplomes vor, dessen Fassung an einer wichtigen Stelle nicht unumsehbar ist. Herr Curtius legte eine Reihe antiker Frauenfiguren aus Pompeji und Vesulianum vor und besprach den auf einem Brunnenszene sitzenden Tormauspieler, am dem er der Gesellschaft eine Zeichnung Adolf Renel's vorlegen konnte. — In der Sitzung vom 1. April legte Herr Curtius vor: die von Herrn Dr. Imhof-Stumer überlieferten „Porträtköpfe römischer Wänsen“, ferner Goussini. *Intorno al alcuni sepolcri scavati nell' Arsenale Militare e Di antico sepolcro a Ceretolo und die Bulletin des Commissions Royales d'art et d'archéologie am' Brüssel, sowie die neuesten Atti dei Lincei. Er besprach fobann den 3. Theil von F. Lenormant, la Monnaie dans l'Antiquité und das neueste Heft des athensischen Athenion mit der merkwürdigen Steininschrift aus dem Piräus. Herr Professor Starb aus Heidelberg lasse zunächst drei Abbildungen in Lithdruck von zwei interessanten und sichtlich merkwürdigen Alexanderköpfen vor, am denen der eine in der Sammlung des Grafen Erbach in Erbach im Odenwald befindlich, im Jahre 1792 in der Villa Dobrian's bei Triest gefunden ward, der andere aus Alexandria stammt und von dem Britischen Museum erworben wurde. Das Interesse des Erbacher Kopfes als griechischer Vorkort liegt vor allem in der seltensichen Behandlung und geringen Ausfassung, welche nicht auf Kriposos, sondern auf die attische Schule hinweist. Vor allem kommt hierbei die Thätigkeit des Leokares für das Bildhauer in Olympia und mit Kriposos vereinigt für Triest in Betracht. Terkide lasse ferner Planchen über das Terrain römischer Ruinen bei Heidelberg vor, welche bei Gelegenheit des Bauens am Kronensäulen zu Tage getreten sind. Es handelt sich um eine sehr auf den Redar zuführende römische Straße, die Richtung auf Speier verläuft, ferner um die daran sich anschließenden zahlreich (kleinen riederigen) sorgfältig gebauenen Souverains am Säulen mit einigem Holzoberbau, ferner um wohl-*

erhaltene Tischeröfen, um eine Menge regelmäßig geformter brunnentartiger Schöde, ansehnlich mit Thonfragmenten, um hundert Wandbild u. dergl., endlich um die Holzreste einer römischen Brücke über den Redar und die Fortsetzung des Straßenwegs auf der anderen, der rechten Redarseite bis dem Darle Neuenheim, bekannt durch das Stridonum, no bisher allein die römische Herberstaltung gelaut ward. Bonsteinen mit Imperatorien-Romen des 3. Jahrh. n. Chr. wurden in einem jener Souverains sorgfältig zusammengelesen gefunden, auch fand sich Fragment und Ueberrest einer Reptilienstele. Unter den Vöngersendungen nimmt die selbständige Einrichtung eines Brunnens mit einer hohen, Reiten, eine hervorragende Stellung ein. Herr Curtius legte Planchen der an Clonopm letztgegrabenen Griechisch- und Helionstele vor, sowie die von Herrn Rhomaidis der Gesellschaft überlieferten Photographien des Herms mit Kolla-Reliefs in natürlicher Größe; er berichtigte dann über die neuen Kunde bis zum 21. März, unter denen er namentlich die wichtige Kunde des Apollo im Befehlsbild hervorhob. Herr Hübler lasse das neue Bulletin der Habriter Museum der Gesellschaft, Riach's französische Bearbeitung der römischen Pergamenttafel aus Siponten, S. Gaidos Abhandlungen über die Religion der Kaiser und über die christlichen Inschriften am Irland vor und besprach die im nördlichen Portugal ausgegrabenen Reste einer römischen Stadt (Giamia) nach den am Herrn Joannim de Sacconcellas in Porto eingesandten Photographien und Zeichnungen und im Anschluß an die eigene Darlegung, welche Herr Sacconcellas in seiner Zeitschrift *Archeologia artistica* in das Portugiesische übersetzt hat. Ebenfalls lasse derselbe die neu empfangenen Berichte des Herrn Robert Blair über die von ihm geleiteten Ausgrabungen des römischen Castells am Saaf Shields im nördlichen England (unweit von Kerkastle) vor, wobei Professor Willem Bright's Deutung der darauf gefundenen palmyrenischen Inschrift, sowie die sonderbaren Kunde am Schluß des Handens aus Sel, zum Theil mit lateinischen Aufschriften, besprochen wurden, über deren Inhalt sich Streit herrscht

### Vom Kunstmarkt.

Die von Wolfgang Müller († 1873) hinterlassene Gemäldesammlung kommt am 26. Mai bei J. R. Herberle in Köln unter dem Hammer Der rheinische Dichter fand bekanntlich in hoher Beziehung zu dem Kunstleben der jüngsten Vergangenheit und war als Kunstschriftler für mehrere hervorragende Zeitschriften thätig. In Düsseldorf erworben und ausgewaschen, trat er schon in jungen Jahren in fremdschaftlichen Verkehre mit vielen hervorragenden Stiebern der Düsseldorfer Malerschule und begann seit Anfang der fünfziger Jahre den Grund zu seiner Gemäldesammlung zu legen, zu welcher dazugehörte Düsseldorfer Meister besterem als besonders bemerkenswerthe Leben wir herao: eine prächtige Eitelandschaft am C. J. Yelling, fünf Landschaften von Andreas Weydenbach, „Der Kämder“ von Oswald Weydenbach, zwei Landschaften von Schirmer, „Der aufgesetzene Webedriehel“ von Bantier, archaische Geröbder von Gelfschap, das „Säulenmädchen“ von Knaut in firmerer Wiederholung und Kunstfacio's Etagen zu dessen Bild. Die letzten Tage eines Verurtheilten“. Aus die Handzeichnungen und Aquarelle von Preller, Keibel, Rintrop, Schwab, Steinte u. verdienen die Aufmerksamkeit der Kunstliebhaber. Küber den moderneren Bildern enthält die Sammlung 46 Gemälde alter Meister, darunter den Porträts von Kaeffers, einen Bräuter, einen Tenies u. a. m.

Vordorner Kunstaktionen. Bei Christi, Konon und Woods in London wurden kürzlich die hinterlassenen Werke des unlängst verstorbenen Malers und Rademalers C. B. Ward veräußert. Einzelne Gemälde wurden zu bezahlt. „Die letzte Unterredung zwischen Napoleon I. und der Königin Louise am Bruch in Tilsit“ erzielte 100 Guineen; „Anna Bolson am der Königin Treppe im Tower“ 40 Guineen; „Die Wände des Tempels“ — Maria Theresia, Tochter Ludwig XVI., den Thurm ihres Schatzkammer am Garten von Feyssend, Paris 1790“ 90 Guineen; „Der Zimmer in Elisabeth während der letzten Stunden Karl's II.“, das Bisthumverw. Harde, 800 Guineen, u. f. w.

— Ein Theil des Nachlasses des berühmten Malers Sir Francis Grant, lange Zeit Besizer der königlichen Akademie, bestehend aus vermählten von seiner Hand und Meißelgeräth, kam ebenfalls vor Kurzem unter den Hammer des Stubi, aus welchen Grant die zu Valencia sich zeigen ließ, entspann sich unter den Bietenden ein lebhafter Streit. Dieser Stubi hat dem Sir Joshua Reynolds angehört und wurde von ihm zu gleichem Zwecke verwendet. Später gelangte er in die Hände von Sir Thomas Lawrence und Sir Martin Archer Shee. Es erforderte ihn der Amtsnachfolger Grant's, Sir J. Knight, derzeitiger Präsident der königlichen Akademie, für einen ansehnlichen Preis. Die verfertigten Gemälde erhielten zum Theil recht gute Preise, so ein Porträt Sir Walter Scott's, nach der Natur gemalt, 250 Guineen.

## Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

### Neue Bücher und Kupferwerke.

Beschriebene Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete. Herausgegeben von der historischen Commission der Provinz Sachsen. 1. Heft. Halle 1879. Handel. 8<sup>o</sup> VIII, 76 S. 3 Mk.

Beiträge zur Kunstgeschichte. III. Das Motiv des aufgestellten Fusses in der antiken Kunst und dessen statuarische Verwendung durch Lysippos. Von K. Langlo. Mit 1 Tafel. 8<sup>o</sup>. 64 S. Leipzig E. A. Seemann. 2 Mk.

Blanc, Chr. Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1878 Paris, Louvre. 8<sup>o</sup> 383 S.

Brunard, J. Le Recueil de l'art et de la curiosité, ou Revue des ventes publiques en 1875—1878 à Paris, hôtel des commissaires-priseurs, de tableaux, dessins, sculptures, porcelaines et faïences anciennes, tapisseries, livres, vieux meubles et autres objets d'art et de curiosité. Paris, Delamotte. 8<sup>o</sup> 234 S. 6 fr.

Castelar, E. Fra Filippo Lippi. Novela histórica. 3 Bde. Barcelona, 1878. 4<sup>o</sup>. 252, 290, 340 S. 45 Mk.

Ceruti, Aut. I principii del ducato di Milano fino alla morte del duca Gian Galeazzo Visconti. Mailand, 1878. 8<sup>o</sup>. 224 S. 6 Mk.

Courajod, Louis, Alexandre Lenoir, son journal et le musée des Monuments I. Band. Paris, Champion, 8<sup>o</sup> 211 S.

Davillier, Le Baron Ch., Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne au moyen âge et à la renaissance. Documents inédits tirés des archives espagnoles. Paris, A. Quantin, 1879. 4.

Delacroix, E. Lettres d'Engenio Dolacroix (1815—1862) recueillies et publiées par Philippe Bury. Paris, Quantin 8<sup>o</sup>. 397 S. mit Porträt und Facsimiles. 10 fr.

Fehrman, E. G. Die architektonischen Formen der Renaissance und ihre Decoration. Photographische Aufnahmen plastischer Vorlagen etc. Unter Mitwirkung von K. Weisbach. 1. Lfg. Dresden, 1879. Gilters. Fol. 10 Lichtdrucktafeln. (Soll in 9 Lfgn. erscheinen.) 10 Mk.

Granor, L. Die decorative Kunst. Beiträge zur Ornamentik für Architektur und Kunstgewerbe aus den Schätzen der kgl. Sammlung für Handzeichnungen und Kupferstiche. 1. Lfg. Dresden, 1879. Gilters. Fol. 10 Lichtdrucktafeln. (Soll in 10 Lfgn. erscheinen.) 10 Mk.

Haden, F. S. The etched Works of Rembrandt. A Monograph, written for the Purpose of introducing and Substantiating new Views as to the unauthentic Character of certain of those Etchings. Mit einem Anhang. London 1879. 8<sup>o</sup>. 6 Mk.

Herrmann, H., a. G. Reichardt. Schloss und Domkirche zu Marienwerder. Mit 3 Kupferst. fol. Berlin, Ernst & Korn. kl. Fol.

Klein, W., Enphronios. Eine Studie zur Geschichte der griechischen Malerei. Wien, 1879. Gerold's Sohn. 4<sup>o</sup>. 119 S. 5 Mk.

Les Beaux-Arts et les Arts décoratifs à l'Exposition universelle de 1878; par MM. de Beaumont, Darcel, Falis, Mantz, de Montaignon etc.; sous la direction de M. Louis Gonse, rédacteur en chef de la Gazette des Beaux-Arts I. Band. L'Art moderne. II. Bd. L'Art ancien. Paris, Gazette des Beaux-Arts 2 Bde. 4<sup>o</sup>. 1060 S. Mit 45 Holzschn. und zahlreichen Kupfern 40 fr. (Il a été tiré 50 exp. sur pap. de Holl. du prix de 60 fr.)

Monreal, Jul., Cnados viejos. Coleccion de pinturas, toques y escenas, representando costumbres españolas del siglo XVII. Madrid, 1878. 4<sup>o</sup>. 484 S. 6 Mk. 50 Pf.

## Zeitschriften.

Meisterwerke der Holzschnidekunst. No. 4. Unsere wiedererwähnten Schwestern, von K. Eckwoll. — Am Starbegrabe, von F. Voltz. — Die Einbringung des Heerführers Klaus Stübberker in Hamburg, von K. Gebirtz. — Letztes Aufgebot, Scene aus der Tiroler Volkstheater im Jahre 1809, von F. De Graffen. — Der Schloßherr von Metzou, von H. Faltner. — Der alte Jungfermann am Alterthum in Hamburg, von G. Osterlich. — Nicht zu Hause! von J. Herzig.

Im senen Reich. No. 16 u. 17. Das deutsche archäologische Institut, von Ad. Michels. — Ein neuer Kupferstich nach Rossard's Abendmahl, von H. Bergau.

Unsere Zeit. No. 8. Friedrich Preller v. J. P. A. Aegius v.

Kunst und Gewerbe. No. 18 u. 19. Von der Pariser Ausstellung: Die Textarbeit. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 363 u. 364. A. F. Bouché: Die Hüter-Ornamente der Renaissance, von J. W. Bradley. — Robert Vischer: Luce Livorelli und die italische Renaissance, von J. A. Gray. — German Imperial Archaeological Institute. — W. Hüllig: Beiträge zur altitalienischen Kultur und Kunstgeschichte, von A. S. Murray.

Chronique des Arts. No. 16 u. 17. La quatrième exposition, faite par un groupe d'artistes indépendants, von Darenty. — La peinture dans les Musées d'Europe. — Correspondance d'Angleterre. — Le Salon et le Jury, von Darenty. — Comité des sociétés des Beaux-Arts.

Journal des Beaux-Arts. No. 7. Exposition des œuvres architecturales d'Espagne. — Exposition de la société française, von J. E. van den Busche. — Les livres de M. Lavigne. — La planigraphie d'Albino, von A. de Cousser. — Collection Robert à Paris, von G. Lenoir.

L'Art. No. 225 u. 226. Les arts décoratifs de l'Espagne au Trecento, von Baron Davillier. (Mit Abbild.) — David Scott, von Mary M. Heaton. (Mit Abbild.) — La peinture à l'exposition universelle de 1878, von Ch. Verdier. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. No. 5. Zimmerdekoration von der Pariser Ausstellung; Schmuckgegenstände; Tisch in Holz geschnitten und vergoldet; Zinnschmelz (XVII. Jahrh.) im National-Museum in München; Obstschalen in Fayence; Füllingornament; Schmelzschalen Laster; Stickeren (XVI. Jahrh.) im Musée Clévy in Paris.

Deutsche Bauzeitung. No. 30, 31 u. 32. Studien zur Frage nach dem Urfprung der Gethül, von H. Graf. — Die Ausstellung von Rosenkranz in Berlin.

## Inserate.

### Der Westfälische Kunstverein zu Münster in Westfalen

erlaubt Künstler und Verleger, Kupferstiche, welche sich für ein Vereins-Rienblatt eignen, bis zum 1. August c. einbringen zu wollen.

Verlag von E. M. Feremann in Leipzig. Krieger, E. C.

Reise eines Kunstfreundes durch Italien. Der Wortband. 1877. 8. br. 4 Bl., geb. 5 III. 50 Pf.

## Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen.

Die diesjährige Kunst-Ausstellung wird am **Donntag, den 29. Juni** **ert.**, im Kaiserpalast der städtischen Lonhalle hierseits eröffnet.

Indem wir unter Hinweisung auf nachstehende Bestimmungen die Künstler zur Besichtigung dieser Ausstellung einladen, erfordern wir ganz ergebenst, durch zahlreiche Zuwendungen, auch aus größeren umfangreicheren Kunstwerken, zur Förderung der diesjährigen Ausstellung möglichst beizutragen.

### Bestimmungen:

1. Die Dauer der Kunst-Ausstellung ist auf den Zeitraum bis zum 12. Juli incl. beschränkt.
2. Alle für die Ausstellung bestimmten Kunstwerke müssen längstens bis zum 22. Juni d. J. im Ausstellungsgedäude abgeliefert werden. Einbringungen nach jenem Termine sind ohne Ausnahme zur Ausstellung nicht mehr zulässig.
3. Kunstwerke, welche in den, der Ausstellung vorhergehenden vier Wochen in hiesiger Stadt öffentlich ausgestellt waren, werden zur Ausstellung nicht zugelassen.
4. Die Oelgemälde sind unter Rahmen, die Aquarelle, Zeichnungen, Kupfer- und Stahlstiche, sowie Holzschnitte unter Glas und Rahmen einzuliefern.
5. Der Künstler trägt nur den Transportpart in gewöhnlicher Fracht.
6. Mit dem Anlaufe eines Kunstwerkes seitens des Ausschusses geht das Recht der Vereinfügung derselben an den Künstlerin über.
7. Anmeldungen mit genauer Angabe des Gegenstandes und des Preises der einzuliefernden Kunstwerke werden längstens bis zum 22. Juni ert. erbeten. Derselben können entweder schriftlich an den Geschäftsführer des Vereins, Herrn H. Bender, Königplatz 3, eingehandt, oder in die, im Vereinslocale der Gesellschaft „Kaltbluten“ aufzuhängende Liste eingetragen werden.
8. Die Ausstellungs-Commission entscheidet über die Annahme.

Düsseldorf, den 30. April 1879.

Der Verwaltungsrath.

J. A.  
Dr. Knüpke.

(2)

## Kölner Gemälde-Auktion.

Die Gemälde-Sammlung des verstorbenen Herrn

Dr. Wolfgang Müller von Königswinter

kommt am **26. und 27. Mai** durch den Unterzeichneten zur Versteigerung; dieselbe enthält:

- 1) **Bilder älterer Meister**, 46 Nummern. 2) **Moderne Bilder**, 85 Nummern. 3) **Eingerahmte moderne Zeichnungen, Aquarelle etc.**, 37 Nummer.

Der mit 8 photolith. Abbildungen illustrierte Katalog ist zu haben.

J. M. Heberle (H. Lempertz's Söhne) in Köln.

Sobald ist erschienen:

## DEUTSCHE RENAISSANCE.

Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Dekoration und Kunstgewerbe in Originalaufnahmen von verschiedenen Mitarbeitern unter Redaktion von **A. Ortwin**, Direktor der Gewerbeschule in Graz, herausgegeben.

101. u. 102. Lieferung.

XXVI. Abth. **Aachsaffenburg**, herausg. von A. Niedling, 2. Heft (vollst.).

XXXVII. „ **Stuttgart**, herausg. von F. Baldinger. 1. Heft (vollst.).

Preis der Lieferung 2 Bl. 48 Pf.

Mit der 90. Lieferung ist der dritte Band abgeschlossen, zu welchem Titel und Inhaltsverzeichnis beigefügt ist. Einband-Decken in Calico sind zu den drei fertigen Bänden à 4 M. zu haben.

Die früher erschienenen Lieferungen 1—100 sind noch sämmtlich zu haben und durch den Buchhandel zu beziehen.

Leipzig.

E. A. Seemann.

Hierzu eine Beilage von Paul Hoff in Stuttgart.

Besorgt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Gundershuf & Bruns in Leipzig.

## Permanente Ausstellung

von  
**Ernst Arnold's Kunstverlag**

(gegründet 1859),  
Dresden, Winkelmannstr. 15,

unweit dem Böhm. Bahnhof,

enthaltend die hervorragenden Gemälde der Dresdener Galerie in Kupferstichen von den besten Meistern des Grabstichels. — Geöffnet von 9—2 und 4—6 Uhr, ausgenommen an Sonn- und Festtagen. (1)

**Neue Pracht-Bilderbibel**  
in Lieferungen à M. 1. 80 Pf.

## Goldene Bibel

Die Heilige Schrift

übersetzt aus den besten Hebräer  
der Kunstepochen.

Angegeben von

**Alfred von Woberbach.**

Photographiebuch von Martin Kowal.

Ausgabe für Holzschnitt

erklärter Hebräer nach XIII u. II.

Evangelische Ausgabe

erklärter Hebräer nach X u. II.

Höhe der Bibeln 4 1/2, Breite 2 1/2, Centim.

— Es existiren wohl schon treffliche Übersetzungen der Bibel, ältere und neuere, und keine, welche bei einer solchen Complication von Hebräer eine Lesart in größtem Format nach den Kriterien der besten Kupferstiche in einem Rahmen zusammenzufassen, wie bei uns die Goldene Bibel, welche jene zwei jüngeren Erklärungen der biblischen Erzählung so wunderbar, wie sie sich in der neuesten Form gestaltet bei großer Vollständigkeit, unterrichtlichen, literarischen und archaischen Werthe einer so neuen Art niederschriftlich haben, als hier bisher ihren Inhalt beizumessen, eben für ein vollständiges ein- und zweifaches Anschauungs- und Lesesachen. Die Preis-Schätzung von Mark 1. 80. — 2 Francs. — 80 Kr. 6. 70. pro Lieferung 48 bereit, hat die Wichtigkeit selbst weniger Bemerkungen ermöglicht, und doch die Erhaltung der Herausgeber nicht unbedenklich ist, die „Goldene Bibel“ werde sich den Eigenschaften eines Kunstwerkes in einer Familie erheben.

Verlag von Paul Hoff in Stuttgart.  
(Die Beilage durch jede Buchhandlung.)

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

## POPULÄRE AESTHETIK.

Von Prof. Dr. Carl Lemcke.

Fünfte vermehrte u. verbesserte Auflage.

Mit Illustrationen.

1879. gr. 8. br. 9 Mark 50 Pf.;

geb. 11 Mark.

## Beiträge

## Inserate

von Prof. Dr. C. von  
Köppe (Wien). Ober-  
ausgabe 25) oder an  
die Verlagsbuchhandlung in  
Leipzig zu richten.

à 25 Pf. für die drei  
Mal gefaltene Zeit-  
sells werden von jeder  
Bede- u. Kunstausstellung  
angegriffen.

22. Mai

1879.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.



Erscheinung von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September nur 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis. Für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Einzelhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern.

Inhalt: Amerikanische Kunstausstellungen. I. — S. J. Neuss, Roma sotterranea. II. Präh. Nachrichten des Mittelalt. — Heinrich Semper's — Nöcker's Kunstverren — Die Eröffnung der Sächsischen Kunstgewerbeausstellung in Leipzig; Die Eröffnung des Pavillon „Salon“; Demetrius Semchenstein. — München, Nürnberg; Die Hohen des neuen Wiener Rathhofes. — Jungfrauen des Vind- mit Kunst- handels. — Feinschneit. — Inserate.

### Amerikanische Kunstausstellungen.

## I.

New-York, im April 1879.

Die zweite Ausstellung der Society of American Artists, der jüngeren Künstler, welche sich von der Oberherrschaft der Akademie losgemacht haben, in der Kurh'schen Galerie, ist in den letzten Tagen des März geschlossen worden. Der Katalog enthält 168 Nummern, und die Ausstellung ist jedenfalls als ein Erfolg zu rühmen, sowohl hinsichtlich des Wertes der ausgestellten Werke als des Anklangs, den sie beim Publikum gefunden. Der Einfluss der europäischen Schulen, vorzüglich der Münchener und der französischen, welcher sich fast in jedem Bilde mehr oder weniger ausgesprochen, giebt sich zunächst in dem selbst dem unerfahrenen Auge in die Augen springenden technischen Fortschritte kund. In der Behandlung des Lichts und der Farbe, bisher eingesandenermaßen die schwache Seite der amerikanischen Maler, hat ein vollständiger Umschwung stattgefunden, und wenn man auch in vielen Bildern nicht nur sofort die Schule erkennt, sondern auch findet, daß der Künstler sich Anstrengungen noch streng auf die Nachahmung des Meisters beschränkt hat, so zeigen Andere so viel Geist und Eigenthümlichkeit, daß man eben nicht sanguinisch zu sein braucht, um eine neue Aera in der Entwicklung der amerikanischen Kunst vorauszusagen.

Wie im vorigen Jahr, steht William Chase in erster Reihe unter denjenigen, welchen die technischen Errungenschaften, die sie dem Auslande verdanken, nicht als Ziel, sondern nur als Mittel dienen, um seine

Gestalten in lebendiger, eigenthümlicher Darstellung zu veranschaulichen. Er hat vier Bilder ausgestellt. Ein von Leben und heiterer Wirklichkeit strühendes Porträt (Kniebild) des Malers Frank Duvened, der seitwärts auf einem Stuhl sitzend dargestellt ist, die Lehne dem Beschauer zugekehrt, welchem er auch das Gesicht zuwendet. Ein anderes Porträt giebt J. E. Church, ebenfalls einen Kunstgenossen, lebendvoll wieder. Auf einem neuen Gebiete lernen wir Chase in einem schönen Architekturbilde, dem Battisterio von San Marco kennen, und ferner in einer Landschaft, die die Felsenpartien veranschaulicht und in stimmungsvoller Behandlung einen eigenthümlich anziehenden Eindruck hervorruft — Frank Duvened, gleichfalls ein hervorragender Repräsentant der neuen Richtung, fand vielen Anklang mit einem rauchenden Jungen, einem ergötlichen Vertreter der Straßenjugend, der sich in dem Bewußtsein sonnt, seine Männlichkeit unwiderräglich und thatsächlich an den Tag zu legen. Auch ein Kopf: „Gertrude“, mit schwermüthigem Ausdruck, und eine Dame mit Bücher sind lebendvolle, geistreiche Darstellungen. Alden Weir hatte eine Scene „Im Park“ ausgestellt, eine Gruppe lebendiger, charakteristischer Gestalten, an denen nur die Größe anzusehen ist, die in keinem Verhältniß zu dem durchaus gezeichneten und in sich nicht eben inhaltvollen Vorwurf steht. Ein Studentkopf von ihm ist als eine gelungene Arbeit zu erwähnen. Ueberhaupt konnte man sich an einer Fülle interessanter, charakteristischer Porträts und Studienköpfe erfreuen, sehr verschieden von den ausgeputzten Herren und Damen im Stile von Modellen, die den Besucher noch vor wenig Jahren massenweise

von den Wänden der Akademie anklüpfelten. Walter Chizlam, der Präsident des Vereins, Robert Hindley, Mary Cassatt, William Sartain und Georg Hoeflin haben in diesem hoch lobenswerthe Leistungen beigetragen. James Whistler ist in einer schlüchtigen Skizze vertreten, einem kleinen Interieur, gerade hienüßlich angedeutet, um die Bauernstube und ein stilles Paar darin zu erkennen, aber nicht geeignet, dem Beschauer besonderen Genuß zu gewähren. Hätte der Künstler diese Arbeit selbst eingesendet, so könnte man ihm mit Grund die Annahme vorwerfen, dem Publikum etwas so Unfertiges zu bieten, allein da der Besizer das Bildchen wahrscheinlich aus eigenem Antriebe ausgestellt hat, so ist auch nur er dafür verantwortlich. R. Swain Gifford hat sich mit prächtigen Landschaften herdergegeben. Er hat mit Glück von den deutschen und französischen Landschaftsmalern gelernt, ohne darum seine Eigenthümlichkeit aufzugeben. Drei Bilder, welche er ausgestellt hatte, sind treue, charakteristische Darstellungen nordamerikanischer Natur. Ihm verwandt ist Charles Miller, der sich auch schon vor längerer Zeit von dem akademischen Konventionalismus frei gemacht hat. J. W. Twachtman hat sich durch zwei brillante Ansichten von Venedig ausgezeichnet. Auch die Landschaften von Wyant, Cunnick und Innes sieht man immer mit Vergnügen an. George Fuller, der sich voriges Jahr durch zwei einwellige ostbengalische Landschaften mit steifen Figuren bemerkbar gemacht hatte, die so dunkel gehalten waren, daß man nur bei der günstigsten Beleuchtung herausfinden konnte, was eigentlich gemeint sei, hat diesmal eine ähnliche Sonderbarkeit ausgestellt. Zwei recht brave Studienköpfe lassen jedoch schließen, daß man es nicht etwa mit wirklicher Unfähigkeit, sondern nur mit einer alterthümlichen Grille zu thun habe. Ueberhaupt übte nur wenig ganz Verschlehtes den günstigen Eindruck der Ausstellung. „An impression of summer“ von Dreyer, ein hellgrünes plattes Dreieck das einen Hügel bedeutet, über dem ein kobaltblauer Streifen für Himmel gelten soll, und zwei dunkle aber verschiedenfarbige Landschaften von Ryder, mit Figuren und Thieren als Staffage, welche wie mit einem Stempel in die Farbe eingedrückt sind und ohne eine Spur von Modellirung, Licht oder Schatten, im buntesten Roth, Gelb, Blau und Grün schillern, sind die grotesksten Kuriositäten in dieser Richtung.

Die große akademische Ausstellung ist seit dem 1. April offen und wird den Gegenstand der nächsten Mittheilung bilden.

### Kunsthliteratur.

**Roma sotterranea.** Die römischen Katakomben von Dr. Franz Xav. Kraus. Zweite vermehrte Auflage. Mit vielen Holzschnitten und chromolith. Tafeln. Freiburg im Br., Herter. 1879. XXX. 636 S. 8. Preis 12 Mark.

Die seit dem Jahre 1873, wo die erste Auflage des bezeichneten Werkes veröffentlicht wurde, im *Bullettino di archeologia cristiana* und im III. Bande der *Roma sotterranea* von Cav. J. B. de Rossi publicirten neuen Entdeckungen und Forschungen ließen es wünschenswerth erscheinen, daß die Ergebnisse von sachkundiger Hand für den weiteren Leserkreis Deutschlands vereinigt und erläutert als vollständige Ausgabe dargestellt werden. Dr. Kraus hat nicht nur durch seine Herausgabe der ersten Auflage dieses Buches, sondern auch durch eine Reihe anderweitiger archäologischer und historischer Arbeiten den Beruf zu solcher Aufgabe bewiesen und noch überdies durch seine wiederholten Studien an Ort und Stelle für die Darstellung jener lebendige Frische erlangt und jene Sicherheit gewährleistet, die derartigen komplizirten Werken erhöhten Werth und der Darstellung einen einheitlichen Charakter verleihen. Die Gelegenheit zu solcher Arbeit hat die seitdem nöthig geordnete zweite Auflage des Buches, welche in der That neu durchgesehen und um mehr als 50 Seiten vermehrt ist. Wenn der Leser J. B. den Plan der Umgehung Roms in dieser Auflage mit dem früheren vergleicht, wird er die erfreuliche Wahrnehmung von Verbesserungen und neuen Angaben sowohl im Norden und Westen, als auch im Süden und Osten der Stadt machen können. So ist die Gruppe bei S. Callisto jetzt detaillirt und das Jüdische Cömeterium hier wie weiter westlich nicht vergessen, S. Tertullino, S. Eugenia und Nemefius sind wie die Privat-Hypogäen theils neu eingetragen, theils richtig situirt, die interessante S. Stefano-Basilika findet sich ebenfalls verzeichnet, das Cömeterium der h. Genesefa und das des Ricometes, sowie das nördliche von S. Aproniano haben ihre richtige Stelle erhalten, dergleichen das Cömeterium des Colepotius sowie der h. Processus und Martinianus — der vielen genaueren Bestimmungen bei der nordöstlichen Gruppe gar nicht zu gedenken. Als neue artistische Beilage schmückt die schöne Statue „des guten Hirten“ im Lateran-Museum diese zweite Auflage, und statt der früheren 77 Holzschnitte sind hier 92 gegeben — so daß auch in dieser Rücksicht das Buch neu ausgestattet erscheint. Das Literarische ist hinter den erwähnten Bereicherungen nicht zurückgeblieben, wie ein Blick in die Kapitel über die oberirdischen Cömeterien, über die Katakomben der h. Petris und des Hippolyt, über

die regio Liberriana und die suburbicarischen Friedhöfe sowie über die durch Viktor Schultze neu untersuchten Katakomben von Neapel lehren wird. Letzterer hat auch andere im Süden Italiens existierende Cömeterien namhaft gemacht und dem Verfasser der Roma sotterranea die bezüglich den Ketzern zur Verwerthung überlassen. Dem jungen Henry Steodon verdankt das Buch die Resultate über die Cömeterien, welche außer der römischen Region liegen und ursprünglich zu selbständigen Kirchen gehört hatten. Die oberirdischen Cömeterien und Kirchen-Anlagen hat de Rossi in dem neuen, 3. Bande seiner Roma sotterranea eingehend erörtert, so daß der Leser mit den neuesten Früchten dieser Studien durch das Buch bekannt wird. Die Grurke enthalten gleichfalls neue Untersuchungen und Daten, welche für das Verständniß der ausgebeuteten Forschungen von größtem Belange sind. Davon kommt jener über die Mutaampullen oder phialas rubricatas ganz auf Rechnung des Verfassers, der schon früher in einer eigenen Abhandlung dieses viel ventilirte Thema erörtert, hier aber neu bearbeitet hat. Der Gang der Darstellung, die das englische Werk F. Spencer Northcote's und K. Brownlow's über die Katakomben im Allgemeinen zu Grunde gelegt hat, ist im Wesentlichen folgender:

Der literar-geschichtlichen Einleitung, die den Beginn und Verlauf der auf die Katakomben seit deren Wiederaufindung im Jahre 1575 gerichteten Studien, zumal die epochenmachende Thätigkeit Vesio's bis zu de Rossi's erfolgreicher Forschung in neuester Zeit zu vergegenwärtigen sucht, schließt sich der wichtige Abschnitt über die Haupt-Quellen an, deren Kritik und Zeitbestimmung allein eine Summe von Gelehrsamkeit heischt und zur Zeit noch nicht völlig abgeschlossen ist. Nun beginnt das erste Buch über den Ursprung der Katakomben, die politische und sociale Lage der ersten Christen und deren Verhältnis zu den römischen Gesezen und Gebräuchen bei Begräbnissen, woraus sich die Anfänge der christlichen Friedhöfe in den Gräbern Einzelner ergeben, die im dritten Jahrhundert zu Kollektiv-Gräbern geworden und unter dem Schutze der römischen Geseze zu Oasen von Leichen-Berrinen — collegia genannt — legale Form und Organisation erhalten hatten. Davon und von der Veränderung, die durch Constantin's Friedens-Edikt im Jahre 312 eingetreten, handelt das zweite Buch. Im dritten Buch wird das Cömeterium S. Callisto genau betrachtet, dessen früheste und spätere oder erweiterte Gestalt umständlich geschildert, der Bestand der wichtigsten Grabkammern dargestellt — S. Cecilia, Eusebius und Cornelius — auf Grund der Forschungen de Rossi's historisch erklärt und der maßgebenden Inschriften gedacht, die für diese Theile ziemlich zahlreich sind. Das vierte Buch illustriert

die alt-christliche Kunst in acht umfangreichen Kapiteln, welche für die Mehrzahl der Leser wohl das meiste Interesse bieten werden. Befassen wir doch außer diesen bescheidenen Denkmälern unter der Erde keine andern Werke der Malerei und Sculptur, die und die Anfänge der christlichen Kunst vernünftlichen Werten. Darum hat Wolftmann in seiner Geschichte der Malerei einlässlicher als seine Vorgänger und vor Allem kritischer als diese die genannten Wandgemälde der Katakomben erörtert und zum Ausgangspunkte seines Werkes genommen. Kraus setzt sich vorerst mit d'Agincourt's und Raoul-Rochette's Ansichten über das Verhältniß dieser Kunst-Anfänge zur Antike auseinander und giebt über die Methode und die Kriterien in der Beurtheilung derselben Aufschluß, woran sich dann die Klassifizierung der Bilder reiht. Dieser zu Folge sind sie: symbolische Zeichen und Bilder, allegorische und biblische Bilder, historische und ikonographische Darstellungen und endlich liturgische Bilder, wobei die Typen des Alten Testaments mit eingereicht erscheinen. Die Kunstbeilagen helfen hier dem erklärenden Worte selbstverständlich nach, das sonst seine Wirkung bei so seltenen und sich keineswegs selbst deutenden Vorstellungen verfehlen würde. Nachdem die Goldgläser und Medaillons, die in den Katakomben gefunden worden, archäologisch und artistisch gewürdigt sind, wird die Sculptur, in welcher die Caricophage mit ihren Reliefs und die edle, bereits erwähnte Statue des guten Hirten mit dem Lamm auf den Schultern im Museum des Vatikan die größte Rolle spielen, kunstgeschichtlich und ikonographisch vergegenwärtigt, so daß für beide Künste ihre Anfänge in diesen Denkmälern sowohl nach Seite des dargestellten Gegenstandes, als auch der Formbehandlung gegeben erscheinen, während die Architektur der Christen einem ganz andern Boden entsaßte, nämlich dem Privatbau im römischen Hause, dem Saalbau, der im sog. ägyptischen Saale und in der Palastbasilika seine höchste Ausbildung gewonnen hatte. Hier von ging die christliche Architektur, als sie im 4. Jahrhundert zu monumentalen Bauten schreiten konnte, als ihrer Heimat aus, nicht aber von den Katakomben, wie Martigny auch in der neuen Auflage seines Dictionnaire der christlichen Alterthümer, auf dem haltlosen Standpunkte F. Marchi's noch immer beharrt, behaupten will. Daß Kraus und de Rossi dieser von mir schon vor 20 Jahren erwiebenen Ableitung nicht widersprechen, ja wie der dritte Band der Roma sotterranea des letzteren zeigt, sogar ausdrücklich zustimmen, sei zur Veruhigung der wie Martigny noch immer Aengstlichen nebenbei bemerkt. Freilich bot das vorliegende Pensum unserem Verfasser nicht den passenden Anlaß, diesen Punkt eingehend wie in dessen alt-christlicher Kunst zu erörtern, so nothwen-



zig es auch gewesen wäre. Die Beilage, in welcher der Verfasser den Altar der alten Christen bespricht, würde dadurch eine Erweiterung und Vertiefung des Inhalts erhalten haben, ohne das System des Ganzen zu alteriren, worüber ich mit dem verdienten Forscher nicht rechten will, der den Abschnitt über die Bauart, Konstruktion und Entwicklung der Katakomben-Anlagen erst im fünften Buche behandelt und damit die instruktive analytische Beschreibung der bedeutendsten Area von S. Callisto verbindet, statt denselben der ganzen Darstellung voranzuschicken. Bei der sorgfältigen Beobachtung, welche der Verfasser bei den oft komplizierten Erweiterungen so vieler Einzelheiten für das Ganze übt, läßt die getroffene Anordnung des Stoffes keinerlei Verwirrung oder Unklarheit entstehen und wird in sofern gerechtfertigt erscheinen. Bevor der Inhalt der Katakomben-Gräber beschrieben und kritisiert wird, treten noch die Inschriften, also die für Datirung und Beurtheilung der bezüglichen Grabkammern und Gräber belangreichsten Denkmäler, in die Reihe der Darstellung ein, die durch die bekannte Sachkenntniß und längst erprobte Sicherheit des Verfassers in diesem Gebiete ganz besonders lehrreich und anziehend geworden ist. Zunächst lernen wir das Aeußere derselben, also die Technik und Methode, dann das Innere, die Sprache und den Inhalt, endlich die Chronologie derselben kennen und werden durch die Deutung der Abkürzungen selbst mit dem schwereren Theile der Epigraphik bekannt gemacht. Die schönen Nachbildungen solcher Inschriften, wobei selbst die rothe Farbe derselben ersichtlich wird, erhöhen den Werth dieses ganz vorzüglich gearbeiteten Abschnittes. Im 8. Buche fassen die 4 Kapitel die altchristlichen Gemäueren Roms, die der Häretiker und Juden nach Lage und Merkmalen, sowie die außerhalb des römischen Stadt-Gebietes aufgefundenen Katakomben übersichtlich zusammen, von wovon letzteren die zu Neapel seit Pelliccia von Bellermann und neuesten von Bitter Schulze erforschten Grabkammern die bedeutendsten sind — in dem Rahmen dieses Buches nur durch Hinweise von Parallelen darstellbar und einer sorgfältigen Bearbeitung deshalb erst in den Beilagen unterworfen, wo außerdem verschiedene Spezial-Themata in eigenen Exkursen erörtert sind. Die vielbesprochene Kathedra S. Petri, der Ursprung des Palliums, die für unüberbargeliebte Frage nach der Uebertragung der Ueberreste Petri und Pauli zu der Gruft bei S. Sebastiano, welche zuerst die Bezeichnung „ad catacumbas“ führte, eine Parallele des ursprünglichen Textes der Martyr-Alten von S. Cecilia mit der späteren Form derselben, die Ansicht des h. Augustin über die christlichen Begräbnisse — bilden den Inhalt genannter Beilagen in Form eingehender

Abhandlungen. Dazn kommen dann die für das archäologische und historische Studium unentbehrlichen ältesten Verzeichnisse der römischen Bischöfe und Martyrer, worauf die Auseinandersetzung über die Quellen schon vorher und während der ganzen Darstellung unablöslich Bezug genommen hat. Namen- und Sachregister machen den Schluß. Da in neuester Zeit das Frühalter der christlichen Kirche selbst der bildenden Kunst wiederholt Gegenstand der Darstellnng geworden ist und hierbei unsere Künstler im Ganzen und Einzelnen den alten Charakter zu treffen suchen, so werden auch sie außer dem Archäologen und Kunsthistoriker für die von Kraus gebotene Gabe dankbar sein, da sie hier Alles vereinigt finden, was in das Gebiet einschlägt und mit Zuverlässigkeit sich dem bewährten Führer anvertrauen können. Aber auch der Fachmann, wie vielfach auch etwa im Einzelnen seine Ansicht von der des Verfassers abweichen mag, wird das Buch für seine Studien unentbehrlich und durch die selbständige Forschung sowie durch die gewissenhafte Literatur-Angabe ausgezeichnet finden.

J. N. Wejmer.

Robert Brühl, Katechismus der Kestheit. Belehrungen über die Wissenschaft vom Eudemon und der Kunst. Leipzig, J. J. Weber. 1878. 8. 348 S.

Eine Förderung der wissenschaftlichen Behandlung des Gegenstandes ist zwar bei einem „Katechismus“ an und für sich nicht ausgeschlossen. Hier jedoch scheint sie nicht in der Absicht des Verfassers gelegen zu haben — erreicht ist sie jedenfalls nicht. Wir halten es für ein sehr grobtes Unternehmen, die „ästhetischen Verhältnisse“ barlegen zu wollen, zumal wenn nicht zunächst möglichst scharf ihre Begrenzung festgehalten wird, oder wenn es sich gar herausstellen sollte, daß eine solche Begrenzung überhaupt nicht existirt, daß vielmehr durch jede neue Individualität neue „Verhältnisse“ aus dem durch die thatsächlichen Bedingungen Gebotenen heraus- oder auch hineingelesen werden müssen. Noch schlimmer steht es aber in diesem Falle mit der „ästhetischen Werthschätzung“, die logischerweise, statt auf eine Werthschätzung der Objekte hinauszulaufen, sich thatsächlich vielmehr auf eine Werthschätzung des Subjektes reducirt und selbstverständlich die eigene Liebe Verunsicherlich für das Werthvolthe erkennt. So wenn der höhere ästhetische Werth der kaulatischen Rasse den übrigen gegenüber, angeblich ihrer höheren Kulturfähigkeit wegen, beizum wird. Würde ein ästhetischer Kritiker nicht ebenso von dem höheren ästhetischen Werth seiner Rasse urtheilen? Oder wenn der höhere ästhetische Werth des Löwen und des Pferdes vor dem ihnen „ästhetisch untergeordneten Elephanten“ behauptet wird. Würde ein indischer Kritiker, der gerade den Elephanten in so hohem Grade ästhetisch vorzuzieht findet, nicht genau das Gegentheil und für seinen Standpunkt mit beweisenden Rechte behaupten? Ist aber ein objektiver Wertmesser nicht zu finden, so lasse man die Werthschätzung bei Seite und verwalte nicht in die Selbsttäuschung, als habe man etwas objektiv Gütliches gelang, während es doch nur ein verschleiertes subjektives Urtheil ist! Fernerhin scheint uns die Kestheit nicht immer nur auf die gegenwärtige Entwicklung der Kunst und die allmählich in ihr zur Geltung gekommenen Gesetze und Anschauungsweisen Rücksicht nehmen zu dürfen. Sie hat vielmehr zu zeigen, wie diese theoretische Seite und ihre Auswirkung auf die Praxis ganz allmählich aus und mit der Kunstfähigkeit entstanden ist, die der Theorie weit voraus geht. Dann könnten solche fähige Behauptungen nicht aufgestellt werden, wie die auf S. 29: „Es darf wohl gesagt werden, daß erst die Begriffe dem Menschen die Wirkung und die Bedeutung der ästhetischen Verhältnisse er-

schließen“, wozu es folgen würde, daß das Empfinden der ästhetischen Verhältnisse und folglich auch deren Vernehmung in der Kunstthätigkeit erst ein Ergebnis der Begriffs-Entwickelung über diese Verhältnisse wäre, — ein Umstand, dessen Wichtigkeit sich heutzutage hundert- oder fünfhundertmal sagen würde, die sehr wohl schon so häufigen, ohne es zu bemerken, in der Natur gebräuchlich zu haben oder gebracht haben zu müssen, gelänge denn, daß es im Anfang aller Kunstthätigkeit denkbar wäre. — Während der erste Theil des Kateschismus die „Reinheit im Allgemeinen“ behandelt, stellt der zweite Theil „die Kunst“ dar. Diese Kunstlehre bezieht sich auf eine Vorsehung, welche nach und nach die einzelnen Kunstausübende erleuchtet und sie und da erklärt. In welcher Weise und ob und wie damit gewonnen ist, mögen die Fragen, die über die verschiedenen Arten des Malens eine Erläuterung erfordern, darthun, was sich z. B. S. 247 folgendes findet: „Die Reinheit, welche die Farben bewahrt, Thonartige Theile dadurch erhalten, daß dieselben nach im sauren Zustand bemalt, nach mehr oder durch das nachträgliche Brennen verlesen, führt bei der Veranlassung zum al fresco und zur Encaustik. Wenn auch die Email, Porzellan- und Glasmalerei nicht mit dem bei letzterer beobachteten Verfahren gemein haben sollte, so bezieht sie doch auf denselben Grundgedanken“. Gerade hier hätte die Kateschismusform Karol geben, die Kunstlehre in erläuternder Weise dem Laien darzulegen, so daß sein Verständnis gewachsen wäre. Hier ist ja ein inhaltlich lehrreicher Stoff vorhanden. Dies ist aber nicht geschehen, noch viel weniger aber ist die ästhetische Bedeutung der verschiedenen Kunstströmungen berücksichtigt. Ob dies in der durch die Kateschismusform bedingten Weise überhaupt hätte geschehen können, ist eine andere Frage, über die sich der Verfasser sehr einfach dadurch hinwegsetzt, daß er sein Buch nur unter der Fügung „Kateschismus“ hinaussetzen läßt, aber nicht weniger als einen Kateschismus bietet. Er mag darin Recht gehabt haben, daß sich eine Reinheit kaum in solcher spezifischer Weise ausdrücken lassen. Die Kateschismusform ist zur Darlegung von Thatsachen, aber von bereits begründeten wissenschaftlichen Anschauungen oder von Glaubenssätzen, die keiner Begründung bedürfen, gut verwendbar. Die Reinheit aber zählt zu keiner dieser Kategorien — der Verfasser hätte denn eine bereits vorhandene systematische Darstellung der Reinheit faktenmäßig serbarbeiten wollen. In dem er aber eine solche Umarbeitung ausdrücklich ablehnt, hat er sich die Möglichkeit, einen Kateschismus zu machen, verschlossen. Warum behält er dann oder den Namen bei?

V. V.

## Todesfälle.

Wolfgang Empser, der berühmte Altmeister der deutschen Architekten, ist am 15. d. M. 75 Jahre alt in Rom gestorben. Empser hatte sich schon vor einigen Jahren, seines immer bestiger auftretenden ephemerischen Leidens wegen, von der praktischen Bauhütigkeit zurückgezogen und lebte in der letzten Zeit in Italien, theils in Venedig, theils in Rom. Seiner tief eingewirkten Verdienste um die moderne Kunst und Kunstwissenschaft zu gedenken, ist die Ausgabe des ausführlichen Nekrologes, welchen eines der nächsten Hefen der Zeitschrift bringen wird.

## Kunstercine.

Z. Der Königlich-kunstverein hat soeben seinen geschäftlichen Bericht über das verfllossene Jahr veröffentlicht. Nach demselben hat sich im Jahre 1878 die Zahl der Vereinskassenmitglieder um 66 vermindert, so daß dieselbe Ende December 1878 gegen 2284 im Vorjahre betrug. In der permanenten Ausstellung in den Räumen des Kabinetts Holstenthor waren ausgestellt:

904 Delgemälde	gegen 938 im Jahre 1877
67 Kupferst. Zeichnungen	
und Skulpt.	
14 plastische Werke in Marmor	52
25 plastische Werke in andern	16
Material	35
1070 Kunstwerke	1041

Rom Verein wurden hieraus zur Verlosung unter seine Mitglieder, angekauft:

24 Delgemälde	gegen 28 im Jahre 1877
1 Kupferst.	
1 Skulptur	
25 Kupferst. avant la lettre	19
im Gesammtwerthe von 14840 Mark gegen 16131 Mark im Jahre 1877	

Der Königlich-kunstverein kaufte:

86 verschiedene Kunstwerke	gegen 92 im Jahre 1877
im Gesammtwerthe von 34460 Mark gegen 54219 Mark im Jahre 1877	

und von Privatisten wurden im Ganzen

42 versch. Kunstwerke	gegen 56 im Jahre 1877
im Gesammtwerthe von 26680 Mark gegen 25550 Mark im Jahre 1877 erworben, so daß der Gesamtsumme 50920 Mark gegen 97890 Mark im Jahre 1877 betrug. — Als Nebenbei für das Jahr 1881 ward ein Kupferstich von G. Seiberg in München nach einem Gemälde „Friedrich Ernstedt“ von E. Kaifer in München erworben, während die früher schon genannten Blätter für 1879 und 1880 programmgemäß zur Vertheilung kommen werden.	

## Sammlungen und Ausstellungen.

1. Die Eröffnung der Sächsischen Kunstgewerbesammlung in Leipzig am 15. Mai in feierlicher Weise stattgefunden. Nach vor wenigen Tagen konnte man zweifeln, ob es möglich sein würde, das umfangreiche Unternehmern so weit zu beenden, daß der festgesetzte Eröffnungstermin eingepalmt werden könne; einer anstrengten Thätigkeit ist dies gleichwohl gelungen, und das Einzelne bei der Eröffnung noch unfertig ersiehend, hatte auf den Eindruck des Ganzen, der allgemein ein überaus günstiger war, seinen störenden Einfluß. Die nach den Plänen des Bau Rath Lepsius ausgeführte Ausstellungshalle ist ein oesterreichischer, etwas zweckmäßiger, wie geschmackvoller Bau. Für die Anlage derselben war der Umstand in ursprünglicher Größe maßgebend, daß auf dem Plage, der für das Gebäude bestimmt ward, ein Denkmal Friedrich Augusts I. steht, welches in der Bau eingeschlossen werden mußte. Die Lösung dieser Aufgabe verdient ohne Zweifel uneingeschränktes Lob. Das Monument erhielt seinen Platz in einem nischenartigen mit einer Halbkuppel überhöhten Räume der halbkreisförmigen Fassade des Gebäudes, die sich mit dem hohen Portalbau in der Mitte sehr gutlich aneinander. In dieser Nische, die ringsum mit dem Ausbilden sächsischer Kunst geschmückt ist, fand die Eröffnungsfeyer statt. Ihre Majestät der König und die Königin von Sachsen mit gleichem Gefolge, Vertreter der Universität und der sächsischen Behörden und eine große Zahl anderer Ehrengäste waren bei derselben anwesend. Die Feyerde hielt Prof. Anton Springer. Mit einer Kraft der Beredsamkeit, die bei den Berathmeten einen tiefen Eindruck zurückließ, schloßerte er die Aufgaben unserer Kunstgewerbes, indem er auf das Vorbild jener früheren Jahrhunderte zurückwies, wo auch in Deutschland die Kunst und das Handwerk eng und lebendig mit einander verknüpft waren. Die Kunst, die bei uns bis in die letzten Jahrzehnte zwischen beiden bestand, zu beilegen, sei zwar schon an verschiedenen Stellen ein glücklicher Anfang gemacht, sein Aufsteigener aber verkenne, wie großer Anstrengungen es noch bedürfe, um zum Ziele zu gelangen, zumal die äußeren Bedingungen, unter denen das Kunstgewerbe heutzutage arbeite, wesentlich ungünstigere seien, als in früherer Zeit. Die Bedeutung, welche die Kunst neben der Handarbeit erlangt habe, die Nothwendigkeit einer Massenproduktion für ein Massenpublikum, der Mangel jenes persönlichen Verhältnisses, welches früher zwischen dem Arbeiter und dem Befehliger bestand und nicht am wenigsten dazu bestrug, in dem eritieren ein lebendiges persönliches Interesse an seinem Werke zu erwecken, sie seien eben diese Mangel für eine künstlerische Entwicklung des Gewerbes. In wie weit es bereits gelungen sei, dieselben zu überwinden und wie viel noch zu thun übrig bleibe, konnte auch die gegenwärtig

\*) Ein sich nach München zu übermessen, heißt, ohne nach Berlin von Sachverständigen über die dortige Ausstellung und für die Vertheilung in Berlin zu kommen.

eröffnete Ausstellung setzen und so mehr eine heilsame Schule für Viele werden, als in derselben neben modernen Zeichnungen auch mühselige Arbeiten früherer Zeitalter Platz gefunden. Indem sie dazu beitragen werde, die Erkenntnis der zu erwerbenden Ziele zu vervollkommen, werde sie zugleich dadurch, daß sie den Reicht des hohen Geistes nicht, die Aufrichtigkeit des Arbeiters kräftigen und steigern. Nach dem Schluß der Messe ertheilte sich die Verammlung in die Räume des Ausstellungsgebäudes, und überall gab sich eine lebendige Aneignung des Unternehmens kund, dem wir hiermit den besten Erfolg wünschen.

Die Eröffnung des Pariser „Salon“ fand am 12. Mai statt. Man schreibt darüber der N. R. Fr.: „Die kunstsinigste Bevölkerung von Paris drängte der diesjährigen Kunstausstellung ein um so leidenschaftlicheres Interesse entgegen, als voriges Jahr der „Salon“ von der Weltanschauung verbannt wurde. Die große Mehrzahl der hervorragenden einheimischen, sowie nahezu alle fremden Künstler hatten im oorsjährigen „Salon“, welcher in einem lehrwürdigen Rang verlegt worden war, nichts ausgestellt. Mit um so erwartungsangeregter Spannung sah man daher der diesjährigen Ausstellung entgegen, von welcher es hieß, sie werde ihre Vorgängerinnen an Glanz übertriften. In der That ließ schon die enorme Zahl der Ausstellungen, mindestens nach den numerischen Reichtum betriffen, Künftlervermögen erwarten. In Kreisen, welche von Künstlerkreisen herkommen pflegen, sprach man überdies von sensationellen Produktionen, der großen Zahl guter Erzeugnisse gar nicht zu gedenken. — Insz, der „Salon“ am 12.5 verstand, die Prospektion eines großen Kunstereignisses anzunehmen. Heute, den 12. Mai nun, um nahezu zwei Wochen später als in früheren Jahren, wurden die Thüren des Industrie-Palastes dem Hellenstrom der Neugierigen und Kunstfreunde geöffnet. Die eigentliche „Première“ ist aber schon effizient in Erem genossen, am Tage des festlichen „vergnügens“, an welchem die Teilnahme gerührt, an die Statuen die letzte Hand gelegt, der Mägen aber die entscheidende Kritik der öffentlichen Meinung über die Kunstwerke gefällt wird. Mit der dem rechten Pariser eigenen Kühnheit sind „Première“ jeder Art haben Tausende und oder Tausende alle erlaubten oder unerlaubten Mittel aufgeben, um einen Blick hinter die Gardinen werfen zu können, ehe die Allerwelt-Vorstellung begonnen hat. Man schätzte die Zahl der Besucher, welche schon gestern, den penitenten Frühtag nach nicht schwer, dem „vergnügen“ beigewohnt haben, auf nicht weniger als manngigtauend. Das Parik an Notabilitäten wählte, Künstler, Schriftsteller, Diplomaten, Volontäre, Journalisten, Kritiker und vor allem die elegante Damenwelt in allen ihren Ranken, war also schon gestern im „Salon“ zu finden. Viele Kunstwerke, welche unter so günstigen Verhältnissen zu Stande kommt, unterscheiden sich in mancher Beziehung nicht unvorteilhaft von ihren Vorgängerinnen; sie heft jedoch, sowohl was die hervorragenden Werke, als auch was das Maaß des Durchschnittes betrifft, hinter den glänzenden Vortrefflichen nicht zurück. Numerisch oder übertrifft die diesjährige Ausstellung alle vorhergehenden. Man denke sich in einer Nacht von 29 verschiedenen Sälen die enorme Zahl von 3040 Zeichnungen, 1707 Zeichnungen, 429 Stichen, Abdrucken und Lithographien und in der zu einem reizenden Plumen-Parterre angeordneten ebenerdigen Auekfläche 715 Skulpturen streumt, im Ganzen also 5-01 Kunstobjekte, b. i. um 1000 mehr als im vorherigen Salon ausgestellt waren. Eine andere Eigentümlichkeit der diesjährigen Ausstellung ist die große Beteiligung ausländischer, namentlich englischer, belgischer, österreichischer und italienischer Künstler. Andererseits wermit man unter den Ausstellern einige hervorragende Namen, wie Geyrore, Reiffenau, Runfohn, Choptin und Ribot.“

F. Im Deutschen Gewerbe-Museum ist angemächtig die aus Ägypten angekauft, ebenso umfangreiche wie in ihrer Art einzig dastehende von Brandt'sche Sammlung ägyptischer und japanischer Kunstgegenstände in überflüssiger und geschmackvoller Anordnung zur öffentlichen Ausstellung gelangt. Es fehlt der seit Jahren fortbauend zunehmende Import aus jenem beiden Ländern die Kenntnis ihrer mannigfachen kunstindustriellen Erzeugnisse und die

denselben gebührende hohe Werthschätzung bei uns verbreitet hat, so geht das erst ein so festliches Ende, wie es uns hier entzückt, einen so oft zuverfessenden Besitz von der geradezu erstaunlichen Höhe künstlerischer Schönheit und der nicht minder bewundernswürdigen souveränen technischen Reifeheit, über die das geschichtliche Kunstgewerbliche Schaffen beider Völker gebietet. Unter den besten ägyptischen Verhältnissen aus dem früheren Minister-Präsidenten in Heidelberg, gegenwärtigen Gesandten des deutschen Reiches in Vefina, Herrn R. von Brandt, seit Jahren angelegt und mit seinem Kennenbild fort und fort vervollständigt, umfaßt die Sammlung fast sämtliche Zweige ägyptischer Kunstindustrie, befaßt sich dabei aber unter vollständigen Ausschluß aller gemächlichen Kunstwerke auf die erlebtenen Probedeute und vermitigt in sich vor allem eine in gleicher Reichhaltigkeit, nicht bloß in Deutschland, zum zweiten Mal überhaupt kaum vorhandene Auswahl der besten Produkte älterer Zeit. Kostbare, in Erde und Goldbrost gearbeitete Prädigamente nebst reichgemachten Stoffen und Scherben, denen sich drei herrliche ägyptische Teppiche in Erde und Erdenfarnmet hinzugesellen, repräsentieren die blühende Textildindustrie beider Völker. Daran schließen sich japanische Papierarbeiten und zahlreiche Malereien auf Papier und Seide, unter denen eine fastige Kollektion von Fäden mit oft entzückend anmuthiger Dekoration zu erwähnen ist. Inet in Vordemereit ausgeführte mehrtheilige japanische Wandgemälde, deren minutiösste behandelte feuerliche Darstellungen durch die geistreiche Färbung der Erfindung und Charakteristik leuchten, nebst einer alten, in gerühmten und sehr seltenen ägyptischen Wandmalerei von dem seltsamen Vorarbeiten aber, so werden außer einem originalen Schreinchen in Gehalt eines Schreines aus arabischen roten und rot oder aus mit ganz ähnlich behandeltem Leder aus arabischen Glasgefäß, zwei schone Böden, die nach Art von Seidenmalen bestrich sind, verschiedene Stücke aus völlig metallisch wirkendem Goldblech, und namentlich auch zwei große, in ebenso reicher wie goldener harmonischer Färbung mit unerschöpflichem Schatz demaltes Ikerbetriebe die eingehende Beachtung fordern. Auf welcher Höhe tadelloser Vollendung stehen ferner die in Jade geschnittenen Arbeiten, unter denen ein herrliches Schreines in Gehalt eines Kniehöhlenwegs auffällt, die wieder in der feinsten Schweberei in Holz und Eisenarbeiten und die zum Theil sehr schön gearbeiteten und in Gold und Silber aufgeführten Bronzearbeiten, von denen in der gegenwärtigen Ausstellung ein schmales gerahmtes, mit Silber einlegtes Becken mit zwei mochten emailirten kupfernen Schälchen in fringetöner hübscher Emailirung zu einer imposanten Gruppe vereinigt ist, der sich überdies noch ein aus acht großen Emailplatten zusammengesetzter Schreinchen anschließt. Eine ansehnliche Kollektion von Zünden mannigfaltigster Form und Größe, unter welchen nur auf die gräßlich demaltes Thronen aus dem Sommerpalast zu Vefina ausdrücklich hingewiesen sein möge, schließt neben jenen Prachtstücken sowohl die schöngearteten Techniken als auch die gesammte geschichtliche Entwicklung des Emailens in Japan und China, und davon reichen sich wieder auf der einen Seite die feinsten eigenartigen ägyptischen Human-Reliefs, sowie die in Gold und Silber mit Zinnunahme von Berlin, von arabischenfolgendem Schmelz und angelegten blauen Fibern gefertigten ägyptischen Schmuckstücken, in denen die ägypte Phantastik der aus Nubienstücken und frei schwebenden Schmitzungen, aus Schlangen, Tröden und anderem Weist sich gehaltenden Formen im Verein mit der denkbare raffinierteste Technik wahrhaft wunderbare Schöpfungen hervorruft. Den Reichtum der ganzen Sammlung endlich bilden die werthvollsten Porzellane, Fayenzen und Etruskunwaren der Länder sowie ganze Reihen — darunter allein 110 Tafel-Reliefs — von Vasen, Krügen, Schalen und Dosen aus durchsichtigem Glas, das, in Europa bisher fast unbekannt, uns hier zum ersten Mal in solcher technischer Vollendung und in einem fast unerschöpflichen Reichthum bald glänzend leuchtender, bald weich und mild getönter Farben entgegentritt.

## Vermischte Nachrichten.

R. Wänden. Durch einen eigenthümlichen Zufall fügte es sich, daß unlängst gleichzeitig auf verschiedenen Theilen hervorgegangene größere Werke der Glasmalerei ausgeführt waren. Jaulmer, der sich neben Kimmiller die größten Verdienste um die Erhaltung der wiedererstandenen Glasmalerei erworb, hat bekanntlich schon früher mehrere Fenster für den Kölner Dom ausgeführt und mit dem letzten ausgefüllten seinen Coloss von Kullagen, vorläufig wenigstens, abgeschlossen. Der Dom in Köln besitzt bereits ein im Jahre 1864 von den Directoren der Köln-Windener Eisenbahngesellschaft gestiftetes Fenster. Dasselbe wurde in der Berliner Glasmalerei-Kunstlei ausgeführt und hat die Bezeichnung Saut's zum Gegenstand. Dazu kommt nun noch Jaulmer's Werk, das erste Komit des hl. Petrus in Jerusalem, eine Stiftung der Rheinischen Eisenbahngesellschaft. In den oberen Theilen des noch reichlich goldfarbiger Architektur untrastenen Oesammbildes sehen wir links den Papst Pius IX. als den Verleiher des letzten vatikanischen Konzils, über ihm einen schwebenden Engel, rechts die Apostel Petrus und Paulus, und unter dem Hauptbild die heiligen Papst Leo, Bernhard, Thomas von Aquino und Bonaventura. Die figürlichen Kompositionen zeigen jenen tiefen Ernst und die Strenge der Gestaltung, welche Cornelius und seine Schule kennzeichnen, und die Fortbewegung jenen tiefen Sinn für Harmonie, die often Arbeiten Jaulmer's eigen ist. Alle vortheilhafte Glasmalerei der Kölner Dom auch aufzuweisen hat, das neue Jaulmer'sche Werk wird auch versehen alleit einen ebensovollen Platz einnehmen. — Bisher noch daselbe einen der größten Töne der Weltanschauung die beiden Jüngling in der Jettler'schen Glasmalerei bisher ausgeführten Fenster aufgenommen, nämlich die Kirche im Verweis an der Ruander'schen Anstalt der Bahn, ein trefflicher Bau der besten Renaissance Periode. Für dieselbe stiftete die bei hiesiger Jettler'scher Einrichtung und seine Ehefrau Josefa. Dem Haupttheil der Kirche entsprechend, sind die figürlichen wie die architektonischen und dekorativen Theile der Kompositionen ausgeführt und demgemäß als wohlthuende Meisterlein. Der Oesamtbau der Farben ist geradezu überraschend. Es erklärt sich dies dadurch, daß Jettler beide Fenster in der schon in alter Zeit üblich gewesenen, nochmals für lange Jahrhunderte und erst später wieder aufgenommenen Technik des Kobaltens ausführte. Das Verfahren besteht im Wesentlichen darin, daß die Glöster mit einem dunklen Ton überzogen wird und die Ziegler in ihren verschiedenen Abstellungen herausgearbeitet werden. Dazu kommt noch, daß Jettler an die Stelle des Schwarzlotzes einen wärmeren Ton setzte, der seinerseits wiederum die Zeugkraft der Farbe steigert.

In Nürnberg hat die diesjährige Feier des Geburtstages Kaiser Wilhelm's eine besondere Bedeutung erlangt, indem sich dort an diesen Tag eine Stiftung knüpfte, wie sie ferner nicht gedacht werden kann. Im Jahre 1875 war im Rathhauslaale daselbst der Karton zu einem Oesamtbild ausgefüllt, welches die schwirige Gestalt des Kaisers an gemachter Stelle der Radwelt überliefert, und es trat ein Komit zusammen, welches die auf 12,000 Mk. oeranschlagten Kosten zur Verfertigung des Oesamtbildes beizustehen sollte. Die Regierung von Württemberg hat nun noch nachträgliche Bewilligung des allgemeinen Interesses über das Gemälde durch ihre Sachverwalter den Erlaubnis zur Sammlung von Beiträgen unter den Angehörigen professioneller Kommissionen Kienbergs gegeben, und unter dem 22. März d. J. hat das Komit einen Aufruf und Einladungsanliegen an seine Mitbürger ergehen lassen. Es läßt sich mit ziemlicher Bestimmtheit annehmen, daß die entsprechende Summe schon heute voll abgedeckt ist, da am Tage des Aufrufs sich bereits 7560 Mk. in Spenden des Namts befinden. Eine bessere Stelle als die gewählte konnte für das herausgehende Kaiserbild kaum gefunden werden, denn die St. Lorenzkirche nimmt durch die Einseitigkeit und Schönheit

ihres äußeren und inneren Architektur einen der hervorragendsten, wenn nicht den ersten der Plätze unter allen professionellen Kirchen ein. Nicht dringt durch Emporen, ragt das Schloß des Toms mächtig empor und läßt die herrlichen Oesamtbilder der hohen Fenster toll auf den Beschauer einwirken. Im Innern dringt die Kirche eine der großartigsten Werke deutscher mittelalterlicher Kunst: Adam Beyer's „Sakramentshauschen“, welches nirgends in der Welt seines Gleichen hat. Nach Vollendung des Oesamtbildes wird Kaiser Wilhelm's Bild den Bildstift auf diesen Tagen den besten Kunstfleißigen gesendet haben.

Die Kosten des neuen Wiener Rathhauses. Der Gemeinberath von Wien hat von der städtischen Verwaltung den Ausweis über die bis Ende Dezember 1875 aus den eigenen und aus den Anleihengebern der Kommune für den Bau des neuen Rathhauses bestrittenen Ausgaben erhalten. Nach derselben betragen die Ausgaben für Erwerbung des Baugrundes 259,660 fl. 4 Kr. (eigene Gelder), Bodenlagen als Honorar für die Projekte, Jins für die Ausschaltung 24,613 fl. 42 Kr. (eigene Gelder). Aus den Anleihengebern wurden bestritten: die Garmentale mit 212,278 fl. 87 Kr.; Baumaterialien 1,493,950 fl. 94 Kr.; Steinmeyer-Arbeiten (Moymaterial) 555,461 fl. 73 Kr.; Regie 862,331 fl. 64 Kr.; fertige Steinmeyer-Arbeit 869,107 fl. 62 Kr.; Bildhauer-Arbeit 64,921 fl. 90 Kr.; Rohstoffe 13,448 fl. 32 Kr.; Ausstattung und Steinmeyer-Arbeit 52,397 fl. 43 Kr.; hydrographischer Maß 213,972 fl. 58 Kr.; Zementen und Gipsen 189,100 fl. 80 Kr.; Heizung und Ventilation 6050 fl.; Honorar für die Architekten 143,200 fl.; Tischen und Baumaterialien 13,685 fl. 60 Kr.; daher in Summe 294,678 fl. 45 Kr. aus den eigenen und 4,777,206 fl. 82 Kr. aus den Anleihengebern und im Ganzen 5,071,884 fl. 29 Kr. Aus den Anleihengebern sind für den Bau des neuen Rathhauses 10,000,000 fl. gezeichnet, wovon 1,500,000 fl. auf die Einzahlung entfallen, so daß für den eigentlichen Bau 8,500,000 fl. benötigt ercheinen. Das Projekt für die Heizung und Heizung des Rathhauses ist von Prof. Holm ausgeführt. Mehrere soll hierauf in centraler Weise als Dampf-Heizungsanlage durchgeführt werden. Die Kosten der Heizungsanlagen sind auf 620,000 fl. oeranschlagt.

## Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

## Neue Bücher und Kupferwerke.

- Mantz, P., Hans Helbue. Paris, Quantin. Fol. mit 207 S. Text, 28 Kupfern und 49 Tafeln. 100 fr.
- Marchese, Vinc., Memoriedi dei più insigni pittori, scultori e architetti Domenicani edizioni, accresciuta o migliorata I. Band. Bologna, Romagnoli. 8°. 4 Mk.
- Pattison, Mrs. M., The Renaissance of Art in France. 2 Bde. London, 1875. 8°. 680 S. Mit 19 Stahlstichen. 50 Mk.
- Raffet, Notes et croquis de Raffet, mis en ordre et publiés par Auguste Raffet de la Bibliothèque nationale. avec 257 dessins inédits gravés en relief par Armand-Durand, Goussier & Co. (Gazette des Beaux Arts) 4°. 148 S. und 48 Tafeln. 40 fr.
- Vachon, Marius, Le Château de Saint Cloud, son histoire et son incendie en 1870; inventaire des ouvrages d'art détruites, etc. Paris, Quantin 8°. 79 S. (Mit Abbild.) 1 fr. 50 c.
- Véron, Th., Dictionnaire Véron ou Mémorial de l'art et des artistes de mon temps. Le Salon de 1875 et l'Exposition universelle 4°. annuaire. Paris, Buzin 8°. 801 S. 7 fr. 50 c.
- Viollet-le-Duc, Histoire d'un hôtel de ville et d'un cathédrale, texte et dessins. Paris, Hetzel 8°. 288 S. (Mit Abbild.)

## Zeitschriften.

## Christliches Kunstblatt. No. 5.

Die St. Jakob's-Kirche in Chemnitz, von H. Altendorff. (Mit Abbild.) — Die „Kurfürsten-Bilder“, — Eine neue Böttcher-Geschichte mit Bildern.

**Journal des Beaux-Arts. No. 8.**

Paul Ströf, von F. Lohse. — Architecture. — *Musées de sculpture*, von A. Schuy. — *L'enseignement de dessin en France*, von H. Jouin.

**The Portfolio. No. 113.**

Caroline Daxen. (Mit Abbild.) — Oxford, von A. Lang. (Mit Abbild.) — Allegorical figure of poetry, from a design by Raphael. (Mit Abbild.) — Illustrations of old Wexfordshire houses by W. Nixon, von H. G. Boyer. (Mit Abbild.)

**Meisterwerke der Holzschneldkunst. No. 5.**

Singebücher mit dem Bergwerksbau; Antik. — Die Ermordung Wilhelm's von Oranien, von W. Lindenschmit. — Die Vöhre der Grossschäbler und Pfefferfresser im Zoologischen Garten zu Berlin, von P. Meyerhelm. — Die St. Katharinenkirche in Oppenheim am Rhein, von G. Thenerhoff. — Volkstanz kurz vor dem Kriege, von L. Bokelmann. — Hansesches Haus, von A. Weissenberg.

**L'Art. No. 227.**

Les fresques de Tiepolo dans la ville Valmarina à Vicence, von P. G. Meunier. (Mit Abbild.) — Le cabinet de S. M. Léopold II. — Société d'aquarellistes français, von P. Lerot.

**Deutsche Bauzeitung. No. 34. 35.**

Ueber das Verfahren bei öffentlichen Konkurrenzen, von K. E. U. Fritsch. — Die Investition der Bau-Drahtwerke Deutschlands, von H. Bergmann. — Die Ausstellung von Kesseln in Berlin 1875.

**The Academy. No. 365.**

Catalogue of a Collection of engravings, etchings and woodcuts, taken by R. Ford Heath; Thayer the Designer, served on a Grandeurian boat about the year 1800, by G. Stephens; Collection Auguste Drouot. — Royal Academy exhibition, von J. C. Carr. — Grosvenor Gallery, von demselben.

**Formenschatz. No. 8.**

A. Dürr: Entwürfe zu Schmuckstücken. — H. Bergkmalr: Der Fackeltanz. — H. Holbein d. J.; Hier Erasmus Michael, eine Meuchelmörderin. — Lorenz von Leyde; Medaillon mit dem Kopfe eines Kriegers. — Just Altmann; Das Hiebgeschloß des Peter Longus in Venedig; Zwei Figuren aus dem Annas's „Wappenstein“. — Verdunen de Vries; Ansicht eines grossen Vorzimmers. — Entwurf zu einer Wanddekoration. — Eisenkiste; wahrscheinlich italienischen Ursprungs. — Entwurf zu einem Gerätekabinett nach einer gezeichneten Fabelzeichnung im Holbein's „Hilfsbuch“.

**Gazette des Beaux-Arts. No. 263.**

La Vierge de Vienna, von F. Ravasson. (Mit Abbild.) — Velasquez, von P. Lafort. (Mit Abbild.) — M. Duc et son influence sur le mouvement architectural contemporain, von J. L. Pascal. (Mit Abbild.) — Les arts à la cour des Médicis, von Ch. Vissière. — Mademoiselle Cosmanne Meyer et Professeur, von Ch. Guellinot. (Mit Abbild.) — Société d'aquarellistes Français, von A. Rugey. (Mit Abbild.) — Les instruments à Arbet. (Mit Abbild.)

**Inferate.**

Münster in Westfalen, 1. bis 15. Juni:

## Grosse Ausstellung

### westfälischer Alterthümer u. Kunstzeugnisse

von den frühesten Zeiten bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, veranstaltet von westfälischen Alterthums-Verein zu seiner 50jährigen Jubelfeier.

Ueber 2000 Rtn. Gewandter Naturalg. Verfügbare Photographien der bedeutendsten Ausstellungs-Gegenstände.

Einnahmiger Besuch: 1 Mark, für alle 15 Tage: 3 Mark

Sobald erschienen bei E. A. Seemann in Leipzig und ist in allen Buchhandlungen zu haben:

**GESCHICHTE DER MALEREI.**

Herausgegeben von

ALFRED WOLTMANN.

Erster Band.

Die Malerei des Alterthums, von Dr. K. Woermann.

Die Malerei des Mittelalters, von Dr. Alfr. Woltmann.

Mit 140 Illustrationen.

gr. Lex.-8. broch. 13 M. 50 Pf.

Die Lieferungsangabe vollständig mit der 4. und der 1. Hälfte der 5. Lieferung dieses ersten Bandes, welchen noch zwei andere folgen werden.

**RAFFAEL UND MICHELANGELO.**

Von

ANTON SPRINGER.

Besonderer Abdruck aus „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit“, herausgegeben von Dr. R. Dohme.

Mit vielen Illustrationen.

66 Bogen hoch 4. br. 30 M., eleg. geb. 34 M.; in Pergament oder Saffian

41 M.

Herausg. unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Gundert & Pries in Leipzig.

**Permanente Ausstellung**

von  
Ernst Arnold's Kunstverlag  
(gegründet 1818).

Dresden, Winckelmannstr. 15,  
neben dem Böhm. Bahnhof.

enthaltend die hervorragendsten Gemälde der Dresdener Galerie in Kupferstichen von den besten Meistern des Grabstichels. — Geöffnet von 9—2 und 4—6 Uhr, ausgenommen an Sonn- und Festtagen. (2)

Hogler's Künstler-lexikon, 22 Bände.

Zeitschrift für bildende Kunst,  
herausg. von W. H. Kühn, Richer-Edel-Str.  
Berlin.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Die

**Städelsche Galerie**

zu Frankfurt.

Zwei und dreissig Radirungen

von

Joh. Eisenhardt.

Mit Text von Dr. Veit Valentin.

Erste Ausgabe: Künstlerdrucke, ohne Papier, 10. Fol., 100 Mark. — Zweite Ausgabe: Vor aller Schrift, ohne Papier, 10. Fol., 50 Mark. — Dritte Ausgabe: Mit Kupferstichen, ohne Papier, 10. Quart, 48 Mark. Vierte Ausgabe: 10. Quart, 12. Mark, eleg. geb. 16 Mark 50 Pf. Koppen in Leder mit Goldschnitt 20 Bogen, 1 und 2 haben 8 y M. 50 Pf. Zu Aug. II k y 36. Zu Aug. III k y 36.

**Die Galerie zu Braunschweig**

in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von Prof. W. Unger. Mit erläuterndem Text. Fol.-Ausgabe, chinef. Papier, in Mappe 27 M.; Quart-Ausg., fein geb. m. Goldschn. 22 M.; Quart-Ausg., weisses Papier, broch. 12 M.; dergl., eleg. geb. 16 M.

von Prof. Dr. L. von  
Singer (Wien, über  
Samstag 25) über an  
die Verlagshandlung in  
Erlang zu richten.



à 25 Pf. für die drei  
Mal erhaltene Preis-  
stelle werden von jeder  
Buch- u. Kunsthandlung  
angenommen.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheinung von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für die allein bezogen heißt der Jahrgang 3 Mark (einschl. im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern).

Inhalt Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause III. — Gedon Kunst 1; Engler Kunst 1. — Über den nächst von Florenz ge-  
legene Castell Dierichsen, Kirgel, Kunstschilde Dierichsen und Zeilinger. — Kunsthandlung in Erlangen, 2. von Wien. —  
Wagner; Kunstausstellung in Dresden; Mainz, Retrospective Ausstellung in Florenz. — Ein neuer Baumgarten in der  
von Wien. — Nation Engberg. — Einzelnheiten des Buch- und Kunsthandels. — Zeitstellen. — Nations-Nachricht. — Inserate.

### Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause.

#### III.

Es ist im Laufe der zehn Jahre, während welcher überhaupt Jahresausstellungen im Künstlerhause veranstaltet werden, ein durch die Tradition geheiligter Miss oder Misbrauch geworden, dem Ausstellungsdirektor ein Schnippchen zu schlagen, als man in aller Stille das Gesetz vom Einsetzungstermin der Vergegenheit preisgibt und die Ausstellung, nachdem sie einige Wochen lang ihre Anziehungskraft erprobt, beziehungsweise abgenützt hat, durch einen Nachschub, der gewöhnlich ein künstlerischer Patroschub zu sein pflegt, auffrischt. Schon früher einmal ist es Canon gewesen, der durch eine detarierte Transfusion der Jahresausstellung frisches Blut zuführte. Damals haben nicht seiner wichtigsten Leistungen auf dem Gebiete der Bildnismalerei die ganze Ausstellung förmlich verjüngt; ein Wunder, daß man auch heuer daran dachte, ihn als kräftigen Nothhelfer einbringen zu lassen. Die Gelegenheit war günstig. Die Festwoche war über Wien dahingerauscht; noch zitterten überall die Einrückte nach, die der Festtag hinterlassen hatte. Wenn in diesen Tagen irgend etwas auf Beachtung Anspruch erheben wollte, so mußte es vor allen Dingen in irgend einer Beziehung zu den erlebten und die allgemeine Stimmung beherrschenden Feiertaglichkeiten stehen. Nun alte Canon vom Kronprinzen Rudolf im Namen aller österreichischen Kinder den Auftrag erhalten, ein Portraitbild zu malen, das rechtzeitig fertig werden sollte zur Feier der silbernen Hochzeit des kaiserlichen Paares. Das Bild wurde fertig, der nöthige Gausalneruß zur

Bestimmung war da, die Genossenschaft durfte sich schon etwas versprechen, wenn sie dieses Bild in die Ausstellung einführte, gleich unmittelbar nach den vorkommenden Festtagen. Wir wissen nicht genau, ob die Voraussetzungen der Genossenschaft sich vollaus erfüllten, soweit es sich um die genossenschaftliche Kasse handelte; allein das glauben wir aussprechen zu dürfen, daß das Bild selbst nicht Alles gehalten hat, was man in künstlerischer Beziehung von ihm erwarten zu dürfen geglaubt hatte.

Canon hat sich unseres Wissens bisher noch nicht hervorgethan als Maler religiöser Stoffe, und wenn man seine künstlerische Individualität genau prüft, wird man wohl auch zu dem Resultate gelangen müssen, daß er nicht der Mann ist, der dazu berufen erscheint, auf dem Felde der kirchlichen Kunst seine große Begabung mit besonderem Erfolge zu betätigen. Wenn ihm dennoch der Auftrag zu diesem Portraitsbilde zu Theil wurde, so ist das wohl im Hinblick auf seine „Johannes-Voge“ geschehen, mit welcher er seine erste bedeutende und von großem Erfolge begleitete Huldigung der „großen Kunst“ darbrachte. Nun mag Canon mit Ehren bestehen da wo er bedeutende Gedanken zu gestalten hat; allein sein durchdringender, zersetzender Verstand, seine auf breiter Bildungsbasis sich erhebende philosophische Weltanschauung, ja auch die dämonische Leidenschaftlichkeit seines Naturells, sie konnten ihm hier sehr wenig helfen, wo es in erster Linie eines innigen Gefühls, einer schwärmerischen Frömmigkeit bedurfte hätte. Man mag die Sache drehen und wenden, wie man will, man wird vor dem Bilde darüber doch nicht hinaus können, daß Canon nicht im Stande

war, sich zu dem ihm gegebenen Stoffe in ein richtiges Verhältnis zu setzen. Für seine Natur fehlte dem Stoffe der Hebel, bei dem er ihn hätte anfassen können. So reich und voll auch der Farbensaffort ist, dessen Willen dem Beschauer aus der Darstellung entgegenzuwollen: es spricht doch auch eine gewisse Hülfs- und Kathlosigkeit aus dem Bilde, in welcher sich der Künstler dem seinem Naturell so wenig entsprechenden Stoffe gegenüber befand. Man weiß, daß Canon sich mit Vorliebe in technischen Fragen Rath erholt aus den Bildern der alten Meister, und daß er sich auch niemals Mühe gegeben hat, den Beschauer im Unklaren darüber zu lassen, aus welchen Quellen er sich Rath und Anregung geholt habe. Dieses Mal ist Kubens für Canon fast verhängnisvoll geworden. Canon's ganze Thätigkeit zeigt durchgängig ein fast inbrünstiges Zuehen und Forschen nach dem Wahren und Echten in der Kunst; wir müßten sogar sagen, daß für seine ganze Kunstübung ein harmloses, resolutes Zugreifen vielleicht erprießlicher gewesen wäre, als dieser grübelnde Zweifel, welcher ihn, statt zur Originalität, zu einem Eklekticismus führt, der wohl das Gefühl der Hochachtung, nicht aber eine warme Begeisterung zu wecken vermag. Man denke sich nun, wie auf Canon's eminent receptive Natur, wie auf den Mann mit dem augenmerklich entwickelten Verständnis die Glanzerscheinung eines Kubens mit ihrer hinreißenden Genialität wirken mußte, insbesondere da, wo ihn ein Auftrag fast direkt hinweist auf eine der gloriossten Schöpfungen dieses Meisters, und man wird den Schlüssel haben zu dem Mißel des Canon'schen Vorbildes, das sich mit ehrlicher Offenheit giebt als eine Reminiscenz an das Kubens'sche Altarbild des heiligen Ivesonso. Der Künstler scheint sich hier in einem Lauberkanne befunden zu haben, und der Gerichtshof der Kritik wird wohl oder übel entschuldigend „die unverständliche Gewalt“ gesten lassen müssen. Seiner Receptionsfähigkeit mag der Künstler den idealen Gehalt seines Lebens danken; für die freie, naive Produktion bereitet sie ihm Schwierigkeiten, deren er nicht immer Herr zu werden vermag.

Neben Canon's Altarbild ist es ein neuer Defregger, welcher das Interesse an der Ausstellung wieder aufgeschloß hat. Auch hier haben wir ein Vorbild, wenn auch kein religiöses, vor uns. Auf dem Rahmen ist die Widmung angebracht: „Dem Kaiser — Seine Geschwister, 21. April 1879.“ Andreas Hofer empfängt inmitten seiner Götter ein kaiserliches Geschenk. Das ist das Motiv, das Defregger hier behandelt hat. Dieses Mal hat er keine lebensgroßen Figuren hingestellt, hat er nicht versucht, auf dem ihm fremden Gebiete der großen Historienmalerei einen Gang zu thun; er ist der schlichte, ehrliche De-

fregger geblieben, als welcher er immer so überaus aus seinen Genrebildern zu uns zu reden vermag, er darum will uns dieses Hoferbild auch um ein bedeutendes mehr zusagen als das große erste Heide. Von einer neuen Seite offenbart sich der Künstler nicht, aber die alte, die er zeigt, ist gut und herzlich.

Prof. Griepenkerl hat die Reihe seiner alljährlichen Porträts durch einen Zuwachs vermehrt, der ebenso sehr durch Reinsichtigkeit der Darstellungen — er sind meistens berühmte Wiener Künstler — wie durch künstlerische Gediegenheit ausgezeichnet ist. Auch der Wert seines tüchtigen Schülers Andreas Groll „Der Kampf der Elemente“ füllt seinen Platz in der Saal mit Ehren aus. Das farbenfrische Bild ist das Herzogliche Porträtgemälde in Braunschweig bestimmt. — Fritz Aug. Kaufbach in München letzt nachträglich den höchst delikaten gemalten Kopf der „Dame in altdeutschem Kostüm“ (zum Preise von 1000 fl. v. W.)

Als zur ersten „Näherung“ gehörig haben wir nun zu erwähnen die „Spanische Post bei Toledo“ von Alexander Wagner, ein Bild, das durch die darin dargestellte leidenschaftliche Bewegung der Reiter und Pferde einen starken Eindruck hervorbringt, der koloristische Qualitäten jedoch nicht in dem entsprechenden Verhältnisse zu der dramatischen Action in ganzen Motivo stehen. Sinn hat aus dem anmythologischen Darstellungen geschickt, die wenig zu Erfreulichem bieten. Die „Nymphen und Tritonen“ waren uns vor der Ausstellung schon durch ein Holzschnitt bekannt geworden, und der Holzschnitt hat weit mehr versprochen, als das Bild mit seiner gelben unnoblen Färbung zu halten vermag. Eine nicht zu zuleugnende Hartheit der Zeichnung, sowie ein gewisses Feingefühl für den ersten Schwung der Linie vermehren nicht hinreichende Entschädigung zu bieten für die so laute und beleidigende Gewöhnlichkeit der sehr Reichen Genuss bieten die hübschen italienischen Studien von J. von Diefer dem, der es sich nicht verdrängen läßt, sich mit Aufmerksamkeit in sie zu versenken. Ihr einziger Fehler ist nur, daß sie aus der großen Jahresausstellung, wo so viele Tritonen und riesige Skulpturen kämpfen, wo Bilder mit Kubens so umgeben, daß sie „in ein Haus nicht hineingeh“ sich breit machen, eine zu bescheidene Sprache führen. Die wird bei solchen Gelegenheiten gewöhnlich nicht gehört.

Die Plastik bringt vieles, aber nicht viel. Der Portieresaal enthält eine ganze Menge von Figuren, die für die neuen Hof-Kaisern bestimmt sind. Für einer strengen Kritik unterziehen zu wollen, wäre nicht gerecht; werden sie sich doch meist an dem Ort ihrer Bestimmung selbst der Kritik entziehen, weil

auf dem gewöhnlichen Auge fast unerreichten Höhen zu thronen bestimmt sind. Colenoble hat einige Wiener Typen und Straffer einen Affenbändler und eine hübsche Japanerin modellirt. Bei aller Frische und Lebenswahrheit, die Colenoble's Geniefiguren verrathen, sind die Arbeiten Straffer's ihnen gegenüber doch im Vortheil, weil sie im Wafse nicht vergriffen sind. Wenn schon das scherzhafteste Genre auf dem höchsten feierlichen Kunstgebiete der Plastik gepflegt werden soll, dann ist es besser, wenn man sich an einen möglichst feinen, zierlichen Maßstab hält.

Salvain Straffer.

### Retrolage.

**Walter König f.** Am 2. April sind in Rom der bekannte Genremaler Walter König im Alter von 36 Jahren Kunst jähle der Schule nach zu den Angehörigen der österreichischen Künstlerfamilie, wiewohl er in Treviso geboren wurde. Er war ursprünglich Bildhauer, und zwar ein Schüler Schilling's; ein Stipendium, das er von der sächsischen Akademie erhielt, veranlaßte seine Ueberwanderung nach Rom, wo er während auch Besetzung eines harrinischen Lehrstuhls erhielt. In Rom lernte im Jahre 1871 Professor Angeli den jungen talentvollen Mann kennen, und die Kunst der Bildhauerei für sehr anerkennend und seine Gesandtheit ungenügend erklärte, bestimmte ihn Angeli, Maler zu werden. König arbeitete nun im Atelier und unter Aufsicht Angeli's in Rom, Johann Friedrich bei Angeli und in Rom. Sein bedeutendes Talent veranlaßte ihn bald einen guten Namen, und in die kürzesten Zeit entwidelt er sich zu einem allgemein geschätzten Künstler. Von seinen Bildern sind besonders „Der Dokumentenlieb“, „Die verweirte Absolution“ und „Das Scherlein der Witwe“ bekannt. Sein künstlerischer Nachlass ist sehr bedeutend sein und dürfte in nächster Zeit in einer Kollektiv-Ausstellung des Wiener Künstlerhauses erscheinen.

H. B. Eugène Joure f. Die Trauerkunde von dem Mitte Februar zu Paris erfolgten Tode des 1822 im Besizne der Genoble geborenen Porträt- und Genremalers Eugen Joure wird auch in deutschen Kunstkreisen nicht unbedeutend bleiben. Eine von der Revolution reichbegüterte Familie hatte durch die Kognitionen den größten Theil ihres Vermögens eingebüßt. Eugen erhielt auf dem Gymnasium zu Genoble eine gediegene klassische Bildung, aber die Kunst war früh das Ziel seines Vernehmens, und seine Freundschaft mit dem Maler Schard veranlaßte ihn nach Hoffendung seiner Studien zur Ueberwanderung nach Paris, wo er zunächst in das Atelier David d'Angers' trat, dessen gewaltige Kraft ihm aber weniger als die sanftmüthige Parteilichkeit seines zweiten Lehrers Nade zusagte. Die Roth zwang den Junghing bald, vor den Verkauf zu arbeiten. Eine zur Ausstellung von 1847 eingefandene Landhofs errang einen Ehrenplatz im Salon carré und ward von dem Kaiser zu Genoble erworben. Trotz dieses Erfolges entschied sich Joure 1849 zu einer italienischen Studienreise und bemächtete sich in Rom mit eifrigem Fleiße die Kuden seiner Ausbildung auszufüllen. Später besuchte er nachmalig Florenz und Venedig, aber von 1851 an wendete er, einzelne Auszüge in die Provinz abgerechnet, Paris nicht mehr. Die Allegorie und das Genre im größeren Maßstabe, Landhofs, Thierbilder und mythologische Szenen waren Joure die liebsten Motive; dem Porträt widmete er sich erst später, weil es geliebt war. 1857 stellte er die Allegorie: „Les rêves de la jeunesse“ aus. 1859 gab er nach Aufstund verlaufte Bild: „Education de l'amour“ und „Le décaillé“, eine umfangreiche mit sorgfältiger Komposition voll Leben und Bewegung. 1861 folgte das jetzt im Museum zu Genoble befindliche Gemälde: „Les premiers pas de l'amour“; 1863 mochte er sich mit „La confidence“, zwei lieblichen Wahngestalten, auf das

Gebiet der Antike. Das Jahr 1864 sollte Joure die erste bedeutende Aufschwung durch seine „Eve“ bringen. Im vollen Schmuck lieblicher Landschaft sieht diese Eva auf den Felsen und sieht einen Jüngling rötlicher Pfeilspitzen zu sich herab, um diesen zu rufen; die Haltung der erhobenen Arme, der Ausdruck der Face und die ganze Stellung sind voll einfacher Naturlichkeit, Klarheit und Zeichnung ferret und fein. Die Umfassung, das Verborg von Werra das Gemälde für seine Privatgalerie erwarb, gab ihm ein besonderes Ansehen bei der Menge; Merimee's und Werra's Ansehen waren während des zweiten Empire vorzugsweise ionangebend in der Kunstwelt. Joure erhielt die lang-ersehnte Medaille und bebandelte, hierdurch aufgemunter, noch manchen ähnlichen Gegenstand, doch bis zu der 1878 vollendeten „Source“ gelang ihm kein Vier wieder in solchem Maße. „Venus ihre Tauben rufen“ war tabellos im Salon, in der Komposition dagegen schwächer; „Elysée mit einem Jüngling“ ist ein liebliches Bild; bei „Dopbrin und Elysée ihre Herden führend“, das er zweimal ausstellte, ist besonders die Landschaft warm und schön in Ton und Licht. Danden schwang sich Joure mehr und mehr zu einem viel-geehrten, gut besoldeten Vorträtmaler auf. Der Salon von 1878 enthielt ein männliches und ein weibliches Porträt von Joure, und die jüngste Pariser Ausstellung beehrte das überaus gelungene Gemälde „La Source“; und zwei schöne ältere Bildnisse.

### Kunstkritik.

Heber das nördlich von Florenz gelegene Castell Pinigialta ist kürzlich im Verlage von Bordone in Florenz in zweifacher Ausstattung ein von G. Martotti verfaßtes Buch erschienen. Das Castell wird besonders allgemein als ein Wasser getreuer und hochwürdiger Restauration geschätzt. Der Verfasser giebt zunächst eine Schilderung derselben, die ziemlich gleichbedeutend mit einem Auszug war, da von dem mittelalterlichen Castell sich nur spärliche Ueberreste vorfinden, als das 2. Volume 1855 in den Besitz des englischen Kunstforschers Temple übergegangen. In dessen Auftrag wurde der Bau von dem berühmten Gelehrten Hanserelli, einem Architekten, der durch das geistliche Studium italienischer Gelehrte sich ganz besonders für diese Aufgabe eignete, in seiner alten Gestalt wieder aufgerichtet. An der Hand des hundertjährigen Jüngers trat der Leiter die einzelnen Räume des Gebäudes der Reihe nach kennen, von denen es freilich manchenwerth wäre, wenigstens einige Abbildungen vorgeführt zu erhalten; massentlich verstanden die beiden Hölle, von denen der obere, zuerst beschriebene, die alte Kleinheit der Verhältnisse geordnet an den Hof des Borgello erinnert. Das beschriebene Wort reicht hier nicht aus, um eine deutliche Vorstellung zu erwecken; wenn aber auf eine Illustration verzichtet werden möchte, so hätte sich doch an Stelle des langen Exkurses, welchen der Autor den allerdings zum Theil sehr tüchtigen Arbeiten der Abbildung widmet, die hier wie anderwärts in dem Castell sich vorfinden, ein näheres Eingehen auf das Verhältniß der Hofanlage selbst nicht empfohlen. Auch dem römischen Cypus unter der Loggia, dessen Aufschrift schon Ober in seinen Inscriptions behandelt hat, erwähnt der Verfasser allzu weitläufig ein besonderes Kapitel von 7 Seiten ein. Außerdem finden andere Steininschriften an den Wänden der Loggia sowie der Brunnen im Hofe Besprechung, aus welchem seiner Zeit einzelne Reducturzüge zu Tage gefördert wurden, die als wichtige Grundzüge für die Restauration dienen. Nach einer Beschreibung des Gartens, zu dem von gedachter Hofe aus eine Wendeltreppe emporführt, werden die Baumstücke des ersten Geschosses ausführlich behandelt, die Wälder mit ihren Boden aus dem Cinguccio und den in Schrägen vermauteten kunstvollen Arbeiten, die Kapelle mit der schönen Verbrüderung in Terracotta, der Wassenschloß und zwei andere größere Räume, von denen der eine Fresken aus dem 14. Jahrhundert, vom Verfasser aus dem alten Hospital von S. Maria della Scala angefaßt, der andere, der durch seine trefflichen, Tapeten imitirenden Wandverzierungen hervorragt, zwei interessante Hochreliefs mit figuralen Motiven und verschiedene Fresken, Glas- und Bronzearbeiten enthält. Zum Geb-



gleich übergehend, während der Autor eine eingehende Schilderung der Kirche, die mit ihrer bis auf das kleinste Zubehör sich erstreckenden streng stiftlichen Ausstattung ebenso wie der anstößigen Saal, der eine kleine kulturgeschichtliche Sammlung, darunter namentlich eine Anzahl sehr seltener Trümpfe enthält, in ihrer Art einzig dastehen dürfte. Weiterhin wird das große Meistertum besonders und lebhaft der prächtige malerische Kistlerhof, in dem die Kuppel meistens steht, im Stil einer vergangenen Architektur-epoche zu reprobieren; es erscheint als eines Wohlverdienten, wenn durch das vorliegende Buch der Name des Kuppelers, des Hauhe Gschini, von dem die phantastischen Skulpturen des Portikus, die flügelartigen Konsolen der Traufriemen und die dem antiken Carlomagno inmitten des Hofes sitzenden Löwen herrührend, den künftigen Besuchern bekannt wird. Auch Gasparo Piazzini, dem die historischen Fresken in den Säulen des Hofes ihre Entstehung verdanken, gebührt nach ihm am Riccotti gehobene Lob; bezüglich der Ausführung im Einzelnen von ihm allezeit eines überhöht, geben dieselben, die zum Theil aus der Beschichte von Savigliano geschöpft sind, doch im Allgemeinen das Gepräge des 14. Jahrhunderts charakteristisch wieder und besitzen meistens mit die schönste Gesamtwirkung des Hofes. Hebrigens sind auch die aufgereinigten Wandbeschreibungen im Innern des Gebäudes von Piazzini gefertigt. — Zum Schluß giebt der Verfasser eine aus dem Kisten des Besitzers geschöpfte Zusammenstellung der Besuche, die dem Castelli aus Seiten hervorragender Persönlichkeiten zu Theil wurden und Zeugnis für den vorerwähnten Kauf bestanden ablegen. — Etwas weist an dem Buche, das mit unerschöpflicher Liebe für den Gegenstand geschrieben, mitunter eine gewisse allzu behagliche Peinlichkeit; der Autor schreibt zwar einen vortrefflichen und auch nach italienischem Urtheil gewandten Stil und weiß stets interessant zu bleiben; aber bestemmte werden doch Äußerungen wohl am Platze, so in dem Capitel über toscanische Skulptur im 2. Capitel, oder über den heil. Christophorus (S. 30 ff.), über das Symbol der Dreieinigkeit (S. 140 ff.) und anderwärts. Ganz beiläufig möge es erlaubt sein, die Berechtigung des Lobes, welches S. 205 dem Albumintrag: „Veni, vidi et admiravi“ gewollt wird, wenigstens aus philologischen Standpunkt aus anzusprechen. Jedenfalls wird das Werkchen, obwohl es durch den gemäßen Mangel an Illustrationen aus einem mit dem Gegenstande unvollständigen Verzicht verjagt, mandem Besucher als Erinnerung an den interessanten Tag erwannt sein, der durch die Thätigkeit seiner Entdeckung und die Art seiner Ausführung der nachkommungswürdigen Kunstliebe des englischen Prinzenmagnus zu gleich hoher Ehre gereicht. P. S.

Herman Kiesel, kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze. Mit acht in den Text gedruckten Holzschnitten. Braunschweig, Georg Westermann. 1877. 8. 396 S. Auf welches Publikum der Verfasser bei der Herausgabe dieses Buches gerechnet hat, ist nicht ersichtlich. Der erste Theil enthält Vorträge populärer Art über nicht eben unbekanntes Thema, die uns in den letzten Jahren in wissenschaftlichen Abhandlungen und Werken mehrfach entgegengebracht worden sind: 1) Ueber Art und Kunst, Kunstwerke zu sehen. 2) Ueber den französischen Kunstgeist. 3) Ueber das Glas und seine Kunstformen. 4) Michelangelo. 5) Schinkel. 6) Genelli. Dies Alles ist für das höhere Publikum geschaffen und berechnet. Der zweite Theil enthält dagegen Untersuchungen und Mittheilungen, die wiederum zum Theil nur für den Spezialforscher Interesse haben, dem größeren Publikum aber sich selbst entziehen. Also wäre wohl das Eine oder das Andere zu geben gewesen, wenn man von der Herausgeberin ausging, daß ein Buch seinem Inhalt, seiner Beschaffenheit und seiner Bestimmung nach nicht eine äußere, sondern eine innere Einheit barkeiten soll. Dies letztere ist hier nicht der Fall. Im zweiten Theil, welcher außer einer Notiz über einen „merkwürdigen Kupferdruck der Vorse nach Raffael“, einer Reihe von „Caricaturen“ einige weitere Aufsätze (über Julius Schnorr von Carolsfeld, Julius Thäter, Geeser Hemmelt und die Kunst, Bildwerke in Kupfer zu schneiden, und über Rudolf Demme) enthält, giebt Kiesel besonders über den Kupferstecher Thäter aus dessen nachfolgenden und dem

Verfasser zur Verfügung gestellten Papieren interessante und dankenswerthe Mittheilungen, welche aus merkwürdiger Weise in das Werden dieses Festes, kommen Künstler, in seinem engen lebenswürdigen Beziehungen zu Kiesel, Schnorr und Kiesel, sowie in die minder ersehbaren zu Ehren thun lassen. V. V.

### Personalmeldungen.

H. Zum Director der Kunstakademie in Weisbaden, in Kassel wurde der Engländer Jellingby berufen, welcher sich viele Jahre in München aufhielt und als liebenswürdiger und annehmlicher Gesellschafter in weiteren Kreisen bekannt ist. Derselbe ist bereits an den Ort seiner Bestimmung abgereist.

Anton von Weener, Director der Berliner Kunstakademie, welcher bekanntlich provisorisch am fünf Jahre für sein jetziges Amt berufen worden war, wird nach einem neuerdings getroffenen Abkommen ein weiteres festes Jahr auf seinem Posten verbleiben, da man inzwischen die geplante Reorganisation des Kunst-Unterrichtswesens durchzuführen gedankt. Die Angabe, daß eine Auswahl eines Directores der Kunstakademie bevorsteht, ist irrthümlich.

### Sammlungen und Ausstellungen.

Im Juni d. J. eine große Ausstellung westfälischer Kistenhäuser und Kunstzeugnisse statt, welche der dortige Kistenhaus-Berein zur Feier seines hundertjährigen Bestehens veranstaltet hat. Die Ausstellung soll alle in historischer oder künstlerischer Beziehung hervorragenden Produkte des alten Westfalenslandes aus den frühesten Zeiten bis zum Aufzuge des vorigen Jahrhunderts in moderner Vollständigkeit umfassen. Kistenhäuser sind solche Kunstwerke und Kistenhäuser, welche zwar nicht aus Westfalen stammen, wohl aber dazwischen in westfälischem Geiste sind. Besonders reich wird sich die Abtheilung der sächsischen Kunstwerke gestalten, namentlich in Reliquiarien, Kreuzen, Crucifixen, Kränzen, Eibern, Schalen, Wehrschloß-Ähren, Medaillonbildern, Wehrschloß-Ähren u. s. w. Unter anderem werden die Schilde aller westfälischen Dörfer — Wälder, Runden, Baderborn und Löhndorf — zum ersten Male hier gezeigt sein. Ein sehr reiches Verzeichnis der Werke beim Beginn der Ausstellung gedruckt vorliegen. Für photographische Aufnahmen der bedeutendsten Objekte ist Sorge getragen. Die ganze Ausstellung wird zweifelslos in mehr als quantitativer als auch in qualitativer Beziehung nicht bloß alle früher in Westfalen auf demselben Gebiete angehaltenen weit überlegen, sondern sich auch der im Jahre 1876 in Köln stattgefundenen Ausstellung ebenbürtig an die Seite stellen.

\* Nassau-Ausstellung in Treiden. Die Kennel'sche Hof-Kunsthandlung, welche bereits mehrere ähnliche Unternehmungen glücklich durchgeführt hat, veranstaltet im August und September d. J. in den Räumen des Kunstausstellungsgeländes auf der Brühl'schen Terrasse in Treiden eine Nassau-Ausstellung, welche aus dem genannten Schaffen des großen Meisters in unerschöpflicher Original-Bezeichnungen und Kopien hundertjähriger Werke in Oel, Aquarell u. s. w., ferner Stiche, Photographien und sonstige Werke der vorzüglichsten Künste werden dabei zusammenzurufen, und sowohl öffentliche Sammlungen als jährliche Festen von Privatgalerien, hervorragende Kunstliebhaber und Künstler haben dem Unternehme ihre Beiträge zugesagt. Die Ausstellung der Werke erfolgt nach Katalog & Nummern-Katalog, welcher zugleich dem beabsichtigten Ausstellungs-Katalog als Grundlage dienen wird.

In Mainz wird mit dem 10. Mai im Akademiegebäude des kurfürstlichen Schlosses eine Ausstellung geographischer Darstellungen der Stadt Mainz und ihrer Denkmale eröffnet. Dieselbe umfaßt Pläne der Stadt und Festung, Ansichten der Stadt und deren nächster Umgebung, die hervorragenden Denkmale, aus dem Thum, die ehemalige

Liedbrauereische und sonstiger kirchliche Bauwerke, seien sie erhalten oder untergegangen, ferner öffentliche Gebäude, einzelne Theile aus dem Innern der Stadt, Wohngebäude, kirchliche und profane Denkmäler. Die Ausstellung bietet somit im Grunde einen Ueberblick über die Stadt Mainz, über äußere Entwidlung, ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte wie über ihre Stellung als Eckstein des Reichs und die Geschichte ihrer kriegerischen Bedrücknisse.

**Retrospektive Ausstellung in Florenz.** Die Stadt Florenz hat auf Anregung mehrerer einflussreicher Kunstfreunde und Sammler beschlossen, im Monat November d. J. eine große retrospektive Ausstellung zu veranstalten, auf welcher in möglichst reicher Vertretung transportable Kunstwerke Toskana's von den ersten Zeiten an bis einschließlich zum 17. Jahrhundert der öffentlichen Beschauung zugänglich gemacht werden sollen. Diese — im Palazzo Pitti haltende — Ausstellung, welche eine in ihrer Art einzig dastehende zu werden erspricht, wird nach dem festgelegten Plane nicht bloß Gemälde, Statuen, Zeichnungen, ostliche und moderne Medaillen, Intaali, Kameen u. umfassen, sondern auch Schmuckstücken, Erzeugnisse der Goldschmiedekunst, Glasarbeiten, Emails, Porzellan, Möbel, Porzellanen, Modelle in Wachs, Eisenbeinzeichnungen, Terracotta-Gegegenstände, emailirte Thonarbeiten von Luca della Robbia, Majoliken, Seiden- und Sammetstoffe, Protease, Teppiche, Spitzen; ferner Musik-Instrumente, Bücher, Manuskripte, Buchbinder-Arbeiten; endlich gefällige Vasen, Wogen, Trüffel, bemalte Koffer, optische und physikalische Instrumente, Uhren, Stellas-Arbeiten, Tabakdosen und kunsthistorische Merkwürdigkeiten jeder Art. Nur eines wird dieser bedeutenden Ausstellung fehlen: die Fresken, welche seit vier Jahrhunderten gemalt worden und in allen Städten und Städten Toskana's zerstreut sind. Aber auch dieser Mangel soll möglichst weitgemacht werden, da die Absicht besteht, das Vorhandensein der betreffenden Fresken und die Orte, wo sie dieselben befinden, durch Kuvertenstücke den Be-

suchern der Ausstellung in Erinnerung zu bringen, welche Eric dann durch so hoch anerkannte Stragungsstücke von Florenz aus besandt werden können. Diese Güte werden dem Fremden den Besuch an jener Kirche, Kirche, Häuser ic. erleichtern, welche große Künstler ausgeführt haben. Die Absicht des Instituts-Komitee's für diese Ausstellung besteht, wie erwähnt, darin, in dieselbe Kunstgegenstände einzuführen, welche zuerst bei antike Kunst, dann die des Mittelalters und der Renaissance bis zum 17. Jahrhundert einschließlich repräsentieren. Man wird demnach a. H. Griechische Antiquitäten aus Bologna, Geronio, Arezzo, Pisa, Florenz und andern Orten antreffen finden. In Bezug auf das Mittelalter glaubt man einer reichen Vertretung desselben gewärtig sein zu können. Was aber die Werke des 14., 15. und 16. Jahrhunderts betrifft, so trifft Toskana von denselben noch eine derart erlauchende Menge, daß selbst die gemalten Räume des Palazzo Pitti nicht hinreichen dürften, dieselben vollständig zu beherbergen.

### Dermischte Nachrichten.

\* Ein neuer Denkmalsentwurf der Venus von Milo. Herr Gustav Saloman, Mitglied der Stodhotmer Kunstakademie, hat seinen den ersten Theil einer mit zahlreichen Illustrationen ausgeketteten Abhandlung publicirt, in welcher er darzutun sucht, daß die berühmte Statue weder als einzelnes Kunstwerk noch als Theil einer weiblichen Gruppe zu denken sei, sondern daß sie vielmehr zu einer Gruppe aus drei Figuren gehört habe, welche den — Verlust an Scheidewege, zwischen den Göttinnen der Lust und der Tugend, (nach der bekanntem Fabel des Prometheus) darstelle. Die Göttin der Lust, für welche noch Felder (Kite Denkm. III, 314) „die hohe Bekleidung charakteristisch“ ist, will der neue Erklärer in der Statue des Kovere erblicken. Wir kommen nach dem Erscheinen des Schlußes seiner Untersuchung auf dieselbe zurück.

## Berichte vom Kunstmarkt.

### Auktion Enzenberg.

Wn. Die Versteigerung der Gräff. Enzenberg'schen Kupferstich-Sammlung (vergl. Kunst-Chronik, Nr. 20) fand unter einer höchst regen Theilnehmung aller interessirten Kreise des In- und Auslandes am 17. März und an den folgenden Tagen in Wien statt. Abgesehen von zahlreichen englischen und französischen Auktionen, welche zumeist den Kostbarkeiten der Sammlung galten, waren sowohl die L. L. Akademie der bildenden Künste, als auch das Osterreichische Museum durch das einflussvolle Entgegenkommen des Unterrichts-Ministeriums und der anerkannt werthe und vorurtheilsfreie Bereitwilligkeit des Abgreordertenhauses in den Stand gesetzt, als Käufer aufzutreten; die Acquisitionen des letztgenannten Instituts galten zunächst den für ornamentale und kunstgewerbliche Zweck wichtigen Objekten, während die L. L. Akademie ihr Hauptaugenmerk auf die avant la lettre-Druck der Gräffischen Arbeiten und Hauptblätter der ersten Meister gerichtet hatte; dergleichen trat die Albertina als Käuferin auf, und auch die Bibliothek der Stadt Wien war in der Lage, das für die Geschichte der Stadt hochinteressante Blatt von Cautensack (Nr. 1571 des Katalogs) im harten

Kampfe gegen französische Liebhaberpreise zu erziehen. Leider machten sich die traurigen finanziellen Verhältnisse unserer Stadt in anderer Beziehung auf der ganzen Linie fühlbar. Die enormen Aufträge französischer und englischer Liebhaber blieben mit sehr geringen Ausnahmen in allen jenen Fällen liegen, in welchen es sich um ein Unikum der Enzenberg'schen Kollektion handelte, und wir müssen klagtativ, daß dieselben sämtlich nach Paris und London in die Wappen jener Sammler wandern, deren Mittel auch die nicht weniger als engerzigen Aufträge des Berliner Kupferstich-Kabinetts vollständig aus dem Irder grüßenden haben. Wenn wir auch eingestehen müssen, daß unser Finanzum so starken Anforderungen nicht nachkommen können, so dürfen wir andererseits unser Bedauern darüber deshalb nicht zurückhalten, weil die größere Geldsumme weniger der Ausdruck der reicheren Mittel, als der des vorantretenden Verhältnisses ist. Kunstobjekte, die überhaupt nur in einem Urmplare existieren, können allerdings sehr theuer, d. h. mit sehr viel Geld bezahlt worden sein, aber sie sind noch immer zu billig an Privatansammlungen des Auslandes verkauft. Das Gesamtergebnis der Auktion beläuft sich auf die Summe von 11,500 fl. 3. W. Wir geben nachstehend eine Preis-Liste der hervorragendsten Objekte:

Katal.-Nr.	Gegenstand.	Palais N. 2.	Katal.-Nr.	Gegenstand.	Palais N. 2.
78	Adressen, Die Arbeiten des Berufes. B. 83-95.	92	548	Ch. H. Servet. Lafofon. Vor der Schrift mit dem Künstlernamen. (Ganztaf.)	26
86	— Der vertriebene Lautenspieler. B. 172. (Akademie.)	86	549	— Laub XVI., nach Callot. Vor der Schrift, von Berain signirt. (Akademie.)	61
91	— Die Talchschneide mit dem waiden Paar. B. 248.	37	562	Gerrit Bleeder. Jakob und Rabel im Brunnen. B. 2, mit Wesslens' Arbeit. (Akademie.)	30
137	Hilberfer, Laubschalt. B. 71. (Gulenkunst.)	60	580	Abt. Boeteling. De Keyser W. 24. (Akademie.)	15
161	Jean Andrea, Auffeisendes Ornament. B. 26. (Akademie.)	21	583	Boholt. St. Jakob von Compañella. B. 20. (Akademie.)	36
168	Ananamer deutscher Meister. Metallschnitt um 1490. Madonna mit dem Kinde.	31	584	— St. Hilpatus. B. 12. (Akademie.)	37
170	Ananamer deutscher Meister um 1500. Madonna	40	585	— St. Bartholomäus. B. 23. (Akademie.)	38
172	Ananamer Kopist nach Martin Schan. B. 102. (Thibaudreau.)	125	586	— St. Rufflos. B. 24. (Akademie.)	39
174	Ananamer deutscher Meister. Repton dem Sturme gebietend. B. X, p. 133. (Thibaudreau.)	70	587	— St. Simon. B. 27. (Akademie.)	40
178	Ananamer italienischer Meister. Kalliope. Aus der Folge der Tarasfanten. B. XIII, 28.	21	588	— St. Judas Thaddäus. B. 28. (Akademie.)	41
188	Ananamer italienischer Holzschnitt. Ende des 15. Jahrhunderts. Maria mit dem Kinde und Johannes am zwei Engeln gekrönt.	110	686	Barth Breckenberg. 25 Blatt Das komplette Werk des Meisters. B. 1-25. (Exemplar der Kollétfouf Gesellschaft.)	30
246	Balsanga Krücher. Maria mit dem Kinde und dem heiligen Ludwig. Abdruck mit dem angezogenen Kalfepartout.	42	707	John Brown. The cascade. (Akademie.)	15
252	Baccia Baldini. Die Propheten Amos, B. 15, und Abdias, B. 16.	74	708	— St. Johannes predigend. S. 204 p. Vor der Schrift. (Akademie.)	31
2531	Jean J. Bolehou. August III., König von Polen, nach Nigaud.	40	710	— Handrittsprosaer. A u. 3 B. 2 p. Vor der Schrift. (Akademie.)	32
259	— Der Seesturm und die ruhige See, nach J. Bernini. (Akademie.)	60	711	— Diana deceived by Venus. S. v. Ewannelet p. Hat der Schrift. (Akademie.)	11
2601	J. de Barbari. Jüdisch. B. 1.	25	728	Johs Burgfmaur. Der Triumphzug Kaiser Maximilian's. 122 Blatt. (Jehlen 13 Blätter von kompletten Werk.)	12
2701	— Dasselbe Blatt.	40	749	Burnet. The Battle of Waterloo. J. A. Kiffinon p. Abdruck mit Randchrift. (Akademie.)	11
273	— Apollo und Diana. B. 16.	200	750	— The routing of a wil. T. Wöhe p. Abdruck mit Randchrift. (Akademie.)	11
285	Fr. Bartolomei. Cytherogin Maria Christina von Oesterreich, nach Weftin.	56	797	Giulio Campagnola. Christus und die Samaritanerinnen. B. 2. (Dantes & Delisle.)	26
294	— Maria Stuart nach J. Buccato.	22	952	Euc. Kranach. Friedrich III., der Weise Sch. 3.	70
295	— Der Tod des Herzogs Ertom. Hermarque. Abdruck mit dem weissen Regen und Randchrift. (Akademie.)	25	988	Corn. a. Tolon. Die vier Weisheitskinder. B. Artina. Baccaccio, Barbaroffi und Seb. del Piombo. (Akademie.)	41
385	J. J. Beauvoifet. Die Geschichte der Eifer. 7 Blatt vor aller Schrift. (Akademie.)	171	1009	Desnoyers. La Visitation. Abdruck mit Randchrift. (Akademie.)	100
393	Domenico Beccafumi. Zwei nackte männliche Figuren. Bassano. VI, p. 150. (Akademie.)	7	1010	— La Vierge au Donataire. Abdruck mit dem Stempel der antiken Köpfe.	51
410	Barth Beham. Natter Mann auf dem Teifin. B. 33.	30	1011	— La Vierge de la maison d'Albe. Abdruck mit Desnoyers' Stempel. (Akademie.)	9
416	h. Seb. Beham. Der Sonnenfall. B. 7.	35	1012	— La belle Jardiniere. Abdruck mit Randchrift. (Akademie.)	26
421	— Hieb und seine Freunde. B. 16.	20	1013	— La Vierge au bercano. Kaffoi p. mit Desnoyers' Stempel.	29
425	— Maria mit dem Kinde. B. 16.	27	1014	— La Vierge aux rochers. S. de Vinci p. Abdruck mit offener Schrift und mit dem Stempel der antiken Köpfe. (Gulenkunst.)	101
424	— Maria mit dem Papagei. B. 19.	154	1015	— Victor. J. Gerard p. Abdruck mit Randchrift und mit dem Stempel der antiken Köpfe.	33
439	— Die Planeten. B. 113-120.	28	1016	— Venus déarmant l'amour. A. Lesore p. Abdruck mit Randchrift.	30
461	— Der Hahnensjunker und der Tambour. B. 199.	47	1045	Pierre Treuet. Louis Delfter, Duc de Biffars. S. Nigaud p. D. 113. Abdruck mit der neunseitigen Unterschrift.	40
473	— Sale mit zwei Kindern. B. 242.	50	1049	Pierre Jmbert Treuet. J. B. Hoffner. D. 12. Abdruck auf den Punkten.	39
520	H. Bergheim. Die drei ruhenden Rufe, vor dem Namen und vor der Falfe. B. 3. (Akademie.)	80	1075	H. Doret. Adam und Eva. B. 1. Erster Blattzustand auf Papier mit dem Ockfestap; rekonstrirt. Artaria.)	12
521	— Der Tubenfoffmacher. B. 4. (Dantes & Delisle.)	161			
522	— Der Mann auf dem Efel. B. 5. (Artaria.)	36			
523	— Der Rüte spielende Hirt. B. 6.	21			
524	— Der mit dem Reibe fprechende Hirt. B. 7.	30			
529	— Die Folge der Rüte. B. 23-28.	30			
547	Ch. A. Brant. L'enlèvement de Déjanire und L'éducation d'Achille nach G. Neri und J. B. Reynaud. Vor der Schrift. (Akademie.)	109			

Katal.- Nr.	Gegenstand.	Palais N. 28.	Katal.- Nr.	Gegenstand.	Palais N. 28.
1071	K. Düren. Die Passion. B. 3-16. (Danlos & Delisle).	300	1410	Glaube Gedde. Der Lanz unter den Säulen. R. D. 10. Zweiter Abdruck (Akademie).	50
1088	Der verlorene Sohn. B. 28. Abdruck auf Papier mit dem Reichsapfel.	240	1413	Der Gerbsten mit dem großen Thurm R. D. 13. Abdruck mit den spitzen Wänterenden.	21 60
1160	Madonna mit dem Kissen. B. 42. Abdruck auf Papier mit der hohen Krone. (Klarissa).	65	1473	D. Goltzius. Die Weiserwerke. B. 15-20.	42
1101	Die heilige Familie. B. 43. Auf Papier mit den verbundenen Thürmen. (Klarissa).	262	1479	Ter Hund des Goltzius. B. 190.	53 50
1110	Der h. Sebastian an der Säule. B. 56.	45	1486	Peter Gottlieb. Johann Friedrich Herzog von Sachsen. B. 5.	131 10
1111	St. Hubertus. B. 57.	45	1501	Willems de Busch. Die Landtschap mit der spannenden Fierin. B. 10. (Klarissa).	20
1115	Der stehende Hieronymus. B. 61.	75	1716	Nic. Pousson. Die Sandpil. Rembrandt p. Abdruck vor der Schrift (Akademie).	35 10
1118	Die h. Genesio. B. 63.	27 10	1717	Maria Countess of Walgrave. J. Rembrandt p.	35
1120	Die Satyrfamilie. B. 69.	27	1747	Gemalte Jesu. La Madonna della cattedrale di Lucca. Fra Bartolommeo p. Abdruck mit Nabelschrift (Akademie).	27
1125	Die Melancholie. B. 74.	250	1836	Peter de Laar. Verschiedene Thiere. B. 1-6. (Exemplar der Robert Dumas'schen Sammlung.) (Akademie).	13 10
1132	Die Dame zu Pferd. B. 82.	61	1841	Die Ruinen des Sonnentempels in Rom. W. 21.	28
1146	Der Spaziergang. B. 94. (Danlos & Delisle).	70	1876	Georgslandschaft mit St. Hieronymus. Holzdruck. Pass. III. p. 263. (Thibautbeau.)	80
1151	Mitter, Tod und Teufel. B. 98. (Gutkunst).	200	1887	Aquile Zellbore. L. Immaculée Conception. Murilla p.	73 50
1153	Das Wappen mit dem Hahn. B. 100.	80	1902	L. van Uyden. Eufanna und die beiden Aiten. R. 33. Abdruck auf Papier mit dem gotischen B.	36
1154	Das Wappen mit dem Tobentopf. B. 101. (Danlos & Delisle).	570	1905	Die Taube Christi. B. 40.	60
1155	Der kleine Kardinal. B. 102. (Danlos & Delisle).	105	1912	Die Bekrönung Saul's. B. 107. Abdruck auf Papier mit dem gotischen B. vor der Retzunge und vor der Adresse von Petri. (Akademie).	135
1156	Abrecht von Waime, im Profil. B. 103.	215	1917	Die Versuchung des Antonius. B. 117.	120
1165	Die große Passion. B. 4-15. (Thibautbeau.) (Zum Theil vor dem Text).	150	1918	Ter Wagpotententans. B. 122.	70
1172	Das Titelblatt zur Apokalypse. B. 60. (Thibautbeau.)	155	1973	Giuseppe Longhi. Lo sposalizio. Raffael p. Abdruck vor der Schrift. B. 1. mit den Künstlernamen und den 4 Versen in Nabelschrift (Akademie).	351
1173	Die Apokalypse. B. 60-75, mit dem Text.	72	1978	Die h. Familie mit Elisabeth und Johannes, genannt die h. Familie in Neapel. Raffael p. Abdruck vor aller Schrift, nur Longhi's Name mit der Nabel gerissen.	87 30
1174	Leben der Maria. B. 70-96. Abdrücke vor und nach dem Text.	125	1983	Giuseppe Longhi & V. Toschi. La Madonna del Velo. Abdruck vor der Schrift.	28
1199	Gebens Heft. B. 218. Fingerring mit Text im Unterrande und auf der Rückseite. Ein Lithum. (Thibautbeau.)	520	1989	Reichard Vorch. Ammon Ihut Tamor Gewalt an. Kopie nach Aldegrover. Bartich und Paß. unbekannt.	25
213	J. Duvet. Darstellung aus der Apokalypse B. 21. (Thibautbeau.)	60		(Schluß folgt.)	
227	K. v. Tod. Lucas Vorherman. W. 14. Abdruck mit D. G.	48			
228	Nic. Carion. Die vier Mächte, nach Savonarola, Langjan und Nubens. Abdrücke mit der Schrift.	109			
231	Triumph des Marbois. O. v. d. Gedhout p. Abdruck mit Nabelschrift.	25			
234	G. Coetind. Moses mit den Gesetztafeln. B. Champagne p. R. D. 2.	26 10			
235	Die h. Familie mit dem Blumenstreuenden Engel. Raffael p. (Klarissa.) R. D. 4.	56			
241	Die Familie des Darius zu Füßen Alexander's. G. le Brun p. R. D. 42. (Akademie.)	32 10			
243	Philipp de Champagne. R. D. 164. Großer Abdruck vor dem Grabsteinalfischer. (Klarissa.)	19 50			
262	Jer. Haic. Johannes in der Wüste. H. Bloemart p. Abdruck vor der Schrift. (Akademie.)	16 10			
278	Jr. Förster. La Vierge à la legende. Raffael p. Abdruck vor der Schrift.	66			
270	Jan Joz. Verschiedene Hunde. B. 9-16.	30			
287	G. Coravaglia. Jafed's Zusammenkunft mit Nabel. K. Appiani p. Abdruck mit Nabelschrift. (Akademie.)	35 10			
03	Glaube Gedde. Die (Nutz) nach Ägypten. R. D. 1. 1. Abdruck vor der Nummer und mit unterbrochener Einfassungslinie. (Akademie.)	13 10			
04	Die Erscheinung des Engels. R. D. 2. 1. Abdruck vor der Nummer und mit den spitzen Wänterenden.	18 10			

## Neuesten des Buch- und Kunsthandels.

## Neue Bücher und Kupferwerke.

**Didot, Catalogue illustré des livres précieux, manuscrits et imprimés faisant partie de la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot.** Un vol. in 4<sup>e</sup> avec 40 pl. Fcs. 24. —

**Friesen, Riehard Frhr. v. Vom künstlerischen Schaffen in der bildenden Kunst. Eine ästhetische Studie.** Dresden, W. Haensch. 8<sup>e</sup>. VIII u. 208 S. M. 6. —

## Zeitschriften.

**Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins in München.**

Heft 3 u. 4.

Ursprung der Glasmalerei, von Dr. Sepp. (Mit Abbild.) — Bericht über die Generalversammlung des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins. — Abbildungen: Dekoration eines Vestibüls; Buffet; Schenckenspendel; Glas aus dem Wackerriethaus in Sitten (1599) nebst Details; Spiegelbrunn.

**Repertorium für Kunstwissenschaft.** II. Bd. Heft 2. Ueber die vier Kolossal-Säulen in Constantinopel, von Fr. W. Unger. — Technische Erörterungen, von A. Weilmann. — Drei angebl. Führer in Strassburg, von F. X. Kraus. — Notizen über Franzler Künstler im 15. Jahrh., von L. Schick. — Ein Vertrag mit dem Meier Caspar Lammann in Gelnhausen, von A. Weilmann. — Holbeins Verhältnis zur Basler Reformation, von E. Hie. — Inscriptio von der Zeit des Königs Richard von Cornwallis, von Schmalz. — Ergänzungen und Nachtrag zum Holzschnittwerk Hans Holbeins d. J. von R. Vögelin. — Literaturbericht.

**Mittheilungen des Oesterr. Museums.** Nr. 164.

Die Perspectivlehre des Pietro degli Franceschi, von G. Billa. — Katalog der verfallenen Gypsmodelle des Oesterr. Museums.

**The Academy.** No. 266.

Dr. A. Springers: Rudolf und Michaelangelo, von M. M. Herton. — A Descriptive Catalogue of the Glass Vessels in the North Kensington Museum. — The Jubilee of the German Imperial Archaeological Institute, von F. Kraus. — Royal Academy Exhibition, von J. Gwynne Carr.

**L'Art.** No. 258.

L'exposition à l'Exposition universelle de 1878, von A. de Baudot. (Mit Abbild.) — La peinture à l'exposition universelle de 1878, von Ch. Tardieu. — Les expositions de province.

**Revue Artistique.** No. 25.

L'exposition du cercle artistique de Bruxelles, von L. Relvaux. — De la physiognomie dans l'histoire et dans les arts, von J. E. van der Haeghe. (Mit Abbild.)

**Deutsche Bauzeitung.** No. 36 u. 37.

Bearbeitungen über die künstlerische Ausstattung der Albrechtbau an Meissen, von W. Reumann. — Anweisung zur Restauration etc. in Berlin. — Inventarisierung der Kunst-Deskriptor Deutschlands.

**Chronique des Arts.** No. 18.

Découvertes sculpturales de la Sorbonne. — Révision des étiquettes des Musées avant les départements.

**Kunst und Gewerbe.** No. 21.

Das South-Kensington-Museum.

## Auktions-Kataloge.

**A. G. de Visser im Haag.** Zeichnungen hauptsächlich alter Meister aus dem Nachlass angesehener holländischer Familien. Versteigerung am 18. u. 19. Juni. 342 Nummern.

## Inserate.

## Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in **Münchberg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Hürtz, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth** und **Regensburg** vereinigen, wie bisher, in den Monaten **Januar bis December 1879** **gemeinsame, permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einwendungen, von welchen hier nur diejenige hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke von **Nord- und West-Deutschland nach Wiesbaden**, von **Oesterreich nach Regensburg**, vom **Süden und aus München nach Augsburg** einzuführen sind, und vorhergehenden Turnus darüber **rückwärts zu durchlaufen** haben.

Die verbleibenden Herren Künstler werden daher zu **zahlreicher Einwendung ihrer Kunstwerke** mit dem **Erzuchen** eingeladen, nur **Einwendung** von **größeren und werthvolleren Bildern**, unter **Anzeige ihres Umfangs** und **Gewichtes**, gefällige **Anfrage** stellen zu wollen.

Regensburg im **December 1878.**

**Im Namen der verbundenen Vereine: des Kunstverein Regensburg.**

Im Verlage der **Dahn'schen Buchhandlung** in **Hannover** ist soeben erschienen und durch alle **Buchhandlungen** zu beziehen:

**Detmold, J. H., Anleitung zur Kunstkennerschaft**, oder die **Kunst** in drei Stunden ein **Kunstkennner** zu werden. Dritter unveränderter **Abdruck**. 8. Elegant **geheftet**. 1879. 1 **Bl.** 50 **Bl.**

Was der im 7. Heft der **Zeitschrift für bildende Kunst** erscheinenden **Kabirang**:

**Jagdgruppe aus dem Festzug zur silbernen Hochzeitsfeier des österreichischen Kaiserpaars**, von **William Unger**

nach dem Gemälde von **Hans Makart** sind **Trude** vor aller **Schritt** auf **chinesischem Papier** zum **Preis** von 3 **Mark** durch den **Buch- und Kunsthandel** zu beziehen.

**E. A. Seemann.**

**Redigirt** unter **Verantwortlichkeit** des **Verlegers E. A. Seemann**. — **Druck** von **Hundertfund & Pries** in **Leipzig**.

## Permanente Ausstellung

von

**Ernst Arnold's Kunstverlag**  
(gegründet 1859).

**Dresden, Winkelmannstr. 15.**  
unterhalb des Börsen-Bausatz.

enthaltend die **hervorragendsten Gemälde der Dresdener Galerie** in **Kupferstichen** von den **besten Meistern** des **Grabstichs**. — **Geöffnet** von 9—2 und 4—5 **Uhr**, ausgenommen an **Sonntag und Festtagen**. (3)

## Alterthümliche Möbel.

Einrichtungen für **ganz Zimmer**, **Arbeiten in Eisen**; **Krüge in Stein** und **Jaspene**; **Zinngefäße**; **Charmantel** sind zu **erwerben**.  
C'f. unter „**Requisiten**“ **be-**  
**fördert** das **Commissionsbureau**  
**G. Reiswenger, Stuttgart.**

Im **Verlage** von **E. A. Seemann** in **Leipzig** ist soeben erschienen:

**Beiträge zur Kunstgeschichte III.**  
Das **Motiv** des **aufgestützten Fußes** in der **antiken Kunst** und dessen **statuarische Verwendung** durch **Lysippus**. Von **Konrad Lange**. Mit einer **Tafel**. gr. 8. **Preis** 7 **Mark**.

Herausg. von  
Prof. Dr. C. von  
Söller (Wien), Ehren-  
senator (Nr. 25) über an  
die Verlagsbuchhandlung in  
Krieglitz zu richten.



à 25 Pf. für die drei  
Mal gepaltene Zeit-  
stelle werden von jeder  
Bdch- u. Kaufbuchhandlung  
angegenommen.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheinung von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage. Für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (einschl. im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern).

Inhalt: Ausstellung von Handzeichnungen aller Meister in Paris. — H. v. Heymüller, Die ursprünglichen Gemälde für St. Peter; H. Riegel, Orgel. Malerei zu Brantiburg; Sebastes Künstlerleben. — Joseph Schömann v. — Deutsche Kunst- und Handzeichnungs-Ausstellung in Berlin. — Das Innere der Casa Borghese. — Gustav Eysenberg. — Nachrichten des Kunst- und Künstlerlebens. — Inserate.

### Ausstellung von Handzeichnungen aller Meister in Paris.

Seit Anfang Mai ist im großen Saale der Ecole des beaux-arts eine Ausstellung von Handzeichnungen aller Meister dem Besuche des Publikums geöffnet, deren Ertrag der Unterstützungskasse der einjährig-Freiwilligen unter den Böglingen der Schule zufließen soll, und die es nicht bloß als erster Versuch einer Ausstellung von Werken dieses Kunstgebietes in Paris, sondern überhaupt ihrem absoluten Werthe nach verdient, in diesen Blättern erwähnt zu werden. Die Initiative dazu ging von zwei bekannten Pariser Kunstfreunden, den Herren Charles Ephrussi und Gustave Trepsuz aus, die nicht nur das ganze Arrangement selbst besorgten, sondern auch den sorgfältig gearbeiteten, an interessanten Notizen reichen Katalog verfaßten, dessen Verkaufsvertrag gleichfalls dem erwähnten wohlthätigen Zwecke zufließt. Das Unternehmen wurde von den Besitzern der Privatsammlungen in zuvorkommendster Weise gefördert: wir finden — mit Ausschluß der öffentlichen Sammlungen — die berühmtesten Handzeichnungsabinete Frankreichs hier vertreten. Vor Allem hat der Herzog von Amale die reichen Schätze seiner Wappen im Schlosse Chantilly — das ebenbei gesagt jüngst wieder durch den Ankauf der Sammlung alter Gemälde aus dem Besitze des vor kurzem in den Ruhestand getretenen Generaldirektors er Nationalmuseen, Hr. Reiset, einen kostbaren Zuwachs zu seinen Kunstschätzen erhalten hat — in so liberaler Weise zur Verfügung gestellt, daß ihnen mehr als der vierte Theil der Gesamtzahl der ausgestellten

Blätter entnommen werden konnte. Andere Pariser Amateurs, wie E. de Boncourt, mit seiner in ihrer Art einzigen Sammlung von Zeichnungen der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts, Armand, de Chennevidres, Dutuit, Dumesnil, Gatteaux, L. Galichon u. A. wollten hinter diesen schönen Vorbilde nicht zurückbleiben; zwei bekannte englische Sammler, die Herren Malcolm und Mitchell, haben sich nicht gescheut, zum ersten Ranges den Eventualitäten eines Transportes über den Kanal auszuweichen, ja selbst Berlin hat aus der Sammlung des Herrn von Bederath sein Theil beigetragen, so daß die Gesamtzahl der Blätter, die ihrer Entstehungszeit nach vom 13. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts reichen und alle Schulen umfassen, zu der stattlichen Höhe von 671 Stück angewachsen ist, die, wenn es der Raum gestattet hätte, leicht noch hätten vermehrt werden können, und von denen 229 Stück auf die italienische, 9 auf die spanische, 40 auf die deutsche, 138 auf die östliche und holländische und 255 Stück auf die französische Schule fallen.

Die chronologisch, nach Schulen geordnete Reihe der Italiener beginnt mit drei Blättern von Giotto: das erste eine sorgfältige Federzeichnung auf Pergament, eine Engelsgruppe aus der Vermählung des h. Franziskus mit der Armut in der Unterkirche zu Assisi darstellend (v. Amale), ohne jedes Pentimento, für die sechshalbshundert Jahre seiner Existenz ausfallend unverfehrt erhalten; das zweite eine erste flüchtige Feder- skizze zur Radicella in St. Peter zu Rom (v. Amale), das dritte ein Pergamentblatt mit Szenen aus der Geschichte Joseph's (Galichon, Federzeichnung) von großer Reichheit in den Konturen und Bestimmtheit

der Zeichnung. Drei Blätter von Donatello (Federzeichnungen in Bister) zeigen die markig lebensvolle Komposition und sichere Zeichnung des Meisters, insbesondere die Skizze zu einem Theile der Grablegung an der Kanzel von S. Lorenzo (d'Aumale). Fra Angelico ist in zwei Blättern, einem Evangelisten und einem Weltentrücker (d'Aumale, Federzeichnungen in Bister, lavirt) trotz aller liebevollen Treue des Naturstudiums im Detail, in der Gesamtanlage noch besonnen, Filippo Lippi in einem Männerkopf (d'Aumale, Schwarzfüßzeichnung mit weissen Fächern auf grauem Grunde) faorrig und bestimmt, wie nur in seinen besten Gemälden, unbedeutener in zwei Einzelgestalten. Von Pefellino ist ein in Charakter und Ausführung sehr interessantes Blatt da: ein Mirakel des h. Antonius von Padua (d'Aumale, Federzeichnung in Blau, in derselben Farbe lavirt, Fächer weiß aufgesetzt), eine Studie zu dem Theile der in der Mademie zu Florenz befindlichen Predella zu Filippo Lippi's Geburt Christi ebenfalls; von Signorelli drei prachtvolle Studienblätter (d'Aumale, Malcolin, Gatteaux) zu Gruppen und Einzelfiguren für die Fresken in Croviato, welche die herbe Kraft des Meisters trefflich charakterisiren; von Peticelli die erste leicht hingeworfene Feder-skizze zur Geburt der Venus in den Uffizi (d'Aumale) und zwei Abundanzien, Studien zu dem Gemälde der ehemaligen Sammlung Reiset (jetzt d'Aumale): die eine (Malcolin, Federzeichnung auf rosa Grund in Bister, weiß gehöht) von sorgfältiger, zarterer Vollenzung, besonders der durchscheinenden Gewänder sowie der Kopfmodellirung, und sehr charakteristisch für die weiblichen Typen des Meisters. Eine Folge von neun Blättern (de Ebenewidres und d'Aumale) giebt Federzeichnungen von Verrocchio, zumeist leicht in Umrissen, manchmal mit großer Deckkraft, dann minder genial skizzirend, als erster Gedanke, hingeworfen: knieende Engel, Studie zu dem Leonardo da Vinci zugeschriebenen Engel in der Taufe Christi der Akademie zu Florenz, mehrere Blätter mit Pferdestudien (zum Denkmal Colleoni?), eine Madonna mit dem Kinde auf den Knien u. s. w. Es folgt Leonardo da Vinci mit dreizehn Blättern, darunter die Feder-skizze eines Okeanos, mit ausführlicher Beschreibung seines sumptuellen Kostüms und Besignung seines Namens „Bernardi di Vendino Barentign, Chalajuele“ (de Ebenewidres), drei Skizzen für eine Viktoria auf demselben Blatte (Malcolin) theils Feder- theils Pinsel-Zeichnung in Bister, zum Theil stark lavirt und mit der linken Hand ausgeführt, wie es die von links nach rechts und von oben nach unten gezogenen Schraffirungen zeigen, ein Blatt Nöthelstudien zu dem Christkinde der h. Familie des Louvre (d'Aumale), das Profilbrustbild eines phantastisch geharnischten und behelmten Kriegers

(Malcolin, Silberfüßzeichnung), das Gesicht essenbar nach der Natur höchst fein durchmodellirt, die erste flüchtige Feder-skizze zu der „Anbetung der h. Könige“ in den Uffizi, doch Komposition und selbst Architektur-anerkennung des Bildes schon mit wenigen Veränderungen feststellend, die Gestalten nackt, mit der Linken gezeichnet, in der Auktion E. Galdion des Britischen Museum auf 12,500 Frck. getrieben, von L. Galdion um 12,900 Frck. erkanden. Das bemerkenswerthe Blatt Leonardo's jedoch, zugleich eines der hervorragendsten der ganzen Ausstellung, ist ein Brustbild der Gioconda (d'Aumale, 0,72 m. H., 0,54 m. Br., Schwarzfüßzeichnung, stark mit Weiß gewaschen). Die Figur, bis an den Leib sichtbar, in einem Armstuhl sitzend, die Hände übereinander gekreuzt, das Gesicht ganz en face dargestellt, ist völlig nackt, in derselben Anordnung und Lage wie das Delbild des Louvre; nur um den rechten Arm legt sich eine leicht angedeutete Draperie; es sind ganz und gar dieselben Züge, nur scheinen sie um zehn Jahre jünger als im Bilde; die Haare sind in einer Flechte über der Stirn zu einem kunstvollen Knoten geknüpft, Stirn und Gesicht selbst von Keinen, krausen Locken umrahmt, der Kopf unbedeckt. Die Modellirung ist auf das sorgfältigste vollendet, der Ausdruck von dem vollen Baue der sechsigen Lebens erfüllt. Auffallend groß — wie auch im Louvrebilde, also offenbar eine individuelle Eigenthümlichkeit wiedergebend, — ist die im Lebrigen sehr schön geformte Rechte gebildet. Es existirte ein Gemälde nach diesem Blatte in der Galerie Hesch und ein zweites besaß die Eremitage zu St. Petersburg, beide jedoch ohne hinreichenden Grund Leonardo zugeschrieben. Dagegen trägt eine aus der Sammlung Louis-Philippe's in den Besitz Lord Ward's gekommene liegende, nackte Figur in natürlicher Größe, auch wieder die Züge der Gioconda, und gab, da sie unzweifelhaft Leonardo angehören soll, Ch. Clément (s. dessen Michel-Auge, Léonard et Raffael, 3. édit., p. 223) Anlaß zur Vermuthung eines intimen Verhältnisses zwischen dem Künstler und der schönen Florentinerin, die nun durch die hier aufgestellte Zeichnung, deren Provenienz der Katalog leider nicht weiter angiebt, fast unzweifelhaft Bestätigung erfährt. Das Brustbild eines jungen Mannes (Ravaisson, farb. Vasezeichnung) in blonden Haaren und Barett und schwarzem Mantel, kennzeichnet sich, besonders in der gefühlvollen Nachbarschaft des eben beschriebenen Originalblattes, trotz der gegenseitigen Angabe des Kataloges in seinem mangelnden festlichen Ausdruck und in der kalten technischer Behandlung sofort als nicht dem Meister angehörig.

Sechs Blätter bringen sodann eine Reihe von weniger ausgeführten Köpfen von Lorenzo di Credi (Malcolin und d'Aumale) mit Silberfüß in der zarten

weisen Weise des Meisters behandelt. Unter einer ganzen Reihe als „der florentinischen Schule des 15. Jahrhunderts“ angehörig katalogisirten Blättern führe ich ein in Gegenstand und Ausführung (Farbenminier auf Pergament) bemerkenswerthes an, den „Thurm der Weisheit“ (d'Aumale); auf einem in Treppen abgestuften kegelförmigen Hügel die Personifikationen der Künste und Wissenschaften, zu oberst die Theologie mit dem Papste zu ihren Füßen, zu unterst die Naturwissenschaft. — Trefflich ist sodann die Blätter der florentinischen Schule in Fra Bartolommeo mit acht, in Andrea del Sarto mit fünf Blättern repräsentiert. Unter den ersten findet sich eine erste Skizze zu dem h. Georg des großen Gemälde in Pal. Pitti, und zwei Skizzen zu dem „Aufstehenden“ ebendort (Malcolm), unter den letzteren eine Studie zur Taufe Christi in den Seelen zu Florenz und zur Parabel von den Arbeitern im Weinberge (Malcolm, Federzeichnungen, in Bisher lavirt), ein Theil der ausgeführten Studie in der Brera zu Holland, zu der untergegangenen Freske im Garten der Serviten zu Florenz. Die umbrische Schule ist durch zehn Blätter Perugino's, darunter mehrere Studien zum Spozalizio in Corn (Malcolm und d'Aumale, Silberstiftzeichnungen) und zu den Fresken des Cambio in Perugia (Mitchell, Malcolm, Silberstift), sowie durch eine Silberstiftstudie Pinturicchio's (Malcolm) zu einer der Fresken der Dombibliothek zu Siena mit den Bildnissen Perugino's und Raffael's in einer Ecke der Komposition vertreten. Es folgen Michelangelo mit dreizehn und Raffael mit zwanzig Blättern. Das Bemerkenswerthe unter den erstern ist: eine Köpfstudie zu einem der Sklaven des Louvre (Armand), eine Federstizze der „Veritas“, die sich den Spiegel vorhält (d'Aumale), aus der Sammlung Mariette stammend, der das Blatt mit: „Tumulo Julii II. summi Pontificis inservendum“ bezeichnet hat, eine Federstizze zu dem h. Paul aus der Bekehrung Pauli für die Capella Paolina im Vatikan (Malcolm), die Köpfstizze der Heiselung Christi in S. Pietro in Montorio (Malcolm), das Blatt mit dem Sturz Phontas, das der Meister seinem Liebling Tommaso dei Cavalieri geschenkt hat, mit einer daraufbezüglichen eigenhändigen Aufschrift (nicht mehr in der Sammlung Galichon, wie Springer anführt, sondern aus dieser in die Malcolm's übergegangen), endlich eine leichte Federstizze für den David (Gatteaux). Von den Raffael's führen wir an: die stark lavirte und weiß ausgeblühte Federstizze zu der Brust Loth's in den Loggien (Armand), eine Köpfstiftstudie zu den drei blumenstreuenden Horen aus dem Hofmaß der Götter in der Jarnefina (nach dem Modell der Fornarina gezeichnet, d'Aumale), eine stark lavirte Federzeichnung zu der um das Sakrament angeordneten Gruppe der

Kirchenlehrer und Kirchenväter aus der Disputa (d'Aumale), in der allgemeinen Anordnung schon die Ausführung der Freske feststellend, ein Blatt Studien (Schwarzstift, Malcolm) für die Engelserie im oberen Theile der Disputa, zwei leichte Federzeichnungen der Gruppe um die ohnmächtig zusammensinkende Muttergottes für die Vorghelische Grabplatte (Malcolm), die eine davon das anatomische Skelett Maria's darstellt, die ungemein zart behandelte Silberstiftzeichnung eines Mädchenkopfes (Malcolm), ehemals als Porträt der Schwester Raffael's angeführt (Passavant II, S. 338 der franz. Ausgabe), eine sorgfältig vollendete Schwarzstiftstudie zu dem Apostel der Transfiguration, der in der linken Hälfte des Gemälde sich vorneigt, um den Belesenen zu sehen (Malcolm), die Federzeichnung einer nie ausgeführten Auferstehung Christi (Wüchell), eine leichte Köpfstizze zu einem der schwebenden Engel (dem mit dem Spruchband) in den Sibyllen von S. Maria della Pace (d'Aumale), eine Federstizze zur h. Familie aus dem Hause Ganigiani, in der Münchener Pinakothek (d'Aumale), die Figuren nach dargestellt, das Fragment einer Kreuzabnahme (Gat, Federzeichnung), die sich als vollständige Komposition unter den Handzeichnungen zu Oxford befindet, endlich die Kopie einer ersten Skizze zur belle jardinière von Timoteo Viti (d'Aumale, Federstizze), viel ausgeführter als die im Besitze des Malers Tindal befindliche Originalzeichnung. — Wir übergehen die unbedeutenden Blätter der römischen, sowie die wenigen (fünf) der bolognesischen Schule, um von den dreißig Blättern der lombardischen vor Allem einige Federzeichnungen Mantegna's für die Kartons des Triumphzuges César's (d'Aumale und Malcolm), einen in die Vorhülle hinaufsteigenden Christus (Ecole des beaux-arts), Studie zu dem vom Meister selbst gestochenen Blatte (Vortsch XIII, S. 216) sowie zwei energische Kopfstudien (Malcolm und d'Aumale, Federzeichnungen), ferner zwei Blätter Federzeichnungen von Marco d'Ugione mit Szenen aus dem Leben Jesu (de Chennevières), eine Schwarzstiftstudie Sodoma's zu der ohnmächtig zusammensinkenden h. Katharina in S. Domenico zu Siena (Malcolm), einige Blätter Köpfstizzen für die Engel der Fresken in Formo von Correggio (Malcolm), endlich die acht Bassionsengel von Niccolò dell'Abbate (Armand, in Bisher lavirt), Entwürfe für die von Leonard Limousin hergestellten großen Emailaltartafeln der S. Chapelle, jezt im Louvre, anzuführen. Von dem halben Hundert Blättern der venezianischen Schule erwähnen wir eine Studie zu dem Christus der Himmelfahrt im Museum zu Neapel von Gio. Bellini (Malcolm, in Bisher lavirt), ein männliches Brustbild von Giorgione (d'Aumale, Federzeichnung) von lebendvoller Charakteristik bei Anwendung der knapp-



nen Mittel der Ausführung, eine Landschaft von Dom. Campagnola (Rafael, Federzeichnung), zwei erste Skizzen für die Figuren des Martyriums Petri von Tizian (Kooles des beaux-arts, und Rafael, Federzeichnungen), vier köstliche Landschaftsskizzen von demselben (Rafael und d'Annali), eine Schwarzstiftskizze Eckh. des Piombo's zu seiner Madonna mit Kind im Museum von Neapel (Gatteaux), eine breit behandelte Schwarzstiftskizze Paolo Veronese's zu dem Bilde der drei Kirchenlehrer in der Vrata (de Cennedivres), endlich zwei Federstizzen zu Vasontbildern von Tiepolo, die Verwandlung Daphne's, Venus und Amor, (Tumebni), sowie zwei humoristisch und genial komponierte Federzeichnungen desselben, Satyrfamilien darstellend (Bottolier).

Von den Spaniern seien nur eine breit hingeschriebene Federzeichnung von Velazquez, einen Papst zwischen zwei Kardinalen auf einem Maulthier reitend darstellend (Rafael), ein vollkommen ausgeführter Wächselkopf von ephatischem Ausdruck von Zurbaran (Rafael), eine Himmelfahrt Mariä von Alonso Cano (Rafael, Federzeichnung), endlich ein Heiliger, vor dem Bilde der Jungfrau in Ekstase knieend, von Murillo (d'Annali, geistvoll hingeworfene Federstizze) angeführt.

(Schluß folgt.)

#### Kunstliteratur.

Die ursprünglichen Entwürfe für Sanct Peter im Rom von Bar. Heinrich von Geymüller. Wien, Lehmann und Wenzel; Paris, J. Baudry. 5. Viehg. Hol.

Mit der soeben erschienenen fünften Lieferung des mehrmals von uns besprochenen Werkes, welche das Titelblatt, die Widmung, das Inhaltsverzeichnis der 55 Tafeln sowie den seither fehlenden Rest derselben enthält, ist der Atlas des Werkes vollständig fertig; es fehlt jetzt nur noch der Schluß des Textes, dessen Druck sich verspätet hat.

Fünf Tafeln Grundrisse, darunter zwei Doppeltafeln, enthalten die Erläuterungszeichnungen zu den Plänen des Bramante und zu dem „endgültigen Entwurfe, von Peruzzi, für Bramante gezeichnet“, dann bringt Tafel 19 eine „Verbindung der Skizze Bramante's für St. Peter, Fig. 1, Blatt 8, mit dem Grundriß seiner Bauten im Vatikan und Veldedere“. Vier und eine halbe Tafel bringen Restaurationsversuche zu Facaden und Durchschnitten Bramante'scher Pläne sowie zu anderen Entwürfen, alle vom Verfasser selbst in Kupfer gestochen; 3 1/2 Blätter enthalten Studien und Skizzen von Peruzzi und Anderen in Facsimile, die ersteren nach v. Geymüller's Auffassung für Bramante gezeichnet; Blatt 48 stellt eine facsimilierte Fa-

çadenstudie von Antonio da Sangallo sowie eine andere kleine Facadenstizze dar, ferner St. Peter während des Baues nach einem in Basel befindlichen Stich und drei Skizzen antiker Kuppelbauten, ein anderes Blatt den Kängenschmitt der jetzigen Peterskirche nach dem Stiche des M. Ferraborda. Als Beilage zu diesen Tafeln ist auf Blatt 54 eine Zusammenstellung von Handschriftproben der verschiedenen Meister gegeben und auf Tafel 55 eine Facsimilenaussicht des Bramante'schen Tempietto von S. Pietro in Montorio, endlich des schönen Triumphbogenprojektes des Giuliano da San Gallo mit der Aufschrift „Julius II. Pont. Max. Locum. tibianum. adversus. injurias. oeli. munivit. Anno. Sal. MCV. Pont. Sui. II., beide Abbildungen nach Handzeichnungen in den Uffizien. Hoffentlich werden wir bald in den Stand gesetzt, den noch fehlenden Text mit den vorzüglichen Tafeln zu vergleichen, und es wird dem Unterzeichneten umso mehr Vergnügen machen, in einem ausführlichen Referat auf das prächtvolle Werk zurückzukommen und es mit möglichster Sorgfalt zu prüfen, als derselbe zu den Wenigen gehört, denen das Studium der Originalpläne in den Uffizien vergönnt war. Mögen auch die vorzüglichen Reproduktionen die Originale zum Verständnis der Sache unanständig machen, wenn jene einmal vollständig richtig gestellt ist, so wird diese Richtigstellung doch nur dem Gelingen können, der die Uffizienpläne überhaupt kennt; denn die Lichtdrucke nach den Originalen können manche Täuschungen veranlassen, weil sie durch Veränderung der Tiefe und Farbe des Tones bisweilen die durchgeschlagenen Zeichnungen der Rückseite der Blätter in ein und derselben Figur wiedergeben. In dem Aufsatze „Beiträge zur Kenntniß des Lebens des florentinischen Architekten Giuliano da San Gallo“, Jahrgang 1879, Heft 1 u. 2 der „Allgemeinen Bauzeitung“ haben wir die Triumphbogenfacade des Giuliano da San Gallo besprochen. Es müge gestattet sein, hier die Auffassung Burckhardt's von derselben mitzutheilen, der dem Unterzeichneten am 17. Mai d. J. schrieb, er zweifle nicht daran, daß statt „tibianus“ (Höhlenpfeiler) tibianus (Pfeilbläser) gemeint sind, welche bei den großen päpstlichen Funktionen zu dienen hatten; der Entwurf müge daher in die Zeit vor dem neuen Bauentschluß zu St. Peter fallen, mit dessen Eintritt er hinfällig geworden sei. Die Loggia sei auf irgend eine Weise der alten Facade des Vorhofes von St. Peter angepaßt oder ihr nebengeordnet zu denken. — Allein die Inschrift auf der Attika lautet deutlich tibianum, und aus der Ansicht auf Tafel 48, welche den alten Zustand der Bauarbeiten von St. Peter darstellt, ist nicht recht ersichtlich, wo dieser Triumphbogen eigentlich hätte stehen sollen? Sollte es nicht möglich sein, daß er als Ersatz für das

Portal der Vorhalle von St.-Sanc't Peter bestimmt war? Dann würden doch die in der Kirche verammelten Andächten die Altten- oder Fosaunen-fignale vernommen haben, die vielleicht die Ankunft des Papstes verkündigen sollten; der Triumphbogen des San Galle erinnert einigermaßen an dieses Portal.

Hudolf Rebenkcher.

**Perzisches Museum.** Die Sammlung mittelalterlicher und verwandter Gegenstände. Braunſchweig 1879. VI u. 125 S. 8°.

Unter diesem Titel hat der Direktor des Herzogl. Museums zu Braunſchweig, Prof. Dr. H. Meigel einen Katalog erscheinen lassen, der als ein willkommenes Beitrag zur Kunstgeschichte des Mittelalters zu betrachten ist. Daß das Braunschweiger Museum höchst werthvolle mittelalterliche Stücke besitzt, war kein Geheimniß. Wer denkt nicht an das Comptoirbuch aus Kildagshausen, das Kunenflächchen aus Sondersheim, das Eisenblechlein Nr. 58, den Reliquienbehälter mit dem Arm des h. Blasius aus dem Braunschweiger Dom, das auf Thron zurückführende Bildwerk in Seledorfener Stein, die Glocke vom Jahr 1270 aus Hildesheim, das Eisenband Nr. 107, den Prachtsattel des Herzogs Magnus II. Torquatus von Braunschweig, die sechs Braunschweiger Hochzeitsgeschwänke u. s. w.? Alle diese Dinge aber waren zerstreut und kamen ja nicht zur Geltung; die höchst interessante tertiäre Sammlung (darunter der Kaisermantel Otto's IV.) war je gut wie gar nicht zu sehen u. s. w. Es ist das Verdienst der gegenwärtigen Direktion, diesem Uebelstande abgeholfen, die Sachen ordentlich und übersichtlich aufgestellt zu haben. So gliedert sich nun die Sammlung in vier Hauptabtheilungen: 1) Gewänder, Stoffe und Stückerien Nr. 1—54, 2) Kirchliche Kunstwerke und Geräthe Nr. 55—106, 3) Zeitliche Kunstwerke und Geräthe Nr. 107—127, 4) Architektonisches Nr. 128—153\*). Meigel's Katalog ist eine Musterarbeit. Außer den sehr klaren Beschreibungen sind überall, wo es möglich war, historische Nachweise über die Herkunft gegeben, das Alter ist, wo es möglich, genau bestimmt, bei den vorzüglichsten Gegenständen wird auf Veranlassung in anderen Sammlungen hingewiesen, die Literatur ist in reichem Maße herangezogen, manche Beschreibungen sind zu kleinen Abhandlungen erweitert, ja z. B. die treffliche Behandlung der „Hochzeitsgeschwänke“ Nr. 122—127, und das Alles steht in richtigem Verhältnis zur Wichtigkeit der Gegenstände. Die Ausstattung des Buchleins ist würdig und geistlich. Romanisch ist die Sprache von Hochmuth's der wichtigsten Inschriften, Woggonne und Warten zu rühmen. Dr. L.

Die zweite Auflage von Seubert's Allgemeines Künstlerlexikon (Verlag von F. Vieweg & Sohn) ist mit dem dritten Bande fast vollständig ausgegeben. Die rasche Förderung des Trudens verdient besondere Anerkennung. Einige Berichtigungen und Nachträge hat der Herausgeber auf dem letzten Bogen ebenfalls in alphabetischer Ordnung hinzugefügt.

### Codesfälle.

\* Joseph Schönmann, ein geschätzter österreichischer Historienmaler der älteren Generation, geb. 1799, starb am 6. Mai zu Wien, nachdem er sich schon lange von der Kunstthätigkeit zurückgezogen hatte. Schönmann war mit betheiligigt in dem Freskenschmuck der Alt-Verdensfelder Kirche, und war Stammvater von ihm die Silber im rechten Seitenstück des Langhauses her. Er war Schüler und Stipendiat der Wiener Akademie. Eine Frucht seines langjährigen Aufenthaltes in Rom ist die h. Familie in einer Landschaft, o. J. 533, im L. F. Belvedere. Außerdem schuf er zahlreiche Portraits und Heiligenbilder.

\*) Unter Stück 2 und 3 ist ebenfalls der Zweig der Kunstgeschichte zu zweien in Prosaform vertrieben.

### Sammlungen und Ausstellungen.

**Deutsche Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung in Berlin.** Auf der Könighen Jubiläum-Ausstellung im Jahre 1876 wurde der Gedanke angeregt, alle fünf oder sechs Jahre in verschiedenen Städten eine deutsch-österreichische Kunst- und Kunstgewerbliche Ausstellung, und zwar zunächst in Berlin, zu veranstalten. Auf Antrag des Oesterreichischen Regierungsrathes Ebers hat jetzt der Vorstand des Deutschen Gemerde-Museums, dessen Sammlungen bis zum Frühjahr 1882 in das neue Gebäude werden transferirt sein, vor einigen Tagen unter dem Vorsitz des Herzogs von Ratibor die Ausführung dieses Gedankens berathen und eine Kommission beauftragt, dem Vorstand einen Plan für die Veranstaltung einer solchen Ausstellung im Jahre 1882 in Berlin zur Feir der Vollendung des Museums beizubringen vorzulegen. In die Kommission wurden die Museums-Directoren Gramon, Dr. Leffing und Professor Esch, der Oesterreichische Regierungsrath Ebers, der Historienmaler A. v. Linden, der Bildhauer Sigmund Heßborn, der Architekt Professor Strapius und der Fabrikant Halse von der Firma Siemens & Halske gewählt. Die Besprechung sprach sich zugleich dahin aus, daß es notwendig sein werde, bei dieser Gelegenheit das lange in Berlin gefühlte Bedürfnis eines permanenten Ausstellungs-Gebäudes auf einem von mehreren Seiten durch die Werke-Eisenbahn und die Stadtbahn leicht erreichbaren, eine spätere Erweiterung des Gebäudes zulassenden Platze zu betheiligen. — Wir können in diesen Nachrichten nur einen neuen erfreulichen Beweis dafür ertheilen, daß in den kunstgewerblichen Kreisen Berlins der Kleinmuth endlich gemichen ist, welcher im vorigen Jahre zu dem Entschlusse führte, die Pariser Weltausstellung nicht zu besichtigen. Ohne Zweifel hat dazu auch der sehr ehrenvolle Erfolg mit beigetragen, welchen die gegenwärtig in Berlin stattfindende Lokal-Gemerde-Ausstellung erzielte hat. Nicht nur die inländische Presse, sondern auch die fremden Blätter, selbst französische, sprechen sich über diese Ausstellung in anerkennender Weise aus.

### Vermischte Nachrichten.

\* \* \* **Kunstausstellung.** Die Hofausstellung von Kaiser Neuhäuser hat nun auch den Schluß für eine kirchliche Kirche gefunden. Vor einigen Jahren wurde das Frauenlocher auf dem Kirchhagen der Inhabrer gegenüber und die Kirche in romanischem Stil angefaßt. Anfangs wurde für die Kirche das große Hofgelände fertig. Die Zeichnung lieferte Professor Michael Stoll nach Watten aus S. Clemente in Rom. Wir sehen unten die Entwürfe zwischen Palmen, dann den bekannten Fried mit den Schafen, darüber die Färbung mit den Namen. Diese gelungene Arbeit dürfte für künftige Neubauten in Tirol nachzusehen werden. Für die überlebenden Bogen der Kuppel reichen leider die Geldmittel nicht mehr aus, und so begnügt man sich mit einer Dekoration-malerei, die sehr wenig zu dem hohen Ernst des Hofes paßt. Die Neuhäuserische Kuppel arbeitet bekanntlich auch für die Botivkirche zu Wien; sie erhielt für diese Leistungen den Franz-Josef-Orden. Die Kuppel steht unter der artistischen Leitung des Herrn Luigi Solerti, eines Schülers Salvetti's. Arbeitete Herr Neuhäuser bisher mit Italienern, so hat er neuerdings tirolische Lehrlinge angefaßt. Hier ist auch der Platz, ein paar allgemein verbreitete Irrthümer zu berichtigen. Die Hofausstellung ist ein Wohnunternehen des Herrn M. Neuhäuser und in keinem Zusammenhang mit der Malerierausstellung. Letztere wurde seinerzeit von ihm, Baber und Barthal begründet, gehört aber jetzt einem Compagnie; artistischer Leiter betheilen sich seit etlichen Jahren Herr Dr. Alb. Jete, der Sohn des bekannten Malers. Siner Anstrengung ist der hohe Aufschwung der Kuppel zu verdanken; unter ihm entstanden die vier prächtigen Fenster des nördlichen Seitenstückes der Botivkirche zu Wien. Die Kuppel hat wieder eine Reihe Aufträge übernommen, darunter drei große Fenster für die inländische Kirche zu St. Augustin; dann mehrere für Kärnten und Kdn. Auch die Ausschmückung des Domes von Soanona ist nach dem Auftrage des selben Fiebers wieder in Angriff genommen. — Loben wir uns zu

unserem Ferdinandum. Früher war dasselbe dem unentgeltlichen Besuche offen, dann wurde dieser auf den Donnerstag beschränkt, während man die übrigen Tage 30 Kr. Eintrittsgeld zu zahlen hat. Das Museum ist Privatankalt; im Allgemeinen läßt sich dagegen nicht sagen. Kun wurde aber für den Sommer der freie Eintritt ganz aufgehoben, während er des Winters nur an Sonntagen Vormittag frei bleibt. Damit wird den Künftigen der Gründer des Museums und der vielen Häußer derselben gewiß nicht entsprechen. Es sollte ein größerer Lichtpunkt für das Land, ein Centrum der Bildung sein. Da man ein paar Fremde mehr oder weniger abkriegt, ist diesem haben Zwecke gegenüber doch wohl gleichgültig; der Kassal konnte gewiß aus Landesmitteln gedeckt werden, um ja leichter, da man ja auch für ein höheres Personal zu Hall gelegentlich 10,000 Fl. disponibel hätte. Der Student, der Gemalt, der Hand-

werker hat nicht immer dreißig Kreuzer; und was sich in einmalige Besuch? Man lasse also den Sonntag freitags freien Eintritt und beschränke sich mit der Zeit der Besuche, und das Museum wird mehr Fremde gewinnen als bisher.

\* Der Verkauf der Gasse Barthaldy für das deutsche Hof von welchem wir unlängst Meldung machten, ist bis jetzt noch perfekt geworden. Der Regierungsvorschlag hat zum Bestimmung des Bundesrautes gefunden, die Kosten sind jedoch vom Reichstage nach eingehender Debatte mit 2 malen Gründen für dies Mal abgelehnt. In der nächsten Session wird der Antrag in anderer Form zur nächsten Vorlage kommen und aller Wahrscheinlichkeit nach genehmigt werden.

## Berichte vom Kunstmarkt.

### Auktion Enzenberg.

(Schluß.)

Katal. Nr.	Bezeichnung	Wolfsz. & W.
2036	Andreas Mantegna. Madonna mit dem Kinde. B. s. (Akademie.)	100 —
2040	Das Bachanal bei der Kufe. B. 19.	115 —
2072	Jan Bartsz de Jonghe. Holografische. B. 1-8. W. 7, 8. Das komplette Werk des Meisters mit Bischer's Adresse	40 —
2074	J. B. N. U. Raffael. Damer. J. Gérard p. mit offener Debitation	18 —
2075	Louis XVIII. J. Gérard p. Abdruck vor der Jahreszahl. (Akademie)	36 10
2076	Die heilige Cecilia. Raffael p. Vor dem Wappen und vor der Debitation (Akademie.)	37 —
2078	Karl Waffon. Guillaume de Brisacier. M. Wignard p. K. D. 15. Zweiter Abdruck mit dem Stichfehler in dem Worte „Secretar“. (Akademie)	50 —
2081	Warisball d'Harcourt. Le cadet à la perle. Vor der Retouche	61 —
2113	Israel van Nedden. Der Gang Mariens zum Tempel. B. 32. (Atraria)	51 —
2120	Anbetung der Könige. B. 36.	94 —
2121	Tab der h. Jungfrau. B. 40.	63 —
2122	Der Orgelspieler. B. 175.	105 —
2131	Manogrammiß B. W. um 1480. Johannes auf Palmast. (Waff. II, p. 125. 6, restauriert.)	191 —
2137	D. H. mit dem gekreuzten Fledern. Ornament. Waff. V, p. 227.	130 —
2138	G. S. um 1480. Der heilige Bartholomäus. B. 56. (Gutkunst)	575 —
2139	Der heilige Hilippus, sitzend. B. X, p. 21, 32	110 —
2140	Die Geburt Christi. Einziges unbeschriebenes Trempel. Im Vordergrunde, nach rechts gewendet, die Jungfrau knieend, das in den Armen ihres Knieleis liegende Kind betrachtend. Neben dem Kinde drei aus einem roten Blatte singende Engel, links hinter der Maria Joseph mit der Laterne. Den Hintergrund bildet eine Landschaft mit einem Fluß, aus welchem rechts ein großer Heilensaal hervorspringt (203 > 142 Millimeter gr.) Dieses Blatt rührt an jenem höchst seltenen Stecher her, dessen Arbeiten von Barisch und Passavant eines Idris unter dem Collectio-	

Katal. Nr.	Bezeichnung	Wolfsz. & W.
2145	J. B., mit dem Vogel. (66. B. bei Barta) Die Entführung der Europa. B. 4	125 —
2147	Trinitatskamp. B. 20	4 —
2152	St. Hieronymus. Rogier. Manogr. Nr. 13.) Kopie nach G. S. Behem. B. 60	35 —
2156	E. G. J. um 1492. Christus, vom Satan in der Wüste versucht. Waff. VI, p. 361. (Tischbuden.)	375 —
2158	R. d. (dane Lügebürger.) Bauern im Kampfe mit nackten Männern. Holzstich. Waff. III, 443, 2. Abdruck mit den vollständigen Versen im Unterrande. (Tischbuden.)	290 —
2168	Paola Mercurj. Les moissons. 2. Robert p. Abdruck vor der Schrift, nur mit dem Künstler- und Drucker-namen. (Akademie.)	58 —
2218	Benedetta Montagna. Die Opferung Isaak. B. 1. (Tischbuden.)	78 —
2220	Der neben dem Palmbaum stehende Mann. B. 28.	27 —
2227	Raffael Wargen. Francesca di Monaca. A. v. Tod p. Abdruck mit Kadel-schrift. (Akademie.)	49 —
2226	Die Familie des Verlags von Holstein. Waff. K. Kaufmann p. Vor der Schrift.	36 —
2230	Bude auf der Klode. R. Waffin p. Abdruck mit Kadel-schrift.	10 —
2233	Das Abendmahl. F. de Sini p.	17 —
2236	Kurara. G. Rini p.	64 —
2237	Der Tanz der Jahreszeiten. K. Waffin p.	61 —
2239	Raffael und Antonia Wargen. Die Transfiguration. Raffael p. Abdruck vor der Schrift. (Atraria)	71 —
2254	Johann Gottfried von Müller. Camis XVI. J. Duplessis p. Abdruck mit Kadel-schrift.	22 —
2260	Die Schlacht bei Bunkerhüll. 1773. J. Trumbull p. Abdruck vor der Schrift.	30 —
2262	Friedrich Müller. La Madonna di San Sisto. Raffael p. Abdruck vor der Retouche	51 —

Katal. Nr.	Beschreibung	Stiche & Bl.	Katal. Nr.	Beschreibung	Stiche & Bl.
2257	Wells Neges. Die Landchaft mit der Holzbrücke und den Windmühlen. B. 5.	25		senuti p. Beide Blätter vor der Schrift. (Akademie.)	61
2258	— Die Landchaft mit dem Meier bei den großen Bäumen. B. 6. (Akademie.)	26 50	2597	J. Th. Nigamme. Der Triumph der Salaten. Kesself. p. Abdruck mit dem Stempel des Stiechers. (Akademie.)	38
2291	Ricciotta da Modena. Reiches Ornament mit Krollen und Pan. B. 37.	151	2598	— Thetis mit den Haaren des Achilleus. J. Gérard p. Abdruck mit dem Stempel des Stiechers. (Akademie.)	30 10
2295	Rietts. Landchaft mit einer Jagd, von Bass. III. p. 498, als eine Arbeit Bartel Schön's bezeichnet. (Tibaudaux.)	290	2629	Hobetta. Die ärgerliche Alte und die beiden Liebespaare. B. 24.	27
2326	Kbr. v. C. Gade. Das Water. Kieker. B. 32.	25	2673	Peter Paul Rubens. Der heilige Franciscus in Erlese.	24
2330	— Das Weiserbrod. B. 50. Abdruck aus den Contretailen auf der Schiffelohne. (Akademie.)	56 10	2674	— Die heilige Katherina auf Wolken.	50
2340	Palmiers. L'Education de l'Amour. Bartegastiano p. Abdruck mit Kachel-Schrift.	32	2684	Brin Supreit von der Pflis. Der Martire und die Fischein am Meerestrande, redirt.	48
2361	Georg Benz. Judith und Holofernes im Felde. B. 24.	16	2685	— Sobal auf seine Helebarde geküßt, neben ihm ein fieberer Heiler.	51
2382	— Judith und ihrer Tragd.	16	2689	Jakob Ruysschaert. Die Landchaft mit den Weiden. B. 4. (Akademie.)	120
2399	— Die Einnahme von Karthago. B. 56. Erster Abdruck.	20	2691	— Die Fäden beim Kornfeld. B. 5, mit der Adresse.	25 10
2407	— Friedrich der Großmüthige. B. 126.	45	2692	— Die drei Jünglinge. B. 6.	32
2470	Boninus. Erzherzog Leopold Wilhelm. J. Kuser p.	15	2752	Herman Sadstieren. Die Ansicht des weißen Frauenbors zu Utrecht. B. 29.	20 50
2479	Barparati. Adam und Eva beneinen den Tod Abel's. A. aan der Kerff p. Vor der Schrift.	19 10	2798	G. Fr. Schmidt. Pierre Mignard. S. Nipass p. J. 59. Abdruck aus dem Stern.	44 10
2479	— Das Sob der Leda. K. Correggio p. vor der Schrift.	27 10	2860	Bartel Schön. Eigenber Bauer, ein geheiltes leeres Wappenschild haltend. Kopie nach R. Schön. B. 17. Bass. III. p. 498. (Tibaudaux.)	200
2480	— Le coucher. J. Banton p. Vor der Schrift.	37 10	2861	— Zwei laufende Bauernjungen. Bass. III. p. 498. (Tibaudaux.)	375
2482	J. Botter. Die Pferde. B. 9—13.	120	2864	Martin Schongauer. Die Geburt Christi. B. 4. Abdruck auf Papier mit dem gotthiden P.	150
2483	— Der Kuppst. B. 14. Vor der Wä's Adresse.	13	2870	— Die Weisung. B. 12. (Akademie.)	55
2484	— Der Schafst. B. 15. Mit der Adresse von Clement de Jonghe.	26 50	2871	— Die Dornentronung. B. 13.	75
2501	Barc. Anton Naimondi. Der Mordmord nach Raffael. Zweite Platte, ohne das Lammenschildchen. B. 29. (Daniel & Delisle.)	66	2874	— Die Kreuztragung. B. 16.	17
2525	— Amobrus. B. 355.	53	2875	— Die Kreuzigung. B. 17.	70
2526	— Die Poste. B. 382.	66	2877	— Die Grablegung. B. 18.	65
2537	— Der Guitarenspieler, nach Francia. B. 469.	55	2881	— Die große Kreuztragung. B. 21.	75
2545	Rembrandt van Rijn. Rembrandt mit dem Federbrett. B. 20.	29	2882	— Christus am Kreuz. B. 24.	220
2546	— Kreuzbild in Oval. B. 25.	27	2883	— Das große Kreuzig. B. 25.	81
2547	— Die Verkündigung an die Hirten. B. 44. Abdruck mit der deutlich sichtbaren Landchaft. (Akademie.)	90	2885	— Die Madonna auf der Rosenkranz. B. 30.	59
2548	— La petite Tombe. B. 67. Abdruck auf Papier mit dem Amsterdamer Wappen.	39	2894	— St. Georg. B. 52. (Akademie.)	201
2549	— Die große Erweckung des Lazarus. B. 73.	35 50	2895	— St. Jakobus von Compostella. B. 53. Vor der Schriftstel.	152
2550	— Das Hundertgüldenblatt. B. 74.	71	2903	— Die junge Frau mit dem Einhorn im Wappenschild. B. 97. (Akademie.)	139
2551	— Das große Ecco-Homo. B. 77. (Akademie.)	250	2904	— Die junge Frau mit der Kohrbommel im Wappenschild. B. 98. (Tibaudaux.)	120
2552	— Die große Kreuzabnahme. B. 81.	70 30	2907	David Schulz. Die Fabel vom entführten Frau.	29 50
2553	— Der bernährige Samariter. B. 90.	120	2908	Johan Schumer. 5 Blatt Thierstücke.	41
2554	— Der Tod der Maria. B. 99.	46	2921	William Sharp. Elter's Kussjoll aus Gibraltar. J. Trumbull p. Abdruck mit Kachel-Schrift.	35
2556	— Das Schwein. B. 157.	42	2922	— Die Belagerung von Gibraltar. J. E. Coypen p. Amaraus Druck aus Ausfüllung des Plattenrandes.	32
2557	— Die Landchaft mit den drei Bäumen. B. 212.	300	2923	— Die heilige Cathä. Domingina p. Abdruck mit Kachel-Schrift vor der Jahreszahl 1791.	41
2558	— Rembrandt's Rüste. B. 233.	90	2925	— Die Kirchenräder in Beratung über die unehrliche Empfangnis Maria. S. Kemi p.	49
2559	— Der große Coppensal. B. 253.	159	2987	Dief Sloop. Die Folge der Pferde und Reiter. B. 1—12.	20
2560	— Der Wäpfermeister Sig. B. 295.	80	2993	Nabert Strange. Die Verkündigung Maria. S. Kemi p. Abdruck vor aller Schrift. (Akademie.)	70
2561	— Die große Jubelbraut. B. 340.	106			
2568	— Das Studienblatt zur Jubelbraut. B. 341.	40			
2565	Antonio Niciani. Pierdus ermordet den Priamus, und Judith erigt dem Salte das Dausel des Delafemes. P. Ben-				

Katalo- Nr.	Gegenstand.	Blätter & N.
3012	Jonas Sanderhoeft. Die vier Bürgermeister von Amsterdum. Kupfer p. W. 102. (Kobemie.)	49 —
3045	David Teniers. Der große Bouerstand. Nigal. 1.	52 10
3077	Paolo Toschi. Die Kreuzabnahme. D. N. da Boterra p. Preddruck mit der weißen Stelle im Kreuze. (Kobemie.)	101 —
3079	— Der Einzug Heinrich's IV. in Paris. Gérard p. Abdruck vor der Schrift.	105 —
3183	Jon de Vischer. Der große Bell. R. Berghem p. W. 71. Abdruck vor aller Schrift. (Kobemie.)	40 —
3364	Joß. G. Wille. Caro stetit dem Abraham die Jager vor. G. M. G. Dietrich p. Abdruck vor aller Schrift und vor dem Wappen.	19 —
3365	— Der Tod des Marcus Antonius. P. Battoni p. Abdruck vor aller Schrift nur mit dem Wappen.	28 —
3369	— Das Familienconcert. S. Schellen p. Abdruck vor aller Schrift, nur mit dem Wappen.	40 —
3411	B. Woodcut. The Death of General Wolf. B. West p. Abdruck mit den weißen Stellen an den Füßen des Generals.	100 —
3412	— The Battle at la Hogue. B. West p. Abdruck vor der Definition.	100 —
3415	— Cicero at his villa. R. Wilson p. Abdruck mit einer Zeile Redelchrift. (Kobemie.)	60 —
3451	R. Joffinger. Das große Turnier. B. 14.	120 —
3452	— Die Umarmung. B. 15. (Kobemie.)	90 —
3474	Jozeff. Die Anbetung der Könige. B. 1.	220 —

## Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

## Neue Bücher und Kupferwerke.

Casati, C. C., Notice sur le musée du château de Rosseberg en Danemark concluant à la création d'un musée historique de France, avec notes complémentaires sur le musée Grasse Gewölbe, de Dresde, et sur de salennes danoises inédites. Paris, Didot. 8°. 66 S. u. 12 Tafeln.

Champier, V., L'Académie artistique. Les Beaux-arts en France et à l'étranger; l'administration, les écoles, les écoles, les Salons annuels, l'Exposition universelle; bibliographie et iconologie, etc. Paris, Quantin. 1878. 8°. IV u. 700 S.

Clement, Clara Erskine and Laurence Hottis, Artists of the nineteenth century and their work. A handbook containing two thousand and fifty graphical sketches. London, Tribner & Co. P. 186. a ca. 350 S. 1 f. 1 n.

Ménard, René. Les Curiosités artistiques de Paris. Guide du promeneur dans les musées, les collections et les édifices. Paris, Delagrave. 1878. 72 S. 1 f. 1 n.

## Zeitschriften.

L'Art. No. 229.

La peinture au salon de Paris 1879, von Eugène Viss. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 367.

Rembrandt Harmonization van Rijn, von Ch. E. Milliet. — Grosvenor Gallery.

Journal des Beaux-Arts. No. 9.

Exposition de la Société Française de Biographies — Le rendez-vous d'Anvers. — Collection de W. Müller de Klopwinster.

Kunst und Gewerbe. No. 22.

Das South Kensington-Museum in London.

Blätter für Kunstgewerbe. No. IV.

Antique Goldschmiedewerke im Österreichischen Kaiserpalast. Von K. Lind. (Mit Abbild.) — Moderne Edelsteine von Münster-Gelblicher Handgezeichnete, Weisungen mit Bildern und vergoldetem Silber; Altsilberstücke; Tisch aus Elfenbein. Schmiedewerkzeug Leuchter; Seit in gedruckter Arbeit.

Gewerbellhe. No. 6.

Gewerbekolonnen, von O. Lussing; Pauselohr; Schmitz-Milthore Zerkerschele; Wandreliefung im Kloster & Kirche in Neapel; Buchdruckproben aus dem Gen. Kunst- u. Kunstwerk; Kabinette für Photographie; Fayence-Gegenstände.

Meisterwerke der Holzschnitkunst. No. 6.

F. Schaper's Hilmarch-Galerie in Köln. — Bewegung von Kapuzinen in der Wüste, von W. G. v. v. v. — Ein Bildnis Händler auf der Wartburg, von Karl Gehrig. — Die W. überlebte Studie, von F. Brött. — Sappho's Studien, von C. Sahrland. — Der Leuchter von Edgystone, von J. M. W. Turner. — Im Vorzimmer der Arzten, von Fr. Hildebrand.

## Berichtigung.

Zeitschrift, S. 113 ist in *Domagala's* Schrift 3, 1 u. zu lesen; „noti“ statt „merzi“; S. 148, Num. 1, 3: ist vor „zwei“ der Artikel „die“ ausgefallen.

## Inzerate.

## Dresden,

Winkelmannstr. 15, zunächst dem

Böhm. Bahnhof

## Permanente Ausstellung

von  
Ernst Arnold's Kunstverlag,  
enthaltend die hervorragendsten Gemälde der Dresdener Galerie in Kupferstichen, von den besten Meistern des Grabstichels. — Geöffnet von 9 bis 2 Uhr und auf besonderen Wunsch an jeder Tageszeit. (4)

## Sculpturen

in Biscuit und Elfenbein  
Gruppen, Figuren, Büsten und Bildn.  
nach der Antike und nach modern  
Künstlern sind in großer Anzahl  
rätlich in Gustav B. Zeis' Kunst-  
lung Carl B. Vord. Leipzig, Leipzig  
Kataloge gratis und franco

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

POPULÄRE  
AESTHETIK.

Von Prof. Dr. Carl Lenz.  
Pflanze vermehrte u. verbesserte Auflage  
Mit Illustrationen.  
1879. gr. 8. br. 9 Mark u. 10 Pf.  
geb. 11 Mark.

Hierzu eine Beilage von H. Quantin in Paris.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Gundershild & Pilsch in Leipzig

**Alttertbümlische  
Möbel.**

Einrichtungen für ganze Zimmer,  
Arbeiten in Eisenblech; Krüge in Stein  
und Fayence; Zinngefäße; Ebor-  
nismale sind zu verkaufen.  
Erfahren unter „Reconnissance“ be-  
fordert das Commissionsbureau  
E. Heisweger, Stuttgart.

## VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG.

**Abriss der Geschichte der Baustyle.** Leitfaden  
für den Unterricht und zum Selbststudium. Von *Wilhelm Lübke*.  
Vierte stark vermehrte Auflage. Mit 468 Holzchnitten. 24 Bogen  
gr. 8. 1878. broch. 7 M. 50 Pf., geb. 8 M. 75 Pf.

Hierzu eine Beilage von H. Quantin in Paris.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Gundershild & Pilsch in Leipzig

Verlag Prof. Dr. C. von  
Seyler (Wien, Ober-  
brunnengasse 23) oder an  
die Verlagsbuchhandlung in  
Kriegsg. zu richten.



à 20 Pf. für die Zeit  
des gelieferten Pri-  
mats werden von jeder  
Zeile 6 Kreuzer ab-  
genommen.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage. Für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (somit im Buchhandel als auch bei den Buchhändlern und überreichenden Postämtern).

Inhalt: Der Pariser Salon I. — Ausstellung von Gemälden alter Meister in Paris (Schluß) — Joh. v. Schrauboldh's — Kunstfrage in Bayern — Zusammenhänge zwischen der Frühzeit, aus Olympia — Bericht über die Kunst — Verbreitung der bildenden Kunst, Kunstwerke für Aegypten und Persien, — Internationale Kunstausstellung in München. — Vortrag über Schumann. — Die Jury für die Münchener Kunstausstellung. Der Bau der Kunstschule in Düsseldorf. Ein neues Wiener-Design. — Ein neues Wiener-Design in Pest. — Kunstwerke des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Inserate.

### Der Pariser Salon.

#### I.

Wohl selten ist der Nachtheil der Uebersproduktion schärfer als bei dem diesjährigen Pariser Salon zu Tage getreten. Beinahe tausend Nummern — nicht Kunstwerke — mehr als sonst hat die allzu nachsichtige Jury zugelassen, und eine Uebersfülle unbedeutender Anfänger- und Stümpfearbeiten macht sich dort neben den Meisterwerken der modernen französischen Schule breit, ermüdet das Auge, erschwert das Eintreten und schmälert der Elite den wohlverdienten Erfolg. Von allen Seiten wird die dringende Nothwendigkeit einer Reform betont, durch welche man zugleich die tüchtigen Maler wieder zur Ausstellung im Salon zu veranlassen hofft. Mit jedem Jahre mehren sich die Fäden im Kreise; diechmal zählen auch Gerôme, Gustav Boulanger, Damman, Lambert, Louis und Moris Deloix, Ruffini, Fasini, Pretais, Tony Robert-Fleury, Ketter und Sibert zu den Abwesenden. Drei, manchmal vier Reihen übereinander bedecken Gemälde jeder Art die Wände, und trotzdem hat man noch einige neue Räume verwenden müssen. Bei den Bildhauerarbeiten, den Zeichnungen und den Aquarellen war der Jubel, gering und trotzdem weist der Katalog die Gesamtsumme von 5895 Nummern auf!

Unter den Gemälden wendet sich das Interesse zunächst dem Porträt und den vom Staate schon vor der Eröffnung des Salons erworbenen Arbeiten zu, deren Aufschrift „acquis par l'état“ die Kritik mit Recht herausfordert, denn die Parteiinteressen haben mit im Rathe gelesen. Das Porträt ist einer der

Manypunkte der modernen französischen Schule, ein Gebiet, woraus ihr die Triumphe nicht fehlen können, so lange sie Meister wie Bonnat, Carolus-Durán, Cabanel, Cot und Bastien-Lepage, lauter regelmäßige Köpfe des Salons, besitzt, auf dem Gebiete der Landschaft macht sich dagegen die Abwesenheit der großen Meister mit Pinsel und Palette, Rousseau, Millet, Corot und Diaz traurig fühlbar, obgleich Segé, Vernier, Busien und Lantier, sowie der jüngere Nachwuchs, Bastien-Lepage an der Spitze, das alte Prestige nach besten Kräften und mit gutem Geschick aufrecht zu erhalten bestrebt sind. Die akademischen Traditionen der Villa Medicis auf dem mythologischen Gebiete vertreten Bouguereau und Jules Lafebvre, Henner und Puvis de Chavannes, Jeder in seiner Weise, auf dem diesjährigen Salon; das historische Genre kultivierten Jean Paul Laurens, der Freund der Grenessenen, Mellinque und Flamenz, und die fromme Legende hat einen Dolmetscher in Ducz gewonnen. Unter den fremden Künstlerzählern zählen in erster Linie die Belgier, denen sich vereinzelte Deutsche, Engländer und Italiener anschließen.

Bonnat's Porträt Victor Hugo's war schon seit Monaten Tagesgespräch in Kunstkreisen und ist hier zu einem der Brennpunkte der Aufmerksamkeit geworden. Im einfachen dunkeln Ueberrock, die Weste hoch zugeknöpft, so daß nur der umgeschlagene Kragen und ein gelbes Weiß sichtbar bleiben, sitzt der greise Dichter in ungezwungener Haltung, die Rechte in die Weste gesteckt, das gedankenschwere Haupt in die linke Hand geklärt, im Sessel und nicht weitestehenden Augen in's Unendliche, unbelümmert um die Wegzu

ven Kengierigen, deren Stiel den seinen sucht. Der Hintergrund ist dunkel gehalten, aber Bonnat besetzt das Oberrand der alten Niederländer, Kopf und Hände hell hervorzuheben zu lassen; das silberweiße kurzgeschchnittene Haar und der silberweiße Bart umrahmen das verweilte Antlitz, und der müde Arm ruht auf einem riesigen Aelianten: Griechenlands größter Dichter, Homer, stützt Viktor Hugo, Frankreichs Stolz, so deuten seine Freunde diese Haltung. „Welch tiefes Denkerauge!“ meint der Eine; „Seht den Narren,“ ruft der Aechte, und Beides liegt im Ausdruck dieses unergänztlichen, dem Leben abgelaufenen Bildes. Die rechte Hand mit den dicken Nerven und dem kurzen starken Daumen ist ein Meisterwerk der Kunst, der Zeigefinger der Linken ruht nachlässig im Haare vergraben. Der ungefühte Haltungenwurf ist nicht minder trefflich wiedergegeben. Bonnat's zweites Bildniß, ein Knienbild, stellt eine junge blonde Engländerin im blauen Kleide dar. Die Individualität ist auch hier treu gewahrt, aber die blauen Schatten der leicht in einander gelegten Hände sind zu scharf accentuirt und wir geben entschieden dem Porträt Viktor Hugo's den Vorzug.

Carolus Duran, den seine Anhänger scherzhaft Carolus Magnus nennen, ist seit seiner im Luxemburg befindlichen, 1869 gemalten „Damo au gant“ mit Riesenschritten vorangegangen. Das Champs de Mars vereinte im vorigen Jahre auch seine Porträts von Emil de Girardin, Gustav Doré und Pöschelup, aber seine Hauptbegabung ist für das Frauen- und das Kinderbildniß. Wer erinnert sich nicht mit Vergnügen der allerliebsten Kinder des Meisters, welche er in allen Lebensstufen auf die Leinwand festsetzt! „L'enfant bleu“ zählt zu den bekanntesten darunter. Er versteht es, seinen weiblichen Gestalten den Reiz der Anmuth zu verleihen und sie je nach Alter und Lebensstellung anzufassen; seine Manier ist rasch und süß, mit wenigen Pinselftrichen wird jeder gewünschte Effect erreicht, und doch trägt das Ganze den Stempel der Vollendung. Ganz in weißen Atlas mit Spitzen gekleidet steht die Gräfin Vandal, eine stolze vollerblickte Schönheit mit rüthlich blendendem Haar, in ganzer Gestalt vor dem Beschauer. Die Stellung ist ungefähr dieselbe, welche Bonnat der Frau Pobra 1875 gab. Ein langer dunkler vorn offener Pelzmantel ruht kaum noch auf den Schultern und bildet den glücklichsten Gegenlag zu dem schillernden Atlas des Gewandes; eine einzige Theresese schmückt den Busen, der linke halbentblöhte Arm hält den Mantel zurück, die rechte Hand spielt nachlässig mit der Perognette. Die etwas zu dunkel schattirte Schleppe ist die einzige Schwäche des schönen Bildes. Angesichts der süßen Art Duran's begreift und entschuldigst man manche traurige Verirrung der

Halbtalente, welche ihm nachzueifern möchten und dabei auf Abwege gerathen. Das allerliebste Bildniß seines Freundes Barreau ist das Original von Duran's zweitem, leider in einer Ecke halbverdecktem Porträt; ein Kragen und eine dunkle Blouse mit grünen Reflexen heben das reizende Köpfchen mit dem blonten, tief in die Stirn herabfallenden Haare und den schelmischen schwarzen Augen; der Hintergrund ist dunkel gehalten.

Alexander Cabanel, der silberhaarige vielgeschickte Maler der Herzoginnen und der Marquisen, aus dessen Atelier schon so mancher Preis von Rom hervorging, hat wiederum ein anmuthiges Frauenbild aus den höchsten Kreisen der Gesellschaft für den Ahnenaal des Hauses geschaffen. Ein glattes crèmesfarbiges, nur mit einem dunkeln Pelzstreifen am Halse und an den Armen verziertes Atlaskleid umschließt die schlauke Gestalt, welche in einfacher Natürlichkeit mit der einen Hand den Fächer hält und die andere auf die Lehne eines hellblauen Sessels stützt. Der dunkelblaue Hintergrund paßt sich dem Ganzen harmonisch an. Nicht minder gelungen ist ein männliches Bild, während dort der Föhn, der Persönlichkeit entsprechend, ein tiefes hohes Dunkelroth zeigt. — Cabanel's Schüter Cot, der Maler des vielbewunderten „Frühlings“, hat zwei Frauenporträts ausgestellt, deren Colorit und Zeichnung die kleine Niederlage vom letzten Sommer, das Porträt der Markschallin Mac Mahon, vergessen lassen. Beide sind schlank und jung und duftig, beide blond und zart, aber in Toilette, Gesammttypus und Hintergrund durchaus verschieden. Cot liebt die Lichteffekte und hat einen solchen in glücklichster Weise als liebten Sonnenstrahl über das hellblonde lockige Haar der jungen Frau im Schwarzen, mit Schmelzperlen verzierten Kleide hingelenken lassen; die zweite Dame, eine dunklere Blondine in einer Toilette Henri III., Gold und Weiß, zeigt mehr Colletterie in Ausdruck und Haltung. Stübend wirken bei Cot nur die blauen Töne seiner Schatten, ganz ähnlich wie bei Bonnat's Miss Mary.

Vor einem zweiten Bilde wird es wie bei Viktor Hugo niemals leer dem Pariser, es ist Bastien Lepage's Porträt der Schauspielerin Sara Bernard, eines der Ereignisse des Salons. Das talentvolle Mitglied der Comédie Française hat dem Maler seine Aufgabe nicht leicht gemacht, und er hat sie glänzend gelöst. Ganz in Weiß auf weißem Grunde sitzt die Dame im Profile gesehen da und scheint Zwiesprache mit der kleinen Statue des Orpheus in ihrer Hand zu halten, denn die Lippen sind halb geöffnet; das ausgeprochene Profil und das rüthliche Haar heben sich scharf von dem lichten Hintergrunde ab und ein heller Bronzerahmen erhöht noch den befremdenden Eindruck des in beschränkten Dimensionen gehaltenen tadellos ausgeführten Bildes. Die „Cristobergen“ des-

seinen jugendlichen Meißlern, auf welche wir noch zurückkommen werden, ist in der Technik dem Porträt Sara Bernhardt's noch überlegen, und Bostien Lepage hat gute Aussicht auf den diesjährigen Preis; auch er ist Schüler Cabanel's.

Relie Jacquemart hat zwei gute männliche Porträts ausgeführt. Entschieden Fortschritt bezeichnen Luise Abbema's weibliche Bildnisse: Jeanne Samary, die blonde, blauäugige, stets zu Eberz und Vöckeln bereite Schauspielerin, und eine trübselige schöne Frau in dunkler Kleidung. Der belgische Historienmaler Emil Baerters, dessen Wahnwitz des Hugo van der Goes' das Brüsseler Museum schmückt, stellt sich mit dem Bilde der Frau Inwie als Porträtist vor; das scheinische Gesicht der Schauspielerin ist sprechend ähnlich. Auch Maler und Bildhauer sind im Kreise vertreten, Saragent führt uns das bekannte dunkelrothe Haupt seines Lehrers Carolus Duran vor, Spiridon von Italien Monteverde, den Schöpfer der auf der vorjährigen Ausstellung preisgekrönten Wagnersgruppe. Jenner impft seinen Sohn."

Während Bonnat den Großvater malte, ward Boillemot beschäftigt, Oeorg und Johanna Hugo, die beiden Enkelkinder des Dichters, zu einer anmuthigen Gruppe zu vereinen. Es sind zwei liebliche Gehalten; der helläugige Knabe steht hinter dem Sessel der Schwester, welche frisch und fröhlich in die Welt blickt und das Buch des Ähnen „L'art d'être grand père" als geistiges Adelsdiplom in der Hand hält. Das Doppelbildniß ist mehr des Gegenstandes als der Ausführung wegen interessant.

Das Auffuchen des Porträts hat uns durch alle Säle geführt, und wir wollen zum Schluß dieses ersten Berichtes eine kurze Rundschau unter den vom Staate angekauften Werken halten. Da ist zunächst der „Heilige Guthbert" von Duez, das wunderbarste aller riesigen Triptychen, welche je das Atelier eines Legendenmalers verliehen. Es stellt drei Episoden aus dem Leben des Heiligen dar, zuerst wie er als Knabe zu nächtliger Zeit eine Herde den Schafen hütet und die Seele seines Helms, des Bischofs von Lindisfarne, als helle Fenerschlamm gen Himmel fahren sieht. Dann, auf dem großen Mittelbilde, wie er selbst als Bischof von Lindisfarne, an einem heißen sonnigen Tage — Duez hat zum Zwecke seiner Studien mehrere Monate auf dem Fande zugebracht, — auf ungebahnten Wegen, nur von einem Knaben begleitet, im vollen Ernste mit Bischofsstab und Nütze durch seine Diakone wandert und von einem Adler wunderbar gespeist wird. Auf dem dritten Bilde hat der Bildenträger der Kirche sich in die Einsamkeit zurückgezogen und beschließt, dürstig mit einer Hefe und arg zersetzten Strümpfen bekleidet, in Schwärze

seines Angesichtes sein Heil. Die Uglein des Himmels, eine bunte Schaar der verschiedensten Art, laden sich zu Gast, die frische Luft aus den Furchen zu pflücken, bis die kindliche Bitte des Heiligen, ihm soviel er bedürfte zu seiner Nahrung zu lassen, sie angeblich verstoht. Duez will das mittelalterliche Heiligenbild durch eine schmucklose Darstellung der Jugend erleben, er hat sich bestrebt, im landschaftlichen Hintergrunde Treue der Perspektive und des Realismus festzuhalten und seinen Personen eine natürliche Haltung zu geben, was ihm auch theilweise gelungen ist. Die Gestalt des bis zum Gürtel entblößten, dem Adler voll freudigen Staunens die Arme entgegenstreckenden Knaben ist ungetrübt, voll Leben und Bewegung, und das naive Vertrauen im Blicke des Bischofs erinnert an altvergangene Zeiten der Heiligenmalerei.

Bouguereau's „Geburt der Venus", ein figurenreiches Gemälde, wo sich Liebesgötter und Tritonen um die auf einer Muschel ruhende schamgebotene Göttin drängen, leitet auf ein anderes Gebiet. Mit einer wohlgeklungenen Bewegung drückt sie das lange nasse Haar aus, zu ihrer Rechten blickt ein liebendes Paar stolz erregt zu ihr auf, Tritonen stoßen zum Gruße des Willkommens in das Muschelhorn und liebliche Kinder tummeln sich auf einem Delphin zu ihren Füßen. Es ist eine akademische Arbeit, deren Zeichnung gut, deren Realisirung matt und ungleich ist. Warum sind die Tritonen so dunkel gehalten, die Incarnation der Göttin dagegen so porzellanartig klar und kalt?

Der Erwerb von Lesbordes' „Ueberraschter Diana" sowie von Henner's „Nyph", zwei Kunstwerken, auf die wir noch zurückkommen werden, fanden früher eingegangene Verpflichtungen hindernd im Wege: Die „Eingemauerten von Carosonne" können nur aus J. P. Laurens' Atelier hervorgegangen sein, schon der Titel besagt es, aber er hat sich hier aus dem Bereiche der beschaulichen Genrescenen in das wogende Volksgemüth begeben, und die Darstellung ist ihm noch nicht recht vertraut. Gauran's Geschichte der Albigenser hat ihm das Thema geliefert, es gilt die Befreiung der eingemauerten Opfer der Inquisition; entblößte marthige Arme halten das Predigen, die machtlosen Erelin stehen daneben und der Mönch Bernhard Delicieux betäubigt die heranandrängende angherzte Menge, so lautet die Erklärung; aber das rechte Leben und die Bewegung fehlen in Antlitz und Haltung der Versammelten. Alles geht ruhig vor sich, der Mönch hebt die Arme so würdevoll, als spreche er der betenden Gemeinde den Segen, selbst das zu seinen Füßen knieende und den Saum seiner Kutte läufende Weib erinnert keineswegs an die gewaltige That des Augenblicks. Mit einem Worte, das Bild läßt eben so kalt wie Me-



lingue's gleichfalls angekaufter „Etienne Marcel vor dem Dauphin Karl, 1358.“ Beiden liegt der Gedanke an den Sieg der Demokratie zu Grunde, und das erklärt den ihnen gespendeten Beifall. Flammend hat hauptsächlich Angst und Schrecken in seinem Aufrufe der Girondinen in der Contergerie, 30. October 1793“ berauschend, man bemerkt bei diesen bleichen Jammersgestalten die geniale Kraft, das wilde Aufstäumen der Verzweiflung, den bitteren Trost und die düstere Ergebung in das Unvermeidliche. Defacreiz würde dem Gegenstande andere dramatische Seiten abgewonnen haben.

Just Delanoy wäre der arme Ritter Tello Mancha über Nacht zum wohlhabenden Manne geworden, denn eine reiche Waffentrophäe, Rüstungen, Schilde und Schwerter, dazu Bücher und Pergamentrollen, ist „Don Quixote“ betitelt. Aus Jeannin's Meister holte sich der Staat eine ganze „Wagenladung“ frischer duftiger Blumen, bei Kron Herrmann dagegen das „Halali“, eine in wilder Jagd den Abhang hinabstürzende Meute, Summlich Arbeiten von jüngeren Malern, welche im Luxemburg nach der Vorstellung bedürfen. Der Schwede Salanson läßt und der Gesangannahme eines Mädchens in einem Dorfe der Picardie beizwohnen; die ganze Bevölkerung ist in voller Aufregung, rings um die ihr Gesicht verbergende Angestellte schwirrt es wie in einem Bienenschwarme, und die einzelnen Gehalten tragen den Stempel der Lebenswärme und Treue; auch der Einblick in die Dorfstraße verräth gute Perspektivstudien. Damit auch der französischen Ruhmbegierde ihr Recht werde, reichen einige Schlachtenbilder sich den Landschaften, welche den Beschluß der vom Staate angekauften Gemälde machen, an. Medard's „Rückzug“ stellt selbstverständlich eine zwar vom Feinde eingeschlossene, doch von einem Vintbataillon wieder befreite Batterie dar; die Gefallen und die Landschaft, die getrockneten Baumwipfel und der traurige Charakter des Kriegsschauplatzes sind gut wiedergegeben, obgleich derartige Gemälde im Ganzen monoton erscheinen; nicht jeder Schlachtenmaler kann ein Meissonier oder ein Horace Vernet sein. Die „Episode des Kampfes von Coax Septimanes“ ist der Römerzeit entnommen. Morot beklagt die ambrosischen Frauen, als sie nach der Niederlage der Männer ihre Wagenburg mit dem Rausche der Verzweiflung vertheidigten und die Keiterei der Sieger zum Rückzuge zwangen. Wahre Mezzotönen von Höflichkeit, werfen sie sich halbraufend den Andringenden entgegen und schaudern sie schon durch ihren Anblick zurück: es ist der Triumph des Unschönen. Die Landschaften, fünf an der Zahl, entstammen den verschiedensten Gebieten. Guillaumet's auf dem Salon 1863 für den Luxemburg-Palast erworbenes „Wendgebel in der Sahara“

erhält ein Pendant: „Laghouat in der algerischen Sahara.“ Das figurereiche Gemälde giebt den Charakter des Landes wie der Bevölkerung getreulich wieder, ohne daß man sich darum eines leisen Zeugnis im Gedanken an Fromentin erwachten Wante. Welcher Gegensatz zu dem Lande des Durstes“ in der Privatgalerie Kunst zu Antwerpen oder selbst zu dem letzten unvollendeten Werke des entschlafenen Meisters, dem „Arabischen Lager“ im Luxemburg! Ebenso wird das 1872 angekaufte Bild von Pelouse, die „Erinnerung an Cernay“ im Luxemburg, „Cernay im Winter“ von demselben zum Gegenstücke erhalten. Das Gemälde hat schätzenswerthe Eigenschaften, aber man fragt sich trotzdem, warum die Wahl des Comité's sich nicht lieber einem Genrebilde mit landschaftlichem Hintergrunde zuwendete, umsonst da Basilien Le page's „Nebelzeit“ erreichbar war. Ebenso empfiehlt sich Lanjser's „Bai von Douarnenez“ zum Ankauf. Demont's „August im Norden“ führt uns in die volle Ernte, man fühlt die Gewitterschwüle der Luft und ahmet danach mit Freude die frische, über Hagborg's „Hochfluth im Kanale“ schwebende Seebirne ein. Frauen und Kinder waten hier hochaufgeschürzt durch das Wasser und heimlich dort die Ernte ein, des Herzes und der Erde Gaben, wie Hans Kalatz sagen würde. Es sind zwei schöne wohlgehaltene Landschaften, allein wo blieben das Genrebild und das Porträt bei der vom Staate getroffenen Auswahl? Manches anziehende Kunstwerk, das vor der Eröffnung des Salons noch weniger bekannt war, lockt vergeblich im Kreise: die überreife Ernte hat schlimme Frucht getragen.

Hermann Bittung.

## Ausstellung von Handzeichnungen alter Meister in Paris.

(Schluß.)

Was uns von Blättern der altlandrischen Meister vorgeführt wird, ist der Zahl nach wohl wenig, aber den Werthe nach viel. Vorerst das berühmte Porträt Philipps des Guten von Van Eyck (Mittel, Silberstiftzeichnung feinsten Ausfühung), gestochen von Chailard in der Gazette des beaux-arts Bd. XXII, S. 84, ein Münchstypus desselben Meisters (Malcolm, Silberstiftzeichnung) ganz ähnlich ausgeführt wie das Porträt des Kanonikus Jobetas Vidts im Treubner Kabinett; sodann zwei Federstiche Rogier's von der Weyden (d'Amalae), Kreuzabnahme und Verkündigung, Studien zu den Folgen eines Diptichon, und ein letzter Christus desselben Meisters (Armand, Silberstiftzeichnung) von genauester Wiedergabe des anato-

mischen Details; eine Federzeichnung Hans Memling's (aus der Sammlung H. Tidot in die L. Galischen übergegangen), eine junge Frau vor einer leeren Wiege sitzend, früher Hubert van Eyck zugeschrieben und erst durch Waagen als Memling erkannt, endlich unter mehreren Blättern der vlämischen Schule des 15. Jahrhunderts eine trefflich komponirte „Anbetung der Könige“ (Malcolm, Federzeichnung in Bister, lavirt) von jener liebevoll minutiösen Ausführung des Details in Physiognomien und Gewändern, die den alten Flämändern auch in ihren Bildern eigen ist.

Die deutschen Schulen sind fast ausschließlich durch ihre beiden berühmtesten Meister, Dürer und Holbein, repräsentirt. Unter den siebenundzwanzig Blättern des Ersteren seien angeführt: die Federzeichnung des „Jesus vor Pilatus“ (Dumesnil), Studie zu einer der Kompositionen der grünen Passion in der Albertina, der lautspielende Engel an der Balustrade (Mitchell, Silberstiftblatt) gestochen in der Gazette des beaux-arts Bd. XVI, S. 217, zwei Aquarellskizzen vom Schlosse zu Trient und einer anderen Tiroler Burg (Malcolm), von der venezianischen Reise herührend, das Brustbild des Meisters Hieronymus, Architekten des Jonaco bei Ledeschi (Vigour, Tuschkzeichnung, mit dem Pinsel weiß geätzt), ein sorgfältig ausgeführtes Blatt vom venezianischen Aufenthalt herührend, gestochen in der Gazette des beaux-arts Bd. XII, S. 267, eine Studie zum Allerheiligensbilde des Sestiere (d'Aumale, Federzeichnung in Blau und Bister, mit leichten Aquarellfäuren) reproducirt in der Gazette des beaux-arts Bd. VII, S. 26, das Porträt des Bürgermeisters Muffel (Dumesnil, Schwarzstift), dasjenige Lord Morley's (Mitchell, Schwarzstiftzeichnung auf grünem Grunde), eine Studie für den Kopf des h. Paulus der Münchener Pinalothek (Mitchell, Schwarzstift auf braunem Grunde) und ein Bildniß Friedrich's des Weisen (Armand, Silberstiftzeichnung) gestochen in der Gazette des beaux-arts Bd. XIX, S. 273. Von Holbein dem Älteren ist ein Selbstporträt (d'Aumale, Silberstift mit Röthel aufgebracht) und das Brustbild eines Greises mit Pelzmütze (d'Aumale, Silberstift), — von Holbein dem Jüngeren das Bildniß eines Mannes (Malcolm, Silberstift) von markiger aber noch etwas schwerer Behandlung, aus der Zeit vor dem englischen Aufenthalte herrührend, insbesondere aber das Porträt des Johannes Trithemius (d'Aumale, Federzeichnung in Bister, darüber lavirt, und mit Röthel und Weiß geätzt, nur der Kopf ausgeführt) voll unmittelbar lebensvollen Ausdruckes, mit eigenhändiger Bezeichnung des Meisters anzuführen; außerdem noch von R. Schongauer eine liebliche Madonna mit Kind (Mitchell, Federzeichnung auf rothem Grunde) von Hans Bal-

dung ein phantastisch coiffirter Frauenkopf (Mitchell, Federzeichnung in Braun und Weiß auf rothem Grunde) und die Federstizze einer Frau, deren Schleppe der Tod trägt (Mitchell), endlich von Barthel Beham ein großes männliches Brustbild (de Ghennevières, Bleistiftzeichnung in Schwarz und Roth mit leichten Aquarellfäuren) von flotter und sicherer Aufführung.

Von den nun folgenden Blättern der Brabanter und holländischen Meister des 17. Jahrhunderts sei nur ganz flüchtig das Bedeutendste heraufgehoben: unter zehn Rubens eine Skizze des die Wundmale empfangenden h. Franziskus (v. Bederath, Federzeichnung), Studie für zwei Schulbilder im Museum zu Köln und Gent, eine Skizze des Raubes der Sabine- rinnen (d'Aumale, Farbensstiftblatt), endlich eine Röthelstizze der drei Grazien (Dumesnil) gestochen von Peter de Jode; ferner unter fünfzehn Van Dyck's ein Amer- reigen (d'Aumale, Kehlen- und Kreidezeichnung), eine Pinselstizze in Bister zum Porträt des Cardinals Bentivoglio im Pal. Pitti (Dutuit); sowie Schwarzstift- porträts von Gaspar Crayer (Dutuit), Gerhard Seg- hers (Armand), Daniel Mytens (Ronge) und Wilhelm de Vos (Dutuit); — drei köstliche Marinen von dem Goyen mit genial hingeworfenen Staffagen (Dumesnil, Charros), zwei seine italienische Landschaftsstizzen vom Jan Both (Dutuit und d'Aumale, Federzeichnungen mit Tusch lavirt), ein halbes Duzend Chinesischer Wohn- hausscenen (d'Aumale), zumeist miniaturhaft fein in Aquarell ausgeführt; — unter dreißig ungenanntem Rembrandt's, worunter freilich manche apokryph erscheinen: ein prachtvoller liegender Löwe (d'Aumale, Federzeich- nung in Bister, lavirt) offenbar nach der Natur, von überwältigender Kraft und Sicherheit der Charakteristik und Zeichnung, jeder Strich den Meister verrathend. — Judas das Sündengeld den Richtern zurückgebend (Galichen, Federzeichnung mit Tusch lavirt), gestochen in der Gazette des beaux-arts Bd. XVI, S. 78, eine wunderbar ausdrucksvolle Studie der Figur des Vaters (Mitchell, Röthelzeichnung) zu der Kadierung des Meis- ters: Joseph seine Träume erzählend (Barthk, Bd. I, S. 40), eine scharf charakterisirende Federstizze zu einer Gruppe von acht Figuren, die einer Predigt lauschen (v. Bederath, Bister), endlich ein nackter Akt zu einem Christus an der Säule (d'Aumale, sorgfältig ausge- führte Federzeichnung in Bister und Tusch lavirt), ein Gegenband, der noch demselben Modell mehreremale vorkommt, u. a. in der Sammlung Barwick zu Yen- don; — drei Knisdael's (Dutuit, Dumesnil, d'Aumale), Federzeichnungen auf Pergament mit grünen Koloren, Baumgruppen darstellend; drei Potlers, darunter die weidende Kuh, von rückwärts gesehen (Krage, Roth- stift) eine Studie zu dem gleichnamigen Blatte (Barthk I, S. 43); endlich zwei Schwarzstiftblätter mit Tusch

lavirt von Hobbema (Tutuit, d'Amale), künftliche Gebäudebefassungen darstellend. —

Noch kürzer müssen wir uns über die zweihundert-fünfundsünfzig Blätter der französischen Schule, insbesondere jener des 18. Jahrhunderts fassen, die für die Franzosen wohl ein begriffliches Interesse, für uns aber weniger Anziehungskraft haben. Von den Künstlern des 16. Jahrhunderts wäre Clouet mit vier zart und fein modellirten Porträts (d'Amale, Fortenlitt-blätter, theilweise lasirt), worunter besonders das der Prinzessin Isabella, Tochter Heinrich's II. sich auszeichnet, sojann die beiden Desnois's, ihrerzeit die gesuchtesten Goldschmiede, mit einer Reihe Entwürfen von Goldschmiedearbeiten anzuführen. Die beiden großen Meister des 17. Jahrhunderts, Nic. Poussin und Claude Lorraine sind, der Erstere mit sechzehn, der Letztere mit neun Blättern repräsentirt; unter jenen finden sich zwei Federzeichnungen zur Andeutung der h. drei Könige im Louvre, unter diesen mehrere Ansichten aus Rom, (alles dies zumeist aus dem Cabinet d'Amale). Der Entwurf zur Statue einer liegenden Venus von Puget (d'Amale, Tusch- und Röthelzeichnung) zeigt uns die Kühne und sichere Behandlung des Meisters, wenn auch wohl nicht ganz fest steht, was der Maler David in eine Gde des Blattes geschrieben: „Jo vous engage à garder ce dessin. Il est aussi beau qu'un Michel Anglo“. — Watteau ist durch sechzehn Blätter vertreten (zumeist de Cheneourt und d'Amale), worunter mehrere sehr lebendige mit weiblichen Studientypen in Röthel; Boncher mit einem Duzend Blättern, darunter einige reizende Mädchenköpfe in Pastell, die uns zeigen, daß selbst dieser vernünftige Repräsentant des 18. Jahrhunderts Vortreffliches leistet, wo er nichts anderes, als eine getreue Kopie der Natur anstrebt; Greuze mit neun Blatt, darunter eine Skizze des Abschieds (Tutuit) und des bestrasteten Sohnes (Arnaud) im Louvre; Fragonard mit zweiundzwanzig Blatt, zumeist Genrescenen, aber auch einigen Landschaftstudien, die viel erfrischer sind als jene. Auch die übrigen Maler des Neufvoties und Joffes, die St. Aubin, Rattier, Volant, Vanloo, Moreau, Vespier, Carmontelle und wie sie alle sonst heißen, werden über Gebühre reichlich vorgeführt. Den Schluß macht eine Reihe von fünfundsiebenzig Blättern von Prudhon, ausschließlich Schwarzbleistiftzeichnungen auf grauen Grunde, mit Weiß gehöht (zumeist d'Amale), allegorische Kompositionen und Einzelgestalten, sriehartig komponirte Darstellungen der Jahreszeiten in antilifirenden Notiden, Illustrationen zu Tasso, eine Stadt, endlich, seines Gemäldes im Louvre: Gerechtigkeit und Rache, das Verbrehen verfolgend, — bei denen allen man die unendliche Sorgfalt und das technische Geschick der Ausführung wohl bewundern, auch der Korrektheit

der Zeichnung (mit wenigen Ausnahmen) alle Ehre geben muß, die uns aber doch in ihrer pseudo-antiken Manier heute keine rechte Sympathie mehr abgewinnen können.

Paris, Mitte Mai 1870.

C. v. P.

### Todesfälle.

Johann v. Schrautolph, Stilllebenmaler, geb. 1808 in Oberdorf im Württemberg, ist am 31. Mai in München gestorben.

### Kunstunterricht und Kunstpflege.

**K. Kunstpflege in Bayern.** König Ludwig hat genehmigt, daß aus dem budarischen Fonds für Förderung und Pflege der Kunst nachstehende Beiträge geleistet werden: für die Herstellung eines monumentalen Brunnens in der Stadt und Zeichnung (Jugstadt) 15,000 M.; für die Herstellung eines Deckengemäldes in dem Vorbildersaal des neuen Gewerbeschulsaals zu Kellerslautern 15,000 M.; für die Ausbesserung eines Altargemäldes in der katholischen Kirche zu Koberg 7500 M.; für die Restaurierung der Freskengemälde in der katholischen Kirche zu Friedberg 4000 M.; für die Herstellung eines Glasgemäldes in der protestantischen Kirche zu Bamberg 1700 M.; für Herstellung eines Deckengemäldes in der katholischen Kirche zu Waldhaus 4000 M.; für die Erneuerung des kirchlichen Gemäldes, betitelt „ländliches Fest“, für die Staatsgalerie 5000 M.

### Kunstgeschichtliches.

**Kenntbede etruskische Grabstätten.** Wie die Italiener meist, hat man sonst eine für die Archäologen sehr interessante Entdeckung gemacht. Beim Bau einer Straße, welche Animo mit Roncora verbinden soll, fand man unweit Roncora Vicente ein etruskisches Grab, welches mehrere Kisten und Säfen verschiedener Größe enthielt. Die Aufsichtsbekende hat folgende annehmen, daß dieses Grab nicht allein reich und doch sich ebenfalls an dieser Stelle eine ganze Nekropole befinden hat. Das Ministerium hat öffentlichen Interesse hat daher angeordnet, die Untersuchungen fortzusetzen, da sie von Bedeutung für das Studium der etruskischen Geschichte sein können.

**Das Olympia wird berichtigt:** Von der Herodengestalt zur Rechten des Apollo (vom Schaleist des Junostempels) nach welcher bis jetzt vergeblich gesucht war, sojann jetzt die ersten Stücke zu Tage zu kommen, namentlich ein Krenschuß, welches auf die Herdringung des berühmtenen Thekus bei Pausanias paßt. Auch ist zum ersten Male ein Gesandbild vom Guebel gefunden, an welchem die Farbe sich gut erhalten hat.

### Personalnachrichten.

**R. Der Architekt Professor Thiersch** in Frankfurt a. M. ein Enkel des berühmten Biologen und Philologen, ist als Professor an die technische Hochschule München berufen worden und hat diesen Ruf angenommen.

### Kunstvereine.

**Der Vorstand der Verbindung für historische Kunst** hat beschloffen, seine siebenzehnte Hauptversammlung, welche auf Anfang September in Kassel anberaumt war, wegen der gleichzeitigen internationalen Ausstellung zu München am 28., 29. und 30. August in München im Zofale des dortigen Kunstvereins abzuhalten. Artige Beschlüsse sind, sofern sie nicht in der internationalen Kunstausstellung ausgereicht sind, sowie Skizzen und Entwürfe sind bis zum 24. August an den Kunstverein zu München zu senden. Das Programm zur Berlesammlung wird Ende Juni versandt werden. Nähere Nachrichten ertheilt der Mitgliedsführer der Verbindung, Schulrath Laaff in Langensalza, bei welchem die zur Konfurrenz einzuliefernden Kunstwerke anzuwenden sind.

**Der Kunstverein für Rheinland und Westfalen** feiert am 23. Juni in Düsseldorf das 25. seines 25jährigen Bestehens. Die Enthüllung des Cornelius-Denkmal

wird am 24. Juni stattfinden und Prof. Camphouen die Feste halten.

### Sammlungen und Ausstellungen.

**R. Internationale Kunstausstellung in München.** Bis jetzt haben etwa 1000 Künstler mit mehr als 2000 Werken ihre Theilnahme an der internationalen Kunstausstellung zugesichert. Tiefe wird hiernach an ein Namptstades stärker bedacht werden als die internationale Ausstellung von 1869. Bereits treffen täglich und von allen Seiten Werke der Malerei und Plastik ein; auch steht eine reiche Vertretung der Architektur durch Entwürfe zu erwarten, wie auch der graphischen Künste. Die Installations-Arbeiten im Glaspalast nehmen einen überaus günstigen Fortgang und gehen ihrer Vollendung rasch entgegen. Nach dem was man über die Einrichtung hört, wird dieselbe in so geschmackvoller und großartiger Weise durchgeführt, daß sie wohl die aller früheren Ausstellungen weit hinter sich lassen wird. Die Restauration nord außerhalb des Glaspalastes ihren Platz finden und theilweise im Freien abstatt werden.

### Vermischte Nachrichten.

**Widow über Schliemann.** Die Tagesblätter veröffentlichen ein Schreiben Widows an ein Vorstandsmittel der Anthropologischen Gesellschaft in Berlin, in welchem es über die Ausgrabungen Schliemann's in Troas heißt: „Schliemann läßt einen großen Theil der Oberflüche ganz abstrümen, um die trojanische Stadt vollständig blozulegen. Angehörige Brandstifter kommen dabei zu Tode. Große Menge von ungerathenem Lehm, in plattirter Gefäß, welche zum Aufbau der Mauer benutzt worden waren, sind bei zum Schmelzen abgebrannt; sie tragen vollständige Wafelüberzüge. Heute (am 10. April) wurde auch in meiner Gegenwart ein neuer „Schloß“ von Gold, ganz ähnlich dem in 6. Heft unserer Zeitschrift für Ethnologie abgebildeten, mit langen Kettenanhängen gefunden, mit ihm eine Reihe goldener Scheiben, wie sie in Kreta so häufig waren. Ich kann also schon jetzt aus eigener Beobachtung beweisen, daß die Schliemann'schen Schliemann's wahrheitsgetreu sind. Ich bin nun unermüdetlich thätig und nachtrag bewundernd in seiner Kasse. Da auch E. Barnou von Paris hier ist, so wird ebenfalls die Kulturgeschichte dieser letzten Ausgrabungen gelehrt sein.“

**R. Die Jury für die Wäandere Welt-Ausstellung.** In der Generalversammlung der Wäandere Künstler-Vereinsgesellschaft vom 20. v. Mts. wurde der Antrag des Kaisers G. C. Vögenstein auf Auflösung der Jury für die Welt-Ausstellung beraten. Das Ergebnis der sehr erregten Debatte, an der sich namentlich der Antiquar, der Vorstand der Gesellschaft, Architekturmaler G. Hoff und Jul. Köderer theilhaft hatten, war die Ablehnung des Antrages, nachdem die Mehrzahl der Anwesenden die Ueberzeugung gewonnen, daß von der beantragten Beilegung der jetzt erst einige Jahre bestehenden, aber doch von sämtlicher Wissenschaft geleiteten Institution der Jury eine erstrebliche Folge für die Bedeutung der Weltausstellung nicht zu erwarten, vielmehr im Interesse der guten Sache dessen Beibehaltung zu wünschen sei, insofern als die Jury eine Schranke bilden, um der Ueberfluthung der Ausstellung mit Kunstwerken verschiedener Art zu wehren, und dadurch dem Publikum eine gewisse Rücksicht gewähren für den Werth der zum Verkauf ausgesetzten Kunstgegenstände.

**R. Der Bau der Kunsthalle in Dübenerhof** ist nun endlich in seinen Vorbereitungen zum Abschluß gekommen und hat die amtliche Genehmigung gefunden. Schon unterm 6. März beschloß die Baukommission den von der Regierungsbekanntmachung bewilligten Bauplan auf dem von vorn herein von der Künstlergesellschaft hierzu erworbenen Friedhofsgelände und gegenwärtig hat sich schließliche Fügung dabei mit der Zustimmung des neuen Oberbaudirektors bewilligt. Leider bietet dieselbe wieder verschiedene unerwartete Schwierigkeiten, indem man einestheils auf Wasser und anderstheils auf das von den früheren Besessenen herrührende Brauerwerk sieht, so daß man das ganze Fundament auf Säulen errichten muß, welche über die alten Mauern geschoben und von acht und dreißig Pfeilern getragen werden. Der Bau wird nach dem Entwurf

des Professor Ernst Hiese in Dresden, des Entwurfs des neuen Dübenerhof Gebäudes, ausgeführt, welcher in der hierzu ausgeschriebenen Konkurrenz gefordert wurde, während der Plan des Baumeisters Kisserich den zweiten Preis erhielt. Ueber die spätere Vertheilung der Räume in der Kunsthalle hat zwischen den beiden Beizüglichen Parteien, der Stadt und der Künstlergesellschaft, eine Einigung leicht und beschleunigend stattgefunden und in etwa vier Jahren soll das Gebäude vollendet werden. Dessenfalls wird es den daran geknüpften Erwartungen vollumfänglich entsprechen.

**Ein neues Körner-Denkmal.** Aus Dresden wird der H. Hr. Hr. geschrieben: „Der Großherzog von Westfalen-Sachsen wird am Ende Theodor Körner's in Köbelin eine Vortragsstätte dieses Dichters und Helben aufstellen lassen. Mit der Ausführung derselben wurde der hiesige Bildhauer Hermann Hülshoff betraut, der sich bereits, namentlich durch die Statue Albrecht's des Beherzten im Berliner Schloßhofe, vortheilhaft bekannt gemacht hat. Auch das Modell zur Adener-Büste ist ihm auf's Trefflichste gelungen. Von gleicher Hand rührt die jetzt in der künftigen Kunstausstellung auf der Brühl'schen Terrasse aufgestellte Büste Dr. Emil Bessel's, des Vaters der Idee zu dem hiesigen Körner-Denkmal und des Schöpfers des Adener-Kaisers, der, bis in ihrer Vortrags-Ansicht dem strebsamen Künstler zu aller Ehre gereicht.“

**Stöckel-Denkmal in Weiz.** Am 25. Mai wurde in Pest das dreizehnte Jubiläum des vor acht Jahren verstorbenen ungarischen Staatsmannes, Dichters und Historikers, Freih. Joseph Stöckel feierlich erinnert. Einer Korrespondenz der H. Hr. Hr. von demselben Datum entnehmen wir darüber folgende Details: Der Liebesort des Festes ist ein junger ungarischer Bildhauer, Alois Pöschel, der seine schmerzliche Aufgabe glücklich gelöst hat. Das in der Wiener L. G. gezeichnete geistliche Standbild erhebt sich auf der Ueberwindung des Franz-Josephs-Platzes, welche bisher unbekannt gewesen und namentlich den Namen Stöckel tragen wird. Der Ort der Aufstellung ist nicht ganz glücklich gewählt, denn zwei Seiten der Umrahmung des Platzes werden von geschmacklosen Umburgungen begrenzt; insbesondere die Seite links wird durch eine mit Säulen und Erkeren verzierte Zirkuläre, ein archaisches Gemälde, abgefaßt. Das Nordende dagegen und nach Westen ist die Staffage vortheilhaft; hier ist es der hübsche Platz der Akademie der Wissenschaften, deren Präsident Stöckel bis an sein Lebensende gewesen, dort die Denkmäler des zweiten Kaiser, mit dem Ötzer Hler, der Königin und dem Gedichte, welche das Standbild umsäumen. Dieses steht zum auf einem mächtigen Sockel aus grauem Granit, welcher die Inschriften trägt. Das Standbild zeigt die Hofhaltung des Gelehrten, besetzt mit dem ungarischen Krone und darüber in breitem Halbkreis sitzend, den rechten Arm ausgehoben, in der linken Hand eine Feder haltend. Der ausserordentliche Kopf mit der weichen Stirne ist vorzüglich; aber jener Joseph Stöckel, der von Gedächtnisse dreier Generationen lebt, ist nicht dargestellt, konnte auch nicht verfertigt werden, da die physische Erscheinung des Menschen eine treue Kopie ausdies und die verdorrten, namentlich aber die vergröbernde Phantasie des Künstlers an die Arbeit beschränkt. Wie es scheint, hat Pöschel bei Gedanke verfahren, den Köcher und den Seiten nachher hervorzuführen; er nahm die Seite links der Dichters und vertheilte die Rechte der Gedächtnisse der ersten. So mußte der Künstler handeln. Wenn die Künstler sich nur schwer an das Bildnis gewöhnen können, so liegt der Grund darin, daß ihnen der Zeichner auch noch nicht vollständig nahe ist und nicht ihre eigene Schöpfung. Eine spätere Generation wird diesen Jüngling nicht mehr empfinden und zum vollen Bewußtsein des hiesigen Status gelangen. Aber auch für uns hat der begabte Bildhauer ein Beispiel abgeben, welches Wert geschaffen. In Weizel hat sich ein Komit gebildet zum Zweck einer Gedächtnisfeier für den portugiesischen Vater Thomas Ramuncao. Dasselbe beschloß, eine nationale Sukkristian in Portugal und Brasilien zu errichten, um die Nation für ein dem Künstler zu erwerbendes Ornatum aufzubringen und um einen Preis aussetzen zu können, welcher jährlich einem Schüler der kgl. Akademie der Künste in Lissabon zuertheilt werden soll, der sich als Zeichner besonders auszeichnet.

## Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

## Neue Bücher und Kupferwerke.

(Fisher, R.) Catalogue of a Collection of Engravings, Etchings and Woodcuts. 353 Seiten hoch 4. Mit 63 Facsimile-Illustrationen. London, Dulau u Co.

## Zeitschriften.

The Academy. No. 368.

C. Botto, Leonardo e Michelangelo, von J. A. Crowe. — The Salon of 1873, von E. F. S. Pailleton.

Chronique des Arts. No. 19.

L'esperance à Marseille. — Le triptyque de Quissas Metzys. — Académie des Inscriptions. — Éditions des dégrés des Sociétés Savantes des Départements. — L'atelier de tapisseries de Mantes.

## Hirth's Formenschatz. No. 9.

Vier Initialen aus der Johannes-Begleitens-Apokalypse in Almageston-Pisonei! (Vanedig 1496). — Ein Fall in Holzschneiderei aus dem Stuhlwerk der Kirche S. Peter a Perugia. — R. Poncelet's Skizze zu einem gewissen Plan. — Wappen aus A. Dreyer's Schatz. — Bienen-Entwurf nach einer Federzeichnung im Museum zu Basel. — Ein weibliches mit Harz und Wappenstein, aus José Amador's Zeichnung. — B. Zan: Pokal — Vier Darstellungen von Pöbeln aus Seutter's „Wissensch.“ — Eine Tafel im Eisen, geschrieben, Eisenbeschaltwerk von Chr. Angermann. — Ein Uhr von Bronze, ausgeführt von E. Pfistermeister (S. Art.)

L'Art. No. 230.

La Peinture au Salon de Paris 1873. (Mit Abbild.)

Kunst und Gewerbe. No. 23.

Das South-Kensington-Museum in London.

The Portfolio. No. 6

J. Mac Whirter: The Vagabond. (Mit Abbild.) — Obit. von A. Leug. (Mit Abbild.) — Goya, von P. G. Bazzani. — A. Dreyer: The Knight, Death, and the Devil. (Mit Abbild.)

## Inserate.

## Preis-Ausschreibung.

Ein Bronze-Standbild des Feldmarschalls Grafen von Wittke, mit der Plinthe 2,55 Meter hoch, auf einfachem Granitsockel, soll auf dem hiesigen Courplatz errichtet werden.

Künstler, welche um die Ausführung dieses Denkmal's sich bewerben, laden bei mit der Vorbereitung betraute geschäftsführende Ausschuss hierdurch ein, ihre Modelle, in der Höhe von 0,50 Meter für Statue und Plinthe, mit einem Motto versehen, bis zum 30. September k. J. an den Unterzeichneten einzuliefern und gleichzeitig unter Angabe des Preises für Erziehung und Ausführung im besten Material ihren Namen und Wohnort in versiegeltem Umschlag unter demselben Motto mitzubringen.

Für die am meisten entsprechenden Entwürfe sind Preise, einer von 1500, ein zweiter von 1000 und ein dritter von 500 Mark ausgesetzt.

Das künstlerische Gutachten hierüber abzugeben, haben die Herren Historienmaler Julius Schröder, Professor und Mitglied des Senats der Königl. Akademie der Künste in Berlin; Bildhauer H. Wittig, Professor der Kunst-Akademie in Düsseldorf; Architekt Hermann Pfissemann, Königl. Bau-Inspector in Köln, übernommen.

Die prämiirten Entwürfe werden Eigentum des geschäftsführenden Ausschusses. Die Entscheidung über das für die Ausführung zu wählende Model bleibt dem geschäftsführenden Ausschuss vorbehalten, der hierbei auf die prämiirten Entwürfe nicht beschränkt ist.

Der Grundriß des Platzes, sowie weitere Auskunft sind auf Wunsch durch den Unterzeichneten zu erhalten.

Köln, den 30. Mai 1873.

Der Vorsitzende

des geschäftsführenden Ausschusses für die Errichtung des Wittke-Denkmal's.  
Becker, Ober-Bürgermeister.

## Kupferclichés (Galvanos)

von Holzschnitten nach Gemälden folgender Maler, nicht über gr. Lex.-8-Format, werden von dem Unterzeichneten gesucht und bittet derselbe um Offerten unter Angabe der Grösse und des Preises pro □ Ctm. Andr. a. Osw. Acheubach. — A. Adam. — Angeli. — Baer. — Carl Becker. — Jac. Becker. — Carl Begus. — C. Blas. — Böcklin. — Brendel. — Bürkel. — Camphausen. — Canon. — Defregger. — D. Diets. — Doré. — E. Enhuber. — Erdmann. — Eysel. — Gammernann. — Gegenbauer. — Grützner. — Gode. — Graf Harrach. — Hayes. — Henneberg. — Peter Hess. — A. v. Heyden. — C. Hoff. — Horchelt. — Carl Hubner. — Jul. Hubner. — Indano. — Hugo Kaufmann. — F. A. Knallach. — W. Kaulbach. — Köber. — Kraus. — J. A. Koch. — Kolbe. — Kotschub. — Kurzbauer. — Lessing (Landschaft). — Leutze. — Makart. — Matejka. — Ad. Menzel. — Fr. Meyerheim. — Paul Meyerheim. — Meyer von Bremen. — Mundkaczay. — Passini. — Pettenkofen. — Carl Piloty. — Preller. — Rabl. — Gust. Richter. — Riefstahl. — Rottmann. — Ruths. — Scheuren. — J. W. Schirmer. — Schleich. — J. Schröder. — Schrödter. — Seitz. — Siegert. — Carl Sohn. — Wäh. Sohn. — H. Sütker. — Tidemand. — Vautier. — Wach. — Waldmüller.

Auch Offerten von Galvanos nach Gemälden anderer berühmter Maler unseres Jahrhunderts sind willkommen.

Leipzig im Juni 1873.

E. A. Seemann.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig — Druck von Gundershagen & Bries in Leipzig

## Dresden.

Winkelmannstr. 15, nächst des Böhm. Bahnhof.

## Permanente Ausstellung

von

Ernst Arnold's Kunstverlag  
enthaltend die hervorragendsten Gemälde der Dresdener Galerie u. Kupferstiche, von den besten Meistern des Grabstichels. — Größtes von 1/2 u 2 Uhr und auf besonderen Wunsch u jeder Tageszeit.

## Sculpturen

in Biscuit und Eisenbeton

Gruppen, Figuren, Büsten und Relief nach der Antike und nach modernem Meistern sind in großer Auswahl zu rühlig in Gustav B. Zeit's Kunstverlag Carl B. Vord Leipzig. Kataloge gratis und franco

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Die

Cultur der Renaissance

in

Italien.

Ein Versuch

von

Jakob Burckhardt.

Dritte Auflage,

herausg. von

Ludwig Heiger.

2 Bände hoch. R. 9. —; in 2 Bänden franzbände gebunden R. 13. —; 2 Bändergebände gebunden R. 15. —; auf in 1 Band in Galico geb. R. 17. —

von Prof. Dr. C. von  
Casper (Wien, Ober-  
kassengasse 25) oder an  
die Druckhandlung in  
Griegig zu richten.

19. Juni



à 25 Pf. für die bei  
Miel gezielene Prei-  
sliste werden von jeder  
Buch- u. Kartendruckung  
angerechnet.

1879.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Ercheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen außer des Jahrgangs 9 Blatt (sonst im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern).

Inhalt: Arthur Jäger's neueste Wandgemälde. — Der Pariser Salon, II. — v. Dameröder, Ueber den fernöstlichen Nationalwohlstand als Werk der Erziehung. Prof. Spengler's Rede. — Ueber die Altentwässerungsleitung in München. — Inserate.

Vom 1. Juli bis Ende September wird die Kunst-  
chronik nur alle 14 Tage ausgegeben, also am 10. und  
24. Juli, am 7. und 21. August, am 4. und 18. September.

### Arthur Jäger's neueste Wandgemälde.

Bremen, im April 1879.

Noch ist kein Jahr vergangen, seitdem die Chronik ihren Lesern über Arthur Jäger's eben vollendete Wandbilder in unserm altberühmten Rathskeller Bericht erstattete, und schon wieder hat sie von einem bedeutenden Bilderschaum zu erzählen, mit dem unser reichbegabter Mitbürger in seinem rastlosen Schaffensdrange von Neuem zwei Künsten unserer Stadt die Weihe höherer Schönheit verliehen hat, nämlich dem großen Festsaal im neuen Seefahrtsbause und einem kleineren im jüngst vollendeten Reichspostgebäude.

Vestereß, ausgeführt nach dem Plane Schwarzko's zu Berlin, ist ein hochstrebender, zinnen- und giebelreicher Bau im Stil norddeutscher Renaissance, so daß seine Formenbildung sich den weichen älteren Bauformen unserer Profanarchitektur aufs harmonischste anschließt.

Sein Material ist theils ein feiner Balthier von warm gelblichem Ton, theils heller Sandstein, aus dem natürlich alle Zinnen, Bekrönungen, Gliederungen und Einfassungen bestehen, und seine Lage am kleinen Plage, der sog. Tomesbude, den auch das imponirende Gebäude des Künstlervereins und die Erststube Gustav Meißel's schmücken, ist die vortheilhafteste, die es im Inneren der Stadt dafür geben konnte.

Im Hauptgeschos befindet sich der erwähnte kleine Saal, und seine Dekoration besteht namentlich in fünf

Wandfeldern von gelblichem Ton, von denen jedes ein Centauren- oder Tritonenbild enthält. Die Idee, diese Verbindung von Mensch und Ross oder Mensch und Fisch als Symbol für Land- und Seepost anzunehmen, soll, wie verlautet, von keinem Andern als dem genialen Reichspostmeister Stephan selber stammen. Jäger indes erweiterte dieselbe noch, indem er jedem dieser Phantasiewesen in meisterhafter Komposition gewissermaßen als Psyche noch eine zweite weibliche Gestalt beigab, die bald mit hochgeschwungener Weisheit zu rasendem Laufe antreibt, bald freundlich schmeichelnd sich anschmiegt, bald wieder vorandeutet, als ob sie neue Bahnen anweise, und bald wieder ruhig sich forttragen läßt, wie im sichern Bewußtsein der großen geistigen und weltlichen Macht dieses erdumspannenden Instituts. Geung, die Idee kann schwerlich glücklicher und annuthiger dargestellt werden. Wer hätte sich nicht schon an den wunderbar komponirten Gruppen der Centauren mit Bacchantinnen oder den Seegeschöpfen mit Nereiden erfreut, die einst aus den verschütteten Städten Herculaneum und Stabia an's Licht gezogen wurden. Zunächst an diese wird man bei den Jäger'schen Gruppen erinnert, und doch muß man zugeben, daß von einem weiteren Nachbilden derselben auch nicht die Spur zu merken ist, sondern jede vollkommen eigenthümlich und selbständig erscheint. Dagegen wüßten andererseits jene antiken Vorbilder unserer Künstler veranlaßt haben, in der Ausführung sich ihnen möglichst zu nähern; denn auch sie sind leicht, geistvoll, ja fast stützenhaft mit Badofarbe hingeworfen und bilden in ihrer Weise den annuthigsten und reizvollsten Wandschmuck, den man sehen kann.

Auch die koloristische Schwierigkeit des gelben Grundes ist mit großem Talent überwunden und der Ton der Figuren äußerst fein und vornehm, aber ihre hervorragendste Schönheit liegt in der meisterhaftesten Komposition, in Schwung der Linien, in der Grazie der Bewegung.

Eine weit großartigere und bedeutendere Aufgabe indes bot unserm Künstler der große Saal des Seefahrtshauses. Dasselbe ist eine aus dem 17. Jahrhundert stammende Stiftung, welche Wittwen und Hinterbliebenen verunglückter und verarmter Seefahrer theils Wohnung, theils Unterstützung bietet und in deren großen Festsaal alljährlich die berühmte sogenannte Schafferwahlzeit stattfindet, ein Banquet, dargeboten von drei Rhedern und sechs Kapitänen und begleitet mit manchen altberühmten Bräuchen und sitzenden Gerichten.

Das schönste, wenngleich nicht architektonisch bedeutende Gebäude ist erst vor einigen Jahren in der Dovenhofvorstadt neu aufgeführt, da leider der frühere altberühmte Bau aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts der Anlage der neuen Kaiserstraße zum Opfer fallen mußte. Viel großartiger als dieser aber hat sich der neue Bau entfalten können, denn draußen vor dem Thore gab es andern Raum als im Häusergedränge der Altstadt.

Die architektonische Eintheilung des besagten großen Saals umschließt neun flache Mauerenden von ansehnlicher Größe, so daß die beiden schmalen Wände drei und zwei, die Breitseiten je zwei Blendeböden haben. Sämmtliche neun Felder füllte Hüger nun, einer äußerst glücklichen Idee folgend, mit einem zweifachen, aber doch wieder zu einem bedeutsamen Ganzen verschlungenen Bildercyclus aus, in allegorischen, zum Theil über drei Meter haltenden Reliefgestalten, an den Schmalseiten die fünf Welttheile, an den zwei andern die vier Winde darstellend. Könnte es für einen Raum, in welchem die Feste einer dem Welthandel vertretenden Körperschaft gefeiert werden, einen passenderen und sinnigeren Schmuck geben? Aber voll und ganz stimmen wir auch dem trefflichen Berichte der Weferzeitung darüber bei, daß wahrlich eine eben so tiefe poetische Kraft dazu gehörte, um diese geographischen und physikalischen Begriffe in charaktervolle Gestalten zu verwandeln, wie eine gleich mächtige Fähigkeit, um diesen allegorischen Figuren warmes Leben einzubringen. Die Meisterschaft, mit welcher beide Aufgaben gelöst sind, verdient die vollste Anerkennung und fordert zu Vergleichen mit andern fähigen Allegorien heraus.

Hier können wir nun nicht umhin, essen zu gestehen, daß wir im Allgemeinen allen Allegorien äußerst abhold sind und dieselben höchstens an solchen Werten und in

folchen Räumen gestatten können, die ausschließlich für ein gebildetes Publikum bestimmt sind. Jede der zahllosen Germania's und Victoria's unsrer Kriegerepochen, mag sie trauern oder jubeln, erfüllt uns mit aufrichtigem Bekauern, weil wir sicher wissen, daß solche Personifizirung unsere niederen Volksschichten, den Arbeiter, Tagelöhner oder einladen Bauer vom Lande, als düssig unverständlich, fremd und kalt berühren muß. Als Bremer freuen wir uns umso mehr, daß unser treffliches Kriegs- und Siegedenkmal keine solch fleisch- und blutlose Figur zeigt, sondern dafür einen prachtvollen, siegreich und mit hochschlatternder Fahne über den zu Boden geworfenen napoleonischen Adler dahin-stürmenden deutschen Krieger, oder unsre Werke keine langweiligen antik gewandeten Repräsentationen der Mechanik, der Schifffahrt, des Land- und Bergbaues und der Fischerei, sondern lebensvolle Gestalten eines Maschinenaubers, Seemanns, Bauern, Bergmanns und Wallfischfängers, an denen Jeder seine wahre Freude haben kann, weil Jeder das volle Verständniß hat.

Das einzige Mittel aber, wodurch der Künstler uns mit seiner allegorischen Darstellung wahrhaft verführen und befriedigen kann, ist eine bis in's Tiefste durchgedachte Charakteristik, die dem Begriffe auf's Umsfassendste entspricht. Das hat keiner in so gewaltiger Weise bewiesen, wie der große Rubens, und freudig müssen wir's gestehen, auch in diesen Bildern sehen wir offenbar, daß ihr Schöpfer nicht vergebens seine Hauptstudienzeit in Rubens' Vaterland, in Antwerpen, zugebracht hat, ja in der Auffassung und im Kolorit glauben wir sogar echte Auklänge an Rubens wahrzunehmen, wenn auch die Formenbildung, namentlich im Roden, eher auf Anlehnung an italienische Meister hindeuten mag.

Gehen wir jetzt zur Schilderung der einzelnen Bilder über, wobei wir uns zunächst an einen schon vorhandenen trefflichen Bericht halten.

Jeder Welttheil ist durch eine aufrecht stehende majestätische Frauengestalt dargestellt, in welcher jedoch nur in gemäßigter Weise der Typus einer bestimmten Rasse ausgesprochen ist. Durch zwei kleinere Knaben- oder Jünglingsfiguren, sowie durch einige Symbole ist die ethnographische oder kulturgeschichtliche Bedeutung jedes Welttheils noch kräftiger betont. Allen diesen Gestalten ist ein in gleicher Weise architektonisch behandelter Gestrand und ein einladend steinernes Postament gegeben, wodurch namentlich der Eindruck des Festen und Monumentalen gewonnen ist.

Ebenso sicher und klar, wie die Gesamtanordnung, ist die Durchführung der Bilder im Einzelnen. Jedes hat seinen bestimmten Farbenanfang, die Europa allein zeigt einen Reichthum brillanter, aber kein ge-

stimmter Vokalnote. Die jugendliche Herrscherin, in Weiß und Purpur gekleidet, mit dem Herrscherstab in der Rechten, erhebt das gekrönte Haupt, das ein mächtiger Adler überschwebt, stolz empor. Der zu ihrer Rechten stehende Jüngling mit der Krone und den Attributen der bildenden Künste blickt begeistert aufwärts, während der zur Linken stehende in tiefen Sinnen sich über eine Weltkugel bückt und zirkelt, denn die Kunst und die Wissenschaft dienen der Herrscherin als Stützen ihrer weltumfassenden Macht.

Melancholisch wirkt dagegen, trotz aller Farbenpracht, die große königliche Matrone Asien in ihrem violettpurpurnen Königsmantel und goldschimmerndem Gewande. Müde und wie träumend von längst vergangener Herrlichkeit, blickt sie geneigten Hauptes auf den ältesten Sohn, den gleichfalls träumerisch mit Lotusblumen spielenden schlaffen Buddhisten und schreit den jüngeren, tiefer sitzenden, aber lebhaft emporblickenden Christen wie ihr Stiefkind zu betrachten, während ein mächtiger und prächtiger Königstiger im Hintergrunde sein Haupt aufrichtet. So vereint dies Bild den Ausdruck gesunkener Größe, jenen Gegensatz der Religionen und einer mächtigen gefahrdrohenden Naturgewalt.

Fast unheimlich aber ruht das Bild der Afrika mit wahnenden Zügen dem Raubenden ein „Zurück“ entgegen. Das Hinterhaupt mit einem tief herabhängenden großen Gewande verfüllt, unten mit einem seltsamen gelb-schwarzen Stoffe bekleidet, erhebt das dunkle Weib den rechten Arm gebieterisch abweisend. Ihre Wahnung wird unterstützt durch den furchtbar drohend zum Vilde heranschauenden Ötzen, an den sich süßler blickend ein Neger lehnt, während sich ein anderer angstvoll an die Mutter klammert; er weiß es ja, wie man trachtet, ihn derselben zu entreißen und fortzuführen in Elend und Sklaverei.

Diesen drei alten Welttheilen gegenüber erblickt man am anderen Ende des Saals die beiden Darstellungen der neuen Welt.

Hier die jugendliche Amerika, hoffnungsfreudig emporschauend und sich selbst den Schleiern vom Haupte nehmend. Zu ihren Füßen der heilige Pflanzen, die reichen Früchte des jungfräulichen Bodens sammelnd, aber in tief ergreifendem Gegensatz zu ihrer Krone der arme rothhäutige Sohn des Landes mit der Todesmunde im Herzen sterbend hinsinkt.

Die größte Einsamkeit endlich, in Zeichnung wie in Kolorit, zeigt die Australia, ein zur Andeutung der primitiven Kulturstufe nur wenig bekleidetes junges Weib, das seine schon und hilflos blühenden Knaben zwar an sich zieht, aber sie zu keiner That ermutigen zu können scheint. Auch dieser negative Gehalt an Handlung muß eine ernste Stimmung erzeugen,

wobei die Schönheit der Formen und die Anmuth derstellungen in diesem Bilde den Anblick des Kührenden noch erhebt, und eine innige Theilnahme auch für die tiefste Stufe des Menschengeschlechts hervorruft.

Am Gegensatz zu diesen Welttheilbildern sind die Winde durch frei in der Luft schwebende gestülpte Männergestalten mit ebenfalls begleitenden Knaben dargestellt. Statt des Goldgrundes aber umgibt sie nur das Gewölbe des Himmels, dessen Farbenstimmung dann dem jedesmaligen Charakter des Windes entspricht. Herrscht bei den Welttheilen edel statuarische Ruhe, so ist hier Alles mächtigste Bewegung, obwohl unserer Ansicht nach noch mehr das eigentliche Formwärtigen zur Aufschauung hätte kommen müssen, wegen und die vortreffliche, geradezu meisterhafte Charakterisierung wie die Strenge der Zeichnung mit aufrichtiger Befriedigung erfüllen.

Da ist zuerst der Nord als greiser Alter, eine Krone von Eiszapfen auf dem Haupte, Reis und Zauec im wallenden Parte, als ein echter ungeschlachtet nordischer Eisries in seinem unheimlich kalt-grauen Schneegewölbe mit geballten Fäusten sein polterndes Wesen treibend und mit seinen Adlerschwüngen die Luft peitschend. Kein Vogel belebt dieselbe, nur der Nordstern glänzt einsam mit kaltem Lichte hoch oben.

Aber wech einen wohnigen Gegensatz bildet ihm gegenüber der liebliche Südwind, ein schöner goldleuchtiger Jüngling mit sanfter Bewegung seiner silbergrauen Hirtische, mit leichtem Wallen des rothigen Gewandes und die Hände wie ringsum segnend ausgebreitet und in sonniger Luft daher schwebend, während blumenstreuend und süßenblausend freundliche Knaben nebst der frühlingberühmenden Schwalbenhaare ihn begleiten; das ganze Bild ein wenigstens Gewoge von goldigen, rothigen und fein grauen Farbenönen, als ob ein glück- und schönheitsverfüllter Frühlingssorgen uns mit all seiner strahlenden Herrlichkeit umfangen wollte.

Dann in abermaligem Gegensatz Ost- und Westwind. Jener ein wildbärtiger kraftvoller Mann, mit Festigkeit seine Felle verwebend, sein suchsiges Haar emporgerichtet, Gewand und Gewölbe voll eigenthümlich gelbröthlicher und saftbrauner Töne, daß wir an Dürre und Staub denken müssen.

Und zu allerletzt dagegen der Regenbringer, der West, ein glänzend weißer jüngere Mannesgestalt, aber mit dunklen Rabenschwüngen durch das schwarzgraue Regengewölbe mit seinen Begleitern einherfahrend, davon der eine des Regens symbolische Quelle, den Wassertrug trägt, während der andere eine lange sturmbeulende Tuba bläst und eine weiße Wöwe vor sich herjagt.



Sei es denn genug der Beschreibung, welche, wie ich hoffe, dem Leser wenigstens einen ungefähren Begriff von der Aufgabe und deren Lösung geben wird!

Die Schwäpferkraft und der Fleiß, den Hülger in dem kurzen Zeitraum der letzten drüßhalb Jahre entfaltet hat, sowie die Zahl seiner darin vollendeten Werke grenzt nahezu an's Wunderbare; die bloße Aufzählung derselben wird viel schon hinlänglich dorthun. Seit den Rathskammerbildern entstanden vor Allem die eben beschriebenen neun Koloßaltarstellungen im Seefahrtsaale; damit fast zugleich die fünf halb-lebensgroßen Centaurengruppen für das Postgebäude, mit deren Aquarellkopien er im Auftrage des Generalpostmeisters Stephan (für das Reichspostmuseum zu Berlin) gegenwärtig beschäftigt ist; danach ein Pfand für Mainz (reicher, von Vögeln, Schmetterlingen und achtzehn reizenden Putten umspielter Nymphenkranz); dann die Telen- und Wandmalereien in den Grmächern zweier hiesiger hervorragender Renaissancebauten unseres hochbegabten Architekten Carl Pöppe, nämlich in der Knoop'schen Villa zu Obernkuland die Darstellungen der vier Jahreszeiten, wo ein Liebespaar im Rosenhag den Frühling, ruhende Schnitter den Sommer, heimkehrende Wäzler den Herbst und alternde Eltern, die den Sohn aus ihrem Heim entlassen, den Winter bezeichnen; im Deetjen'schen Hause aber eine reiche Decke mit den Gestalten der Nacht und des Morgens, sowie mit einem mächtigen Rosenkranz, der den Kronenstücker umgiebt und um den sich abermals ein Duzend fröhlicher, rund- und rothwangiger Putten tummelt, während andere zwischen den Blumen und Vögeln der Rebenfelder ihr lustiges Wesen treiben und zwar alle in Lebensgröße. Und endlich ist noch einer Deckenmalerei im Saale des hiesigen „Kaufmännischen Vereins“ zu gedenken, welche in halber Lebensgröße nackte Athleten darstellt, allerdings für den Zweck des Gebäudes ein eigenthümlicher Gegenstand.

Bedenken wir zu guter Letzt, daß außer den genannten monumental-decorativen Werken auch noch vier figurenreiche, fein durchgeführte Aquarelle von ansehnlicher Größe entstanden, deren phantastische Gegenstände (der wilde Jäger, ein Eisenreigen, Niren mit einem ertrinkenden Fischer auf dem Meeresgrunde und die Umsiedlung eines Zwergendörflers in tiefer Bergeshöhle) uns der Künstler in wahrhaft wunderbarem Witz- und Farbenzauber vorführt, so können wir über solchen Fleiß, gepaart mit solcher Schwäpferfülle, unser Staunen nicht unterdrücken.

So viel aber ist gewiß, in diesen Tagen der fast ausschließlich herrschenden realistisch-derbher Künstlerichtung dürfen wir uns freuen, in Hülger einen Mitbürger gewonnen zu haben, der im Stande ist, unser Vater-

land mit Gebilden zu schmücken, die uns aus der platten Alltäglichkeit in eine höhere und ideale Sphäre erheben können. Möge ihm hier noch mancher ähnlicher Auftrag bewiesen, wie sehr wir seine Gaben zu schätzen wissen!

H. A.

## Der Pariser Salon.

### II.

Den Erwerbungen des Staates haben sich zwei weitere religiöse Gemälde angeschlossen: Moreau im Tours' „Blanka von Kastilien, als Königin von Frankreich die Liebe der Armen genannt“, und Perret: „Heiliges Viatikum in Burgund“. Moreau von Tours ein Schüler Cabanel's, hatte zwei große Arbeiten zu stellen, eine halbenbüßte, lächelnden Antlitz besessene Querschnitt der Kreuzigung erdulden, „Schwärmerin aus dem 18. Jahrhundert“, inmitten einer Gruppe von Männern und Frauen, deren Blige Bewunderung zu zweifeln, Entsetzen und Freude spiegeln, und die an der Schwelle der Kirchthür Moses spendende, „Baron von Kastilien“. Irrthümlich ertheilten der Kaiser und die Künstler der „Schwärmerin“ das Ehrenwort: „acquis par l'état“, während „Die Liebe der Armen“ die Erwählte der Jury war. Die Haltung der verkündeten Fürstin ist einfach und natürlich, das Gesicht dagegen weniger anziehend als die dunkel glänzenden Hüfte des alten Bettlers und seines Kindes an der offenen Thür erscheinen, das würdige Gemälde Blanka's, zwei Kapuziner und eine alte Dame — die wollen Ornate schreibt Perret's burgundischer Hof mit dem Sterbefragmente unter dem von zwei Bettern in der Hölzelmühle und in Holzschuhen getragenen Hochthron durch die Schneelandschaft dahin, die beide Chornaben gehen mit den Paternen voran, die Frauen im langen Mantel folgen. Ein altes Bettelzögert am Kreuzwege, und die Häuser des Dorfes begrenzen den fernen Horizont. Das Bild ist ein Meisterwerk in seiner Weise, aber die Insassen des Lugentes Palastes werden trotzdem den frommen Zuwachs des Jahres mit gerechtem Staunen begrüßen.

Eine „Heilige Elisabeth“ von Omer's Tochter Wender hat aus der Villa Medicis den Weg zum „Salon“ gefunden. Nur mit dem Vordrucke bedeckt, sitzt ein greiser verunsicherter Bettler in uralten Kleidern, und die Heilige ist eben mit ihrer Hand die blutige Wunde von seinem müde gelockten Haupte, zur Linken hält eine Hofdame das Gewand zur Deckung seiner Hüfte bereit; die Brustwarzen der altersschwachen Körpers ist korrekter und gut, aber die Kolorit zu zart für einen jeglicher Unbill von Sonne und Wetter ausgefetzten Bettler. Es sollte uns zu-

wundern, wenn Metron's „Heiliger Ilders“, ein würdiger Pendant zu Duez' „Heiligen Entlebert“, noch nachträglich vom Staate zur Ausschmückung irgend einer Kirche genommen würde; der tief in Andacht Versunkene hat seine Arbeit vergessen, doch ein Engel führt an seiner Statt den Flug durch die Auren. Der Ausdruck der Blige ist verklärt und schön, die Haltung des gänzlich Nackten natürlich und frei, der von langen Gewändern umwachte Himmelsbote dagegen minder gelungen. Originalität der Auffassung zeigt die „Ruhe auf der Flucht nach Aegypten“ desselben Malers. Die junge Mutter hat auf dem Seckel einer Riesensphinx Schutz für sich und ihr geliebtes Kind gesucht, von dem ein lichter Schein ausgeht, der die dunkle Landschaft erhellt; Joseph schlummert ruhig in der Tiefe am Boden. Es erinnert an Rubens' schöne „Flucht nach Aegypten“ im Centre und in Cassel, wo Maria mit dem Heilande auf dem von einem Engel am Hügel geleiteten Felsen sitzt und Vater Joseph den aufhebenden Rod zu Rathe zieht. Moricourt's „Rückkehr von der Wallfahrt“ führt in die Bretagne; die jungen Mädchen in Weiß sind sowohl anmuthig als auch ihrem Stande gemäß gehalten. Die trüben „Gesichte der Madonna“ stellte Reynier auf einem Tripoden anderer Art dar; das Mittelbild zeigt die h. Familie, darunter die Passion, darüber die himmlische Verkörperung der Vergelte aller Völker und aller Epochen, der Fanatismus und die mythische Ardmüdigkeit des Mittelalters, das Alte und das Neue Testament, die Kreuzzüge und die Inquisition, sie Alle haben herhalten und Sujets liefern müssen.

„Das Mittelbild Ludwig's des Heiligen für die Väter der im Kampfe gegen die Saracenen gefallenen Kreuzfahrer“, eine umfangreiche, aus dem Atelier von Cabanel's Schüler Bonfan herborgegangene Composition, ward vom Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, welches im vorigen Jahre die Genesefabrikte, das ehemalige Pantheon, von Cabanel mit Darstellungen aus dem Leben dieses kirchlichen Nationalheiligen ausschmücken ließ, für die Kathedrale von La Rochelle erworben. Ludwig hatte seinem Gesolge die Befestigung der vergessenen Todten befehlen und ein dumpfes Murren zur Antwort erhalten, da stieg er selbst vom Pferde, setzte einen der halberwachsen Körper in die Arme und erzwang sich durch die Beschämung Gehorsam. Die peiniglich sahen Tinten der von den Ungläubigen ausgebländerten, Staub und Sonnenschein preisgebenden Leiden sind kesser als die Zeichnung der in den seltsamen Stellungen übereinander geworfenen Körper; die Gestalt des Königs besigt weder die imposante Würde des Fürsten noch die Verklärung des Heiligen, und die Gruppe der sah die

Rose zubaltenden Ritter erinnert an Johann von Colcar's naive Darstellung der Auferweckung des Lazarus.

Auf der äussersten Grenzschiede zwischen Originalität und Ueberspanntheit bewegt sich Puvio de Chavannes' „Verlorener Sohn“, die Quintessenz der kerislosen Richtung und der Gipfelpunkt der mädchlichen Koese. Eine bleiche Jammersgestalt, sitzt der verlorene Sohn inmitten einer ebenso hiesmütterlich behandelten Landschaft, kaum deckt noch ein letzter verbliebener Rest des einstigen Purpurgewandes die abgekehrten Glieder, und der kittere Hunger blickt aus tiefeingesunkenen hehlen Augen in die trübe Gegenwart; das Ganze ist farblos, matt und dürftig, als habe auch auf der Palette Ebbe geherrscht. „Junge Mädchen am Meeressufer“, ein zur Peforation bestimmtes Bild desselben Meisters, ist in demselben übertrieben hellen Tone gehalten, so daß man im ersten Augenblicke die präparirte Leinwand mit einer bloßen Stizze vor sich zu sehen glaubt; die dem Rücken gegebene Häßlichkeit hält ihr langes Haar mit einer Hand fest, deren Daumen aller Regeln der Plastik spottet. Puvio de Chavannes, ein Schüler von Couture, ward von der Regierung mit der Ausführung von fünf Wandgemälden für die Genesefabrikte betraut. — Politik und Religion vereint Lesconte du Rouy in seinem figurenreichen, für die Dreihaltigkeitstheorie bestimmten Gemälde: „Der heilige Vincenz von Paulo unterstützt die Eiferer und Verbrüder nach ihrem Anschlusse an Frankreich“. Weber der Heiland mit der Dornenkrone noch die Engelchüre fehlen in der Höhe, Greise, Kranke und Kinder in der Tiefe, eine fromme Schwester bringt ganze Körbe Brod herbei, alle Rathoten zum Heiligenbilde sind vorhanden, die akademischen Traditionen beobachtet, allein den zündenden Funken sucht man vergebens; die reinen kalten Peforationshüde. Henner's grauentvoll naturgetreuer „Christus im Grabe“ ist in anderer Hinsicht merkwürdig. Holbein's „Toter Christus“ hat ihm nicht nur die erste Idee eingegeben, sondern ihm auch bei der Lage des magern Körpers mit den tiefen Schotten, dem eingelunkenen Leibe und dem glatten Pendentude vorgeschrieben, und dieser Umstand ist Lob und Tadel zugleich für den viermal im Luxemburg vertretenen talentvollen Eiferer, dessen Ruhe sich überhaupt in engen Grenzen bewegt. Seine „Eluge“, eins der Ereignisse des Salons, auf die wir noch zurückkommen werden, ist in vergrößertem Maßstabe eine Wiederholung des im Luxemburg befindlichen „Dress“ von 1872 und die „Aladen“ dafelbst sind Zwillingsschwester der in der Privatgalerie Zeyer befindlichen Genesinnen. Raigan stellte ein großes, für die Kirche S. Nicolas des Champs bestimmtes Altargemälde „Christus als Träger der Bes-

trüben" aus; sein „Admiral Carlo Jeno“ vom vorigen Jahre fand an Kunstwerth bedeutend höher.

Das genreartige Bild aus dem Kloster- und Priesterleben fand diesmal, gleich der Satire in Farben, nur wenige, aber tüchtige Vertreter. Da ist zunächst Jules Worms' allerliebste „Priesterliche Rundreise“ in Spanien, wo der behagliche Seelenhirt sich, vom ganzen Hausstande begleitet, eben ansieht, sein geduldiges Maulthier zu besteigen und noch ganz zuletzt mit Freigebigkeit Ermahnungen und gute Rathschläge antheilt. Bei Krappa's „Bettelmönchen“ sieht der eine Kapuziner auf den breiten Schultern des Gefährten und bemüht sich vergeblich, die neckisch zurückgezogene Hand eines hübschen Mönchens, dessen Linke eine fetts Entle für seinen Sack bereit hält, an die Lippen zu ziehen; der Anstrich der drei Gesichter ist unübertrefflich feinsch. Ueber Bonvin's „In den Jereien“ schwebt ein Hauch süßerlichen Friedens; drei Könnchen sitzen Birnen schälend am Tische, eine Vierte wirthschaftet im Hintergrunde und die Fünfte nimmt die von einer Genossin bereingereichten Körbe reicher Früchte am offenen Fenster in Empfang. Pallière's „Bazelle“ zählt zu den Schlachtenbildern, obgleich der alte Priester mit der aufgeschürzten Soutane und dem Gewehr in der Hand: „Gebi Heuer, Kinder, Gott verzeh mir!“ Mittelpunkt und Seele der sehr lebendigen Darstellung ist. Von den Spöttern ward der vielversuchte heilige Antonius zu allen Zeiten gern zum Spier auserkoren, Teniers ließ ihn von allerlei Streichelgehaltn und Ausgeburt der tollsten Künstlerphantasie umgaukeln, Gustav Wappers stellte ihn zwischen zwei Sirenen von dämonischem Liebreiz, Jules Garnier vereinte Beides, um den Armen unerbittlich zu quälen. Kaum weiß sein „Heiliger Antonius“ wohin er das bange Auge wenden soll, denn zu seiner Rechten hat sich ein Schall in buntschneidiger Karrentracht behaglich niedergelassen und weist auf zwei nackte Frauen gestalten hin, und zu seiner Linken entlockt ein zweiter seiner Kora süßschmelzende Melodien. Die beiden Versuchterinnen sind nichts weniger als ferret in der Zeichnung, die vom Rücken Gesehene hat viel zu breite Hüften, die von fauo Dargestellte ein schönes linkes Bein, aber das Bild sünket trotzdem des Schwantens wegen lebhaften Beifall. Zwischen den beiden Baumstämmen des Hintergrundes zeigt sich der rothüberglühete Abendhimmel, und die schmalen Streifen ahnen Fels- und Schieferflammen so täuschend nach, daß man über treten muß, um den Irrthum zu erkennen. Die Gruppe der drei Männer ist weit besser als das Sirenenpaar gelungen, besonders der Heilige und der mit untergeschlagenen Beinen dastehende Musikant in der Tracht der mittelalterlichen Waldknechte. Sprühend von Leben und Bewegung ist Garnier's zweite Arbeit, gleichfalls eine

Satire auf das Mönchtum, doch in der veränderten Form des Genrebildes. Voll Uebermuth zieht eine Gesellschaft von Soldaten und Mädchen Arm in Arm laut singend über den Marktplaz, wo der ausgelassene Jubel der Kirmeß herrscht, ihr lecker Spott gilt dem Trio in der braunen Kutte, welches die Erde zur Rechten einnimmt. Der eine Mönch sucht seine Zucht im Brechiere, der zweite hat längst bei Bruder Koch und Kellermeister Trost gefunden, Nase und Wuschlein des Ketzels beweisen es zur Genüge, der dritte, ein klafter schlanker Jüngling, ist allein noch verwundbar, bang und neidisch schiebt er über den Bettelack auf der Schulter rückwärts zu den Herblichen, deren Reigen ihm für immer verschlossen ist. Mit jeder Minute rückt das tolle Treiben dem Beschauer näher, jeden Augenblick erwartet man das bunte Bein des einen Landknechtes niederfallen oder seinen Genossen frisch aufhüpfen zu sehen, und diese Wirkung wächst noch aus der Entfernung. Harmloser zeigt sich der Spanier Garcia-Mencia in seiner „Partie Brisca“; ein gemüthlicher Landpfarrer spielt mit seinem Beichtlinde Karten und freut sich der Gunst Fortuna's, im Hintergrunde erscheint die Hauskünstlerin mit der willkommnen Erfrischung. Vertault zeigt uns die Tochter Zephta's“ inmitten ihrer Gefährtinnen, F. J. Blanc das alte Thema „Judith und Holofernes“; die schöne Wittwe bedeckt den mit Händen und Füßen grauenvoll zudenden Körper nach vollbrachter That mit dem Leintuche und die Dienerin hält den offenen Sack mit den Zähnen fest. Die Realist feiert in dieser Judith einen neuen tragischen Triumph. Wunderbar ist auch Carteron's „Heiliger Hieronymus in der Wüste“, trotz des charakteristischen Ausdruckes in dem abseitlichen Kopfe des hochbläugigen Mönchs unter den drei der inspirierten Rede des Heiligen begierig lauschenden Genossen. Unglaubliches in der Wiederverrentung der Himmelsboten leisteten Toudouze und Lafont in den „Schneegeln“ und dem „Tode des armen Lazarus“.

Hermann Bising.

(Schluß folgt.)

### Kunstliteratur.

Ueber den französischen National- Wohlstand als Werk der Erziehung. Studien über Geschichte und Organisation des künstlerischen und technischen Bildungswesens in Frankreich, von Armand Freib. v. Dumreicher. Erste Studie: Die Entwicklung des Erziehungswertes. Wien, A. Hölzer, 1879. XVII u. 200 S.

Wer sich von der Machtgröße einer aufgeklärten Staatskunst und von ihren segensreichen Einwirkungen auf den Wohlstand und die Bildung der Nationen ein klarer Bitt machen will, für den wird immer das

Studium der neueren Geschichte Frankreichs vom Ausgange des Mittelalters bis in unsere Zeit eines der lehrreichsten Objekte bilden. Nach längerer Beschäftigung mit den einschlägigen Verhältnissen in Deutschland und Oesterreich, von welcher aus mehrere beachtenswerthe Früchte hervorgegangen\*), hat der Verfasser dieser Studien, ein intelligenter und hochgebildeter österreichischer Beamter, deshalb sein Augenmerk den französischen Zuständen und ihrer geschichtlichen Entwicklung zugewendet. Die letztere bildet den Inhalt des bis jetzt vorliegenden ersten Theiles dieser Untersuchungen; ein zweiter, den wir hoffentlich bald an's Licht treten sehen werden, soll die gegenwärtige Situation des künstlerischen und gewerblichen Bildungswesens der Franzosen zum Gegenstande haben.

Das Dumreicher'sche Buch füllt nicht nur eine Lücke in der deutschen, sondern auch in der französischen Literatur dieses Faches aus. Die Franzosen besitzen zwar eine Reihe tüchtiger Spezialwerke über die Geschichte einzelner ihrer hervorragenden künstlerischen und technischen Bildungsanstalten, z. B. Vitet's und Anatole de Montaiglon's Bücher über die Pariser Akademie, und mehrere vorzügliche Arbeiten über die Glanzperiode der französischen Kunstpflege unter Colbert, wie die von P. Clément, Reyman, u. A. Aber eine zusammenhängende, vom Standpunkte des Historikers und des Nationalökonomens aus geschriebene Geschichte des technischen Bildungswesens der Nation giebt es nicht. Und zu dieser hat der Verfasser einen beachtenswerthen Beitrag geliefert.

Das Buch zerfällt in sechs Abschnitte. Der erste giebt einen Ueberblick über die Hauptperioden des wirtschaftlichen Erziehungswesens in Frankreich und eine kurze Schilderung der Organisation der Künste und Gewerbe zur Zeit des spätern Mittelalters. Aus der bürgerlichen Kunst jener Epoche, für welche der Autor im zweiten Abschnitt behandelt, tritt nicht nur ein fremdländisches, vom Königthum gepflegtes Element dem altbürgerlichen heimischen, sondern auch ein theoretisches dem empirischen gegenüber; die Geschichte des Kunstunterrichts von Franz I. bis zur Gründung der Akademie unter Ludwig XIV. vollzieht sich in einem Kampfe der zwei Prinzipien, deren eines wir durch die Kunst, das andere durch die Schule von Fontainebleau vertreten sehen; und als schließliches Ergebnis des Kampfes stellt sich die Verschmelzung beider Systeme dar durch die staatliche Organisation des französischen Kunstwesens\* (S. 23—24). Die

Entwicklung dieser staatlichen Organisation, vornehmlich durch Richelieu, Mazarin und Colbert, welcher letztere das Gebäude der Erstgenannten krönte, bildet sodann den Inhalt der beiden Hauptabschnitte, des dritten und vierten. Dumreicher legt die Grundgedanken dar, welche damals ihre Verwirklichung fanden: die Concentration von Kunst, Handel und Gewerbe in den Händen des Staats und die Regelung der ganzen Staatswirtschaft nach den Prinzipien des Merkantilsystems. Mit besonderer Wärme und Ausführlichkeit schildert er das Wirken Colbert's, von dem die Weltstellung Frankreichs in Kunst und Industrie datirt, während es vor ihm den — fünften Rang in der Reihe der Kulturmächte einnahm.

Während für die Staatsmänner des 17. Jahrhunderts die Kunst das Hauptobjekt der staatlichen Fürsorge bildete, trat mit dem 18. Jahrhundert durch das Emporstreten der exacten Wissenschaften die auf Naturkunde und Mathematik begründete Technik in den Vordergrund. Auch hier haben die großen Staatspädagogen der Franzosen selbst den Geist ihrer Zeit erkannt und in den Dienst des Ganzen gezogen. Diese Vorgänge schildert der fünfte Abschnitt des vorliegenden Buches, während der sechste und zugleich letzte einem kurzen Blick auf die Gegenwart und den aus der Vergangenheit zu ziehenden Schlussfolgerungen gewidmet ist. Der Verfasser ist geneigt, alles Verdienst um die gegenwärtige Größe Frankreichs in Kunst und Industrie dem staatlichen Erziehungswerte früherer Jahrhunderte zuzuschreiben, wenn er sich auch wohl nicht der Wahrnehmung verschließen dürfte, daß eine solche Regelung alles Handels und Wandels durch den Staat, wie zu Colbert's Zeit, heute nicht mehr durchführbar ist. Er mahnt die Deutschen daran, auch ihre Anlagen, die sich im 16. Jahrhundert so vortreflich entwickelt, durch sorgsame Pflege zu entwickeln. Oesterreich, das im Christthum lange zurückgeblieben, wird von ihm als Zeugniß für den Erfolg solcher Bestrebungen hingestellt: es erbscheid ihm mit Recht als eine nothwendige „Ergänzung des deutschen, civilisatorischen Lebens zu einer vollen, nationalen Kultur“, wie sie Frankreich seit Jahrhunderten besessen.

Prof. Dr. Springer's Rede bei der Eröffnung der Leipziger Kunstgildeausstellung (am 12. Mai 1870) ist auf Verlangen des Ausstellungs-Komitees zum Druck befördert, um aus dem Ertrage den Arbeitern freien Zutritt zur Ausstellung zu gewähren.

### Sammlungen und Ausstellungen.

Ueber die Altthürmer-Ausstellung in Münster wird uns von dort geschrieben: Wenn vor einigen Wochen die von allen Seiten einlaufenden Empfehlungen für unsere Ausstellung alle Erwartungen übertrafen, so geht jetzt der Wunsch und damit auch der innere wie äußere Erfolg des immerhin genagten Unternehmens ebenfalls über die höchsten

\*) Erspar' über die Organisation des gewerblichen Unterrichts in Oesterreich. Wien 1870; Zur Frage der Regelung der industriellen Klassen in Oesterreich. Wien 1870. s.

Schiffungen weit hinaus. Man hatte im besten Falle auch etwa 5000 Besucher gerechnet, und diese Zahl wurde schon in der ersten Woche überschritten. Man glaubte über den ungefähren Bedarf erheblich hinausgegangen, wenn man 1500 Kataloge drucken ließ, und diese Anzahl war schon nach wenigen Tagen verzerrt. Man hoffte nur in ganz vereinzelten Fällen auch über die Grenzen der Provinz hinaus ansehnlich Zuzüge zu können, und schon hat in den ersten acht Tagen eine lange Reihe von Autoritäten auf dem Gebiete der Archäologie und Kunstwissenschaft aus Aain, Bonn, Aachen, Düsseldorf, Mainz, Frankfurt, Berlin, Utrecht u. s. w. die Ausstellung ihres Besuches gemeldet. Alle aber waren einstimmig in der Bewunderung darüber, wie viel Kostbares, Verehrtes und zum Theil Einziges aus alten Jahrhunderten in den westfälischen Gauen noch erhalten worden und hier in guter chronologischer, systematischer und materialistischer Aufstellung vorliegt. Das vor Allem unsere westfälischen Landdialekte in Charakter herbeizurufen und an den nirgendwo und nie in solcher Zahl vermögten Reichthümern ihrer Heimath keine Freude haben, bedarf kaum der Bemerkung. Thatsächlich waren die Gäle denn auch bisher mit Besuchern reichlich überhäuft. Und theils um vielen alljährlichen Anbrange einzuräumen vorzuziehen, theils um der allmählich immer mehr greifenden Anerkennung der ungenüßlichen Bedeutung der Ausstellung Raum zu lassen, theils endlich um einem ausserordentlichen Wunsch des Kultusministeriums zu entsprechen: hat das Ausstellungskomitee gestern beschlossen, die anfänglich in Anbetracht der äußerst schwierigen Verwaltung nur auf 14 Tage anberaumte Ausstellung für die ganze Dauer des Monats Juni auszu dehnen. Es ist aber auch eine Lust, die sieben bisüber-

setzten Gäle zu durchwandern und, nachdem man sich durch einen ersten Rundgang durch den Leberblüß über den gesammten Reichthum erworben, dann das Auge an den einzelnen Wertwürdigkeiten und Herrlichkeiten zu erlaben. Die einen jubeln in den beiden ersten großen Sälen die größeren Werke christlicher Bildhauerei, Schmiederei und Malerei zum achten Jahrhundert ab; die Andern ergötzen sich im dritten Saale an den prächtigen Ritterrüstungen oder an den kostbaren Uhrwerken oder an den Solen, Becken, Eßgeschellen, Ketten und anderen Metallgebilden prägnanter Natur oder endlich an den wunderbaren Gobelins. Wieder Andere betrachten in zwei oberen Sälen die kostbaren Lebertheile stichsicherer Stiderei oder die bewunderungswürdigen Miniaturbilder in den allen Büchern oder endlich die werthvollen römischen, germanischen und merovingischen Antiquitäten. Noch Andere finden kein Ende, die kleine, aber ausserordentlich sonderbare Zimmer zu wahren. Die zahlreichsten Besucher haben man aber jederzeit in dem sechsten Saale, welcher eine in der That wohl nur in dem urfonsationischen Weltall mögliche Ueberfülle an mittelalterlichen Metallwerken fehrlicher Art Kelche, Eiberen, Kronkransen, Reliquaren u. s. w. dazu viele Eisenbein-Edelgeräthe und eine man nicht grohe, aber höchst schön und wertvolle Galerie westfälischer Gemälde aufzuweisen hat. Es ist schwer, von den hier aufgestellten Werken einzeln heranzugehen; doch wird man nicht mit Unrecht sagen dürfen: der wunderbar schöne Besizer Reliquienführer und die unerschöpflich reichhaltigen Gemälde des Wiesbomer Meisters, vieles „westfälische Meiste“, sind je für sich allein schon eine Reihe nach Rühmer werth.

## Inserate.

### Alterthümer-Ausstellung in Münster.

Dem übergroßen Andrang des Publikums zu genügen, wird die vom Westfälischen Alterthums-Verein zu seiner Jubelfeier in Münster veranstaltete

## Ausstellung westfälischer Alterthümer und Kunstzeugnisse

um 15 Tage, und zwar bis zum 30. Juni inclus. verlängert.

Preis der neuen Auflage des Kataloges mit Nachtrag und Künstler-Verzeichniß an der Kasse 50 Pfg., des Nachtrages allein 30 Pfg., portofrei nach auswärts je 10 Pfg. mehr.

Preis der ausgenommenen Photographien: des Großwärtblatt mit oder ohne Kartan 1 Mark, in Serien von mindestens 10 Blättern Ref. 0,75 n. Blatt. Meistens bleibt die Ausstellung täglich von Morgens 10 bis Abends 6 Uhr. Entrée für den einmaligen Besuch: 1 Mark; an den vier letzten Tagen vom 21. Juni inclus. ab für jeden Besuch: 2 Mark; Personalkarten für die ganze Dauer der Ausstellung: 3 Mark.

Münster in Westf. Die Ausstellungs-Kommission.

## Konkurrenz.

### Der Kunst-Verein für die Rheinlande und Westfalen

eröffnet eine Konkurrenz auf Bestellung von Kartons zur künstlerischen Aus schmückung der fünf Chorfenster der höchsten neuen romanet. Kirche mit Glösmen treien.

Wir laden die Künstler Düsseldorf's, sowie die Künstler, welche der Düsseldorf'scher Schule angehört haben, mit dem Ersuchen zu dieser Konkurrenz ein, geeignete Entwürfe unter den, auf unserem Vereinsbureau, Königplatz 3, zur Einsicht aufgelegten Bedingungen bis zum 1. August erl. an uns einreichen zu wollen Düsseldorf, tu. Juni 1879.

Der Verwaltungsrath:

(1)

Dr. Hüfne

Verlag unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Sermann. — Druck von Hundertfund & Pries in Leipzig.

Im Verlage von Ebner & Seubert in Stuttgart erschien soeben:

### Allgemeines KÜNSTLER-LEXIKON

oder

Leben und Werke

der berühmtesten bildenden Künstler.

Zweite Auflage.

Umgearbeitet und ergänzt

von A. Seubert.

3 Bände. Lex. 8.

Preis broschirt Mk. 11.40 Pf.

Fühbarer Mangel eines derartigen Werkes haben den Herausgeber bestimmt, die seit Jahren vergriffene und kaum mehr antiquarisch zu beschaffende erste Ausgabe dieses Lexikons gänzlich umgearbeitet und bis auf die Gegenwart fortgeführt neu aufzulegen.

Jedem Kunstfreunde wird dasselbe als praktisches Nachschlagewerk in seiner handlichen Form willkommen sein und das Interesse für Kunst wesentlich unterstützen.

Alle Herren Künstler, bei denen sich Bilder der am 14. Mai d. J. zu Paris verstorbenen Malerin Marie des Perrotin befinden, werden von den Eltern der genannten Künstlerin eingeladen, dieselben bis zum 1. August erl. an uns einreichen zu lassen. (All. Beurt, Hauptstraße No. 90.) Ebenso die Kunstvereine, nach Beendigung des Ausstellungstermins.

von Prof. Dr. C. von  
Lepow (Wien, Char-  
fensammlung 26) über ein  
die Verlagsbeziehung in  
Königs zu richten.



à 25 Pf. für die drei  
Mal gelieferte Peri-  
ode werden von jeder  
Buch- u. Handverlagung  
angerechnet.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheinung von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst<sup>1)</sup> gratis; für die übrigen bezogen außer der Jahrgang- u. Markt (wohl in Buchhandel als auch bei den buchh. und photograph. Postanstalten).

Inhalt: Das Lessing-Denkmal in Hamburg. — Der Mercurius-Verein in Wien. — Der Kaiser Salon. II. (fortf.). — N. Eisenberger von Schiberg, Romanistischer handlicherer Schriften. — Maler's Einzug Karl's V. in Romoeen, Malung von H. Kallmeyer. — S. Siller's Straßbilder von der Ofener. — N. v. Bonstetten's. — Der Denkmal von Olympia, Die sog. Burgunder Capricen. — Bildschneiter. — Inzerate.

Vom 1. Juli bis Ende September wird die Kunst-  
chronik nur alle 14 Tage ausgegeben, also am 10. und  
24. Juli, am 7. und 21. August, am 4. und 18. September.

### Das Lessing-Denkmal in Hamburg.

Unter dem Titel: „Das projektirte Lessing-Denkmal auf dem Hamburger Wänsemarkt — soll es ein jenrebastes Eigbild des Hamburger Dramaturgen oder in monumentales Standbild des deutschen Geistes werden sein? Eine kunstkritische Zeitstudie über Professor Schaper's Denkmals-Entwurf. Von Karl Hirscher“ hat soeben in Hamburg bei Hoffmann und Campe eine Schrift die Presse verlassen, welche über den gegenwärtigen Stand der Denkmals-Angelegenheit in Hamburg ganz unerwartete wichtige Mittheilungen enthüllt, der gleichwohl noch weit mehr des Interessanten ahnen läßt, als sie uns enthüllt. Durch diese Schrift er-  
fahren wir, was außer der Hamburgischen Bevölkerung über wohl nur einzelnen, mehr oder weniger be-  
seitigten Auswärtigen bekannt gewesen sein wird, daß nämlich in der Hamburgischen Tagespresse ein heftiger Streit entbrannt ist, welcher sich hauptsächlich um die Frage dreht, ob Lessing in ganzer Figur stehend oder liegend dargestellt werden müsse. Es erhellt aus dieser Frage, daß die schonenden Differenzen nicht so ein Hamburgisches Interesse haben, sondern daß: dem innersten Gedanken des Denkmals, die Charakteristik der darzustellenden Persönlichkeit, folglich die Kunst selbst unmittelbar berühren. So hochwichtige und tiefgehende Fragen lassen sich wohl schwerlich er-  
süpfend und mit Erfolg durch gelegentliche kurze Auf-

sätze in der Tagespresse behandeln, und es ist mit Dank anzuerkennen, daß der Herr Verf. sich bewogen gefunden hat, jenen beschränkten Boden zu verlassen, auf welchem es ohnehin schon zu unerquicklichen Erörterungen gekommen zu sein scheint.

Aber noch eine andere Betrachtung knüpft sich hier an. Wo es sich darum handelt, Fragen zu beantworten, welche das Wesentliche der Kunst selbst, ihre Bedeutung, nicht etwa bloße Aeußerlichkeiten betreffen, da kann es gar nicht schaden, wenn die Sache einem größeren Forum unterbreitet wird, als die einzelne Stadt zu bieten vermag. Hamburg ist nicht Athen, und es könnte wohl sein, daß das übrige Deutschland, frei von allen beengenden Rücksichten, ganz anders urtheile, als die alte Hanse- und Handelsstadt. Auch will es uns bedünken, daß ganz Deutschland wohl ein Recht hat, in Sachen eines Lessing-Denkmals gehört zu werden, möglichenfalls sein Wort in die Waagschale zu legen.\* Lessing ist keine Persönlichkeit, mit deren Andenken ein Denkmals-Komitee schalten und walten könnte, wie es ihm beliebt. Weder das Komitee, noch die etwaigen Kontribuenten, noch die ganze Stadt Hamburg haben irgend ein Recht an Lessing, welches nicht ganz Deutschland hätte, und in dessen Ausübung sie nicht dem ganzen Deutschland verantwortlich wären, — verantwortlich im höchsten Sinne, im Sinne der Moral. Es ist dem Münchener, dem Wiener, dem Dresdener, dem Berliner, — kurz jedem Deutschen ganz und gar nicht gleichgültig, was für ein Lessing-Bild hier oder dort aufgestellt wird. Eine Verzerrung des großen Mannes kann der Deutsche nicht ertragen, denn jener ist ihm an's Herz gewachsen,

und kein Bruchtheil Deutschlands hat das Recht, ihn anders darzustellen, als er in der dankbaren und bewundernden Erinnerung des deutschen Volkes lebendig ist. Darum ist auch die Aufgabe, einen solchen Mann darzustellen, mit Richten eine leichte. Sowohl der ausführende Künstler, als auch die leitenden Männer des Komite's, — sie Alle sollen wohl zusehen, was sie thun, damit nicht das Verdammungs-Urtheil eines ganzen Volkes ihre Namen auf immer brandmarke.

Wir mühen uns vergeblieh ab, einen Gesichtspunkt auszufinden, von welchem aus ein Leffing auf hohem Postamente inmitten eines freien Platzes durch eine sitzende Figur charakterisirt werden könnte. Die Gründe, welche den Künstler bewogen haben, sich für ein Sitzbild zu entscheiden, sowie diejenigen, welche das Komite veranlaßt haben, demselben zuzustimmen, vermögen wir uns nicht vorzustellen, und es ist zu bedauern, daß der Herr Verfasser uns keine Aufklärung darüber giebt. Aber, welcher Art jene auch sein mögen, — sie werben schwerlich Stand halten können vor der unerbittlichen Logik der ebenso klaren wie gemüthvollen, weil tief empfundenen Argumentation, mit welcher der Herr Verf. die aufrechte Stellung der Denkmals-Figur als die allein zulässige bezeichnet. Die Charakteristik Leffing's, seiner ganzen Thätigkeit, seines inneren Wesens, ist kernig, markig, gehaltvoll, wennschon sie begrifflichweise und nichts Neues zu bieten vermag; und die Forderungen, welche der Herr Verf. daraus zieht, sind ebenso schlagend wie geistvoll. Es dürfte den Mitgliedern des Komite's, wie auch dem Künstler, denn doch schwer fallen, sie zu widerlegen. Und doch müßte das geschehen, bevor die Herren ernstlich daran denken können, ihre Ideen zur Ausführung zu bringen. Denn daß sie süßig sein sollten, in unbegreiflicher Verblendung oder etwa gar in vornehmem Dünkel sich der Erkenntniß der Wahrheit geflüßentlich zu verschließen und über den Inhalt der vorliegenden Schrift, als den Ausdruck eines Vain, einfach zur Tagesordnung überzugehen, mögen wir doch nicht annehmen. Ob Vain oder nicht, ist ja überhaupt gleichgültig, wo die Sache in solcher Klarheit für sich selber spricht. So wie die Bedeutung des Streites weit über die engen Grenzen der Stadt Hamburg hinausreicht, so reicht hindwiederum der Inhalt der Schrift weit hinaus über die Veranlassung, welcher sie ihre Entstehung verdankt, und verleiht dem Herrn Verf. vollen Anspruch darauf, daß seine Stimme nicht ungehört verhallt. Ist es einentheils zu wünschen, daß sein Manuscript in den betreffenden Hamburgischen Kreisen, sowie in dem Atelier des Bildhauers in Berlin die volle Rücksicht finden möge, welche ihm entschieden gebührt, so ist derselbe anderentheils auch für weitere Kreise nicht weniger als überflüssig. Es

ist nicht eine bloße Gelegenheitschrift, was wir da vor uns haben; die in ihr gegebenen Fingerzeige verleihen ihr vielmehr einen bleibenden Werth, und Künstler wie Kunstliebhaber können dabei nur gewinnen, wenn sie denselben ernstliche Beachtung schenken. Die ästhetischen Untersuchungen, welche der Herr Verf. anstellt, gipfeln in der Frage: Wie verhält sich der Schaper'sche Entwurf nach Inhalt und Form zu der Aufgabe, Leffing nach dem idealen Gesamtgehalt seines geistigen Wesens auf öffentlichem Platze zu veranschaulichen? Und diese Untersuchungen werden so sachgemäß, so gründlich durchdacht und warm empfunden den Lesern vorgeführt, daß selbst ein Künstler sie nicht lesen kann, ohne Belehrung zu empfangen oder wenigstens sich wohlthunend angemuthet und gehoben zu fühlen. Und wenn sich die Schrift im ferneren Verlaufe dem „Abhängigkeitsverhältnisse der jedesmaligen Aeußerungsformen von dem jedesmaligen Inhalte des Aeußerungsdranges“ zuwendet, so berührt sie damit ein Gebiet, von welchem der Herr Verf. unseres Erachtens mit vollem Rechte behaupten kann, daß die auf jenem herrschenden Prinzipien „von der bisherigen Kritik kaum dann und wann einmal gestreift werden sind“. Wir können uns der Auffassung nicht verschließen, daß die hieran sich knüpfenden Erörterungen eine wahrhafte Bereicherung unserer ästhetischen Kenntnisse und Lehren in sich fassen; um so mehr müssen wir aber auch das Lesen, oder richtiger das Studium dieser Schrift allen Künstlern und Kunstkennern dringend empfehlen.

Bringt der Leffing-Streit in Hamburg solche Früchte hervor, so können wir uns über ihn nur freuen, so unerquidlich er sonst auch sein mag. Dient er doch dazu, unsere Ideen über Kunst und Kunstwerke zu klären und wieder auf richtige Bahnen zu lenken. Es liegt auch etwas Erhebendes darin, daß der Genius Leffing's noch hundert Jahre nach des Verräthers Tode Veranlassung wird zur Erforschung der Wahrheit, — der Wahrheit, für welche der herrliche Mann sein ganzes Leben lang gestritten und gelitten hat! Schade nur, daß diese Wahrheit gerade dort, wo man sein Andenken durch ein sichtbares Zeichen zu ehren sich ansieht, seine rechte Stätte zu finden scheint! Es wäre zu wünschen, daß recht viele berufene und wichtige Stimmen aus ganz Deutschland sich vernehmen ließen, um in der vorliegenden Angelegenheit auf den rechten Weg nachdrücklich hinzuweisen.

3

#### Der Alterthums-Verein in Wien.

Am 18. April d. J. beging der Wiener Alterthums-Verein die Feier seines fünfundsingzigjährigen Bestandes. Im Jahre 1854, zu einer Zeit, als schon

in den weissen Kronländern Oesterreichs historische oder Kunst-Vereine im Interesse der Erforschung und Erhaltung der alten Denkmale wirkten, begann der Alterthums-Verein seine Thätigkeit. An seiner Spitze standen viele um die Forschung hochverdiente Persönlichkeiten, die ihn auch in das öffentliche Leben einzuführen halfen, wie Dr. Georg Ritter von Karajan, der erste Vereinspräsident, Jos. Heil, Jos. Ehmel, Karl von Sava, Jos. von Bergmann, Blumberger u. A.

War auch das Gebiet von Nieder-Oesterreich in archäologischer Hinsicht damals nicht mehr unerforscht, — denn Priminger, Tschischka, Eschlager, Heider, Wilder, Heil, Camefina, Ernst, Descher, Kelly, Keiblinger u. s. w. hatten bereits früher rüstig auf diesem Felde gearbeitet, — so fand doch der junge Verein noch genug der Arbeit vor. In den 17 Quart-Bänden seiner Publikationen hat er einen reichen Schatz gründlich gearbeiteter, quellenreicher und wissenschaftlich werthvoller Aufsätze veröffentlicht, deren ungewöhnliche Bedeutung jeder, der sich mit österreichischer Kunst-, Kultur- oder Landesgeschichte befaßt, zu würdigen wissen wird. Zahlreiche Denkmale Nieder-Oesterreichs jeder Art, seien es urkundliche oder solche der Architektur, der Plastik oder der Kleinplastik, sie mögen die Befestigungsanlagen der Städte, Kirchen- oder Kloster-Anlagen, Burgen und Schlösser, die Wappen und Siegel weltlicher und geistlicher Gemeinden betreffen, — das Gewerbetwesen, Sitten und Gebräuche nicht ausgeschlossen, — sie fanden in den Vereinschriften ihre entsprechende Würdigung. Die Aufsätze rühren fast durchgehend von bewährten Autoren her, wie Dr. Karajan, Heil, Freiherrn Soden, Sava, Dr. Hg, Dr. Vira, Dr. Kenner, Eschenwein, Dr. Heider, von Berger, Dr. Franzenshuld, Dr. Kürschner, Dr. Thausing, Prof. v. Aichbach, von Camefina u. a. Und zwar waren es natürlich in erster Linie die Denkmale Wiens, denen fast in jedem Bande der Vereinspublikationen ein oder mehrere Aufsätze gewidmet wurden. So wie der Inhalt, ebenso geliegt und vorzüglich ist die Ausstattung der Vereinschriften; zahlreiche artistische Beigaben dienen ihnen zur Zierde. — Ein großes Verdienst hat sich der Verein ferner durch seine Separatpublikationen erworben; darunter befinden sich einige der ältesten Wiener Pläne; ferner durch die Herausgabe des erst kürzlich in diesen Blättern besprochenen archäologischen Wegweisers durch Nieder-Oesterreich. Die zwei bis jetzt erschienenen Bände behandeln, — von Wien abgehend — den am rechten Donauufer gelegenen Theil des Erzherzogthums. Es ist zu wünschen, daß dieses so zweckmäßige Unternehmen nicht ein Bruchstück bleibe und recht bald seine Fortsetzung und seinen Abschluß finde.

Außer dieser einen statutenmäßigen Thätigkeit,

welche durch Publikationen auf die heimathlichen Denkmale aufmerksam zu machen, ihren Kunst- oder sonstigen Werth wissenschaftlich zu bestimmen und die Kunde über deren Bestand zu verbreiten bestrbt ist, — wirkte der Verein durch Veranstaltung von Vorträgen in den Abendversammlungen, sowie durch Ausstellungen und zwar durch kleinere in Verbindung mit den Vorträgen, und durch größere selbständige Ausstellungen, von denen die v. J. 1860 geradezu in Wien epochemachend war, dann durch gemeinsame Excursionen zur Besichtigung von Denkmälern (jährlich ca. 2 bis 3) und durch Restaurationsarbeiten. Dahin gehört die Instandsetzung des Römerbogens bei Petronell, an deren Durchführung sich der Verein betheiligte; ferner die Restaurierung des Kreuzganges, Kapitelsaufes und der Fürstengrabstätte in Neudorf in Steiermark, welche vom Oberkammerer Grafen von Trenneville als Ausschußmitglied bei Sr. Majestät dem Kaiser angeregt wurde und endlich die Wiederherstellung der Monumente des heldenmüthigen Kammandanten in der von den Türken im Jahre 1529 bedrängten Stadt Wien, des Grafen Niclas zu Salm.

Die Wiederaufrichtung dieses Grabmals, das ursprünglich in der Dorotheenkirche in Wien stand und nach deren Schließung abgebrochen und als Bruchstein-Material (!) verkauft wurde, an einer geeigneten Stelle in Wien war schon seit Jahren der Lieblingsgedanke archäologischer Kreise. Der Alterthums-Verein hat ihn realisiert, und zwar sollte diese Ausstellung zugleich ein Erinnerungsmal an den Abschluß des 25. Vereinsjahres sein.

Das Monument hat seinen Standplatz und zwar an einer hervorragenden und ganz geeigneten Stelle in der Bottdikirche gefunden, der es zur Zierde gereicht. Es ist überraschend zu sehen, daß dieses mit Sculpturen reich gezierte Denkmal nicht Schaden erlitten hatte in Folge der rücksichtslosen Beseitigung aus der Dorotheenkirche und seiner sonstigen Schicksale, bis es dem Großvater des jetzigen Hauptes der fürstlichen Familie Salm gelang, dasselbe käuflich zu erwerben. Seit dieser Zeit lagen die zahlreichen Bestandtheile des Denkmals im Schlosse Raasdorf in Mähren herum; nur der Theil, auf welchem sich die Figur des Grafen Niclas befindet, war an der Wand der Schloßkapelle aufgerichtet.

Das in weißlichem Marmor ausgeführte Monument hat die Gestalt einer Tumba, von 2,56 m. Länge, 1,50 m. Höhe und 1,36 m. Breite, die auf sechs kräftigen Säulen ruht. Der Aufbau wird durch kräftige Pilaster markirt und zwar je zwei auf den Schmalseiten und je drei auf den Langseiten. In den dadurch gebildeten Feldern finden sich je zwei figurreiche Reliefs in Rothheimer Stein, — also zusammen zwölf, mit Dar-



stellungen hervorragender Geschlechter, an denen Graf Nicolas theilnahm, darunter zwei Aufsichten des belagerten Wiens. Die Pilasterflächen sind mit reizenden Ornamenten ausgefüllt, in deren Mitte je ein in gelblichem Warmor ausgeführtes Medaillon mit dem Brustbilde eines berühmten Zeitgenossen Salm's wie Friedrich IV., Karl V. Ferdinand L. Georg Freundsberg u. s. w. sich befindet. Die Deckplatte veranschaulicht in Relief die knieende Figur Salm's vor dem Kreuze; daneben sieht man den Salm'schen Wappenschild. Eine lange Inschrift meldet, daß Kaiser Ferdinand (divus) das Monument dem tapferen Feldhauptmann, der im Kampfe gegen die Wien bestürmenden Türken eine unheilbare Wunde erlitt und am 4. Mai 1530 starb, errichten ließ.

Es ist zweifelhaft, ob alle Bestandtheile des heutigen Monuments gleichzeitig angefertigt wurden; ja es spricht die Vermuthung vielmehr dafür, daß die Tumba ohne die heutige Deckplatte älter ist, denn schon 1545 stand in der Dorotheenkirche das Salm'sche Monument, mit dem Schlachtenbildern, während die Deckplatte mit Rücksicht auf die Bezeichnung divus Ferdinandus († 1564) einer späteren Zeit angehört und auch eher für ein Aufstellen an der Wand bestimmt gewesen sein dürfte. Wie die ursprüngliche Deckplatte beschaffen war, ist ebenso wie der Begräbnisort Salm's, das Schicksal des Leichnams und der Name der Künstler, die an dem kunstreichen Werke arbeiteten, bis heute nicht zu ermitteln.

Mit der Aufstellung des Monuments hat der Alterthums-Verein einen glücklichen Wurf gemacht, möge er in Zukunft ebenso erfolgreich weiter wirken!

K. L.

## Der Pariser Salon.

### II.

#### (Fortsetzung.)

Den Segen der friedvollen Höslichkeit feiert Lematte's für die Mairie des 13. Arrondissements bestimmtes Kolossalgemälde „Die Familie“, eine Zusammenstellung gut gezeichneter, malk gemalter Gruppen, welche die verschiedenen Lebensalter personificiren; daß die Langeweile mit im Rathe saß, mag im Gegenstande liegen. Der Erfolg von Jules Garner's „Strafe der Ehebrecherin“ 1877 hat dem vierzigjährigen Salon zwei neue Darstellungen desselben Sujets gebracht; Cabanel's und Pennat's Schüler Galliac hat in alten Chroniken gefunden, daß die Etrurier die Schuldige lebendig an den entsetzten Körper ihres Geliebten fesselten und einem langsamen qualvollen Tode preisgaben; der Russe Piakowski läßt uns in der Ukraine dem Sterbegebete lauschen, welches die an

ren Kirchthurm gekletterte Sünderin aus der Kasse der Lebendigen stieß; die Italienerin sieht noch mit Auge und Geberde um Gnade, die schöne Kuffin blickt halb starren Trost, halb düstere Ergebung. Bei Schüßberger's „Weib Petipbar's“ beeinträchtigt die schlechteste Verklärung des noch auf dem Lager ruhenden Leibes den Gesamteindruck des im Rolorit wohl gelungenen Bildes.

An der Spitze der Elite auf dem mythologischen Gebiete steht Jules Lesbvre's „Ueberraschung Diana“, ein wirkungsvolles, allen akademischen Traditionen getreues Gemälde im Stile der italienischen Meister. Gewöhnlich pflegt Lesbvre sich bei seinen Darstellungen auf eine, höchstens zwei nackte Gestalten zu beschränken; seine „Frau auf dem Divan“ von 1868 und seine „Magdalena“ von 1876, Beide im Besitze von Alexander Dumas, seine „Wahrheit“ von 1870 und seine „Nymphen mit Bacchus“ von 1866 im Luxembourgs-Palaste, sowie sein dastummodener „Traum“ von 1875 und endlich seine vielbewunderte „Nignon“ von 1875 sind ebensoviel Proben davon; diesmal aber hat er seiner eben dem Bade entstiegenen, von einem plötzlichen Gewälde „Ueberraschten Diana“, sechs jugendliche, sich voll bangen Jagenß um die Herrin drängende Nymphen zugefügt. Der göttliche Born sowie die züchtige Entrüstung spiegeln sich nicht nur auf den Jügen, sondern in der ganzen Haltung Dianens, deren rötlich blondes Haar frei über die Schultern wällt; jede ihrer Begleiterinnen zeigt einen anderen Typus, besonders lieblich ist die im Vordergrunde auf die Knie gekunkene, im Profil gesehene zarte Bräunette, jede Einzelne ist ein amnetziges Weib und zugleich ein harmonisches Glied des Ganzen. Schade, daß Herr Duncon dem Luxembourgs zuvorgekommen ist. Zum Verständnis und zur Würdigung von Henner's „Erlage“ bedarf es einiger Vertrautheit mit der Malweise und der Tendenz des originellen Künstler's. Alles ist bei ihm eigenartig, die dunkel gehaltene skizzenhafte Landschaft und die kühne Zeichnung, die wackrigen Pinselstriche und die geringe Variation in Stellung und Ausdruck seiner Nymphen. Das Haar der ältlichen sitzenden Schönen zur Linken wällt schmucklos und struppig, im Nacken leicht zusammengehalten, bis zum Kesen nieder, die Genesin stützt heftend das Haupt in die Hand und blickt dem Beschauer träumerisch entgegen. Der Spiegel eines schlummernden Sees und tiefes Waldesdunkel heben das mattgehaltene Rolorit der nackten Gestalten.

Gustav Doré, der vielseitige Mann der Ueberraschungen, trat in diesem Jahre mit einem mythologischen Kolossalgemälde „Tod des Orpheus“ in die Arena. Der geniale Künstler ist gleich vertraut mit dem Bleistifte wie mit dem Pinsel, mit dem Thone

wie mit dem Marmor, er stellte mit der „Société d'aquarellistes français“ und im Salon mit den Malern und mit den Bildhauern aus, und fühlt sich überall heimisch; im vorigen Jahre schöpfte er den Stoff zu seinem „Moses vor Pharaon“ aus der Bibel, diesmal zu seinem Orpheus aus der griechischen Sagenwelt, heute huldigt er dem Oriente, morgen der Antike. Doré ist Kosmopolit und Virtuose, nicht aber Meister auf allen Gebieten. Mit freigeübiger Hand hat er seine Gruppen rasender oder müde hingefunkener Knaben auf dem weiten Plauze einer saftiggrünen Landschaft ausgestreut, den Vordergrund nimmt der erste Körper des Ermordeten ein, eine Bacchantin hält sein bleiches Haupt in der Hand, und die Gesährinnen umtoben sie in wildem Jubel. Diese Arbeit ist eine neue Probe von Doré's überraschender, sprachwörtlich gewordener Produktionskraft; als Kunstwerk steht sie sicher, weder der landschaftliche Hintergrund noch die Zeichnung und das Kolorit seiner Gestalten sind tadelfrei. Jean Venner, der wiederum wie Henner und Doré, wie Jundt und Bernier, die beiden talentvollen Landschaftler, den Erfolg seine Heimath nennt, hat sich offenbar an Tizian beim Entwurfe seiner „Kreide“ inspirirt; zart und lieblich, blond und düstlich, zeigt sie trotzdem kaum eine entfernte Verwandtschaft mit der Idealisierung des großen Venezianers. Auch bei Emanuel Venner überfüllte die technische Fertigkeit die Grundangelegenheit, seine schöne nackte „Schläferin“ erinnert in Armhaltung, Lage und Hintergrund stark an die venezianischen Meister. Sturm und Meeresfrieden personifizierte Landelle unter den Bügen einer die Muschel an's Ohr haltenden Sirenen, „Sirene“, welcher eine Strophe aus Gautier's „Emaux et Cambrés“ beigegeben ward, und in der unheilverkündenden „Botin des Sturmes“. Die liebliche „Sirene“ ist ganz Anmut, die von Wäben umhüllerte düstere Genosin trägt Seetang in Haare, und der weiße Scham der aufgeregten Fluthen umtanzt sie in wildem Reizen. Kolorit, Zeichnung und Ausdruck lassen den Schüler Delaroche's erkennen, obwohl Landelle sich bisher mehr dem Vortrat und dem Historienbilde zuwendete; der Luxembourg besitzt von ihm die „Ähnungen der Jungfrau“. Auch Raiffart hat sich aus der Gesellschaft des „Heiligen Augustinus“ und der „Heiligen Romien“ zu Paris auf den Ida begeben; seine drei vor dem Sohne Priam's auf Wellenschleiern dahingleitenden Götinnen stehen scharf auf der Grenze des grotesk Komischen. Und nun zu Roll's „Fest Siles's“, einer der kühnsten Schöpfungen jugendlichen Künstlerberufes in der Kunde Jordano's und Carpeaux, nicht Gerôme und Bonnat, sind die Vorbilder des jugendlichen Meisters gewesen, dessen Uebersehmenung in Toulouse, Juni 1875“, eine der Er-

eignisse des Salons von 1877, ihm die erste Medaille einbrachte und vom Ministerium der schönen Künste angekauft ward. Dieses „Fest Siles's“ bleibt an Sorgfalt der Ausführung hinter der Uebersehmenung zurück, doch das überprudelnde Leben entspricht dem Gegenstande und berechtigt zu den schönsten Hoffnungen, wenn Roll's bedeutendes Talent sich erst geklärt haben wird. Im tollen Reizen umtanzen die Bacchantinnen, Schwestern von Carpeaux' vielangefochtenen Tänzerinnen von der neuen Oper, Hand in Hand, lachend und jauchzend den dickbäuchigen laßköpfigen Eilen, welcher unmittelbar aus Jordano's Atelier hervorgegangen, kultvoll lächelt; eine der Fröhlichsten ist zu Boden gesunken, die Zähne sind verzerrt, die Glieder vertaelt, der Esel blieb als einzig Rädterner das verständigste Wesen im Kreise. Ein Pendant dazu, in der Orimasse der Hauptgestalten, nicht im genialen Grundgedanken des Ganzen, ist Comerre's „Verliebter Ewe“. Tüchtige Studien des weiblichen Körpers in den ungewöhnlichsten Stellungen verräth Dupuis' „Welle“, eine sich rückwärts in wohligen Behagen auf grüner, schaumgedränkter Woge schaukelnde Oceanide. Eine frische Brise weht über die Fluthen, und Aublet's „Sirene“, die bleiche Luna als zum Halbmonde gebogene Nebelbengelicht, erscheint neben dieser Oceanide wie eine sentimentale Wehmadverirrung. Hermann Bildung.

(Schluß folgt.)

#### Kunstliteratur.

\* **Eitelberger von Edelberg**, Gesammelte kunsthistorische Schriften. I. Band: Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit. II. Band: Oesterreichische Kunstinstitute und kunstgewerbliche Zeitfragen. Wien, Braumüller. 1879. 8.

Die Sammlung von Abhandlungen und Vorträgen, welche der ausgezeichnete Wiener Kunstgelehrte mit den vorliegenden beiden Bänden begonnen hat, wird in allen kunstverwandten Kreisen Oesterreichs und Deutschlands mit Freude und Interesse begrüßt werden. Nicht nur die Stellung des Autors bürgt dafür und der weitgreifende Einfluß, den er seit Decennien auf das Kunstleben Oesterreichs, in erster Linie Wiens genommen hat, sondern vornehmlich der lebhaft, von einer stark ausgeprägten Persönlichkeit getragene Geist, welchen die Schriften Eitelberger's athmen. Es ist der Geist eines hochbegabten und auf den mannigfaltigsten Wissensgebieten heimisch gewordenen Mannes, eines fein gebildeten Kunstfreundes und eines wahren Patrioten, der bei allem seinem Thun „nie aus dem Auge verloren, dem Vaterlande zu nützen“, dem er mit allen Fibern seines Wesens angehört. Daß in der Sammlung solcher kleineren Arbeiten aus drei durch Weltereignisse und tief ein-

schneidende Kunstwandlungen getrennten Jahrzehnten nicht Alles konsequent und logisch zusammenhängen kann, wie in einem philosophischen System, das wäre wohl auch bei einer minder beweglichen Natur, als es diejenige Eitelberger's ist, selbstverständlich. Er hat, soviel wir sehen, die Aufsätze im Wesentlichen in der ursprünglichen Form gelassen, und hat gewiß im Allgemeinen recht daran gethan. Einzelne Unebenheiten nimmt man gern in den Kauf und erbält dafür durchweg den Eindruck des unmittelbar Empfundnen, der frischen Anschauung und lebendigen Ueberzeugung.

Wie aus den oben angeführten Titeln hervorgeht, enthält der erste Band der Sammlung mehr Biographisches und speziell Künstlerisches, der zweite vorzugsweise Dinge theoretischer und organisatorischer Art. Mehrere der Arbeiten, des ersten wie des zweiten Bandes, sind den Lesern dieser Zeitschrift bekannt, z. B. die Charakteristiken von der Will's und Siccardoburg's, die Abhandlung über das Wiener Genrebild vor 1548, die biographische Skizze Hans Gasser's, der Aufsatz über die deutsche Renaissance u. a. Außerdem haben namentlich das Schorn'sche und das Eggers'sche Kunstblatt, die Zeitschrift „Im neuen Reich“, Teich's „Blätter für Kunstgewerbe“, die „Oesterreichische Revue“ und einige andere Wiener Journale zu den gesammelten Schriften Eitelberger's beigeheuert. Dazu kommen mehrere im Oesterreichischen Museum gehaltene Vorträge, dann verschiedene in Broschürenform erschienene Schriften und endlich eine Anzahl bisher noch nicht veröffentlichter Arbeiten, welche hier unser besonderes Interesse in Anspruch nehmen. Es sind dies: erstens die Charakteristiken Danhauser's und Waldmüller's, welche den Aufsatz über die Oesterreichische Genremalerei in manchen Punkten vervollständigen, dann der höchst lesenswerthe Aufsatz über den Metailleur und Kunstsammler Joseph Daniel Böhm, den ausgezeichnetsten Wiener Kunstkenner seiner Zeit, ferner die biographischen Artikel über Herstel und Schmidt, mit einer ausführlichen Geschichte und Beschreibung des kürzlich vollendeten Societätsbauhauses, endlich die aus der speziellen amtlichen Wirkungskugel des Autors hervorgegangenen Aufsätze über die Gründung des Oesterreichischen Museums und der mit demselben verbundenen Kunstgewerbeschule, sowie über die in den Kronländern Oesterreich besuchenden Gewerbemuseen. — Schon aus dieser Uebersicht erhellt, daß die Aufsätze das gesammte Kunstleben in den Bereich ihrer Betrachtung ziehen, und die freie distinkte Behandlungswiese, welche Eitelberger den Dingen angedeihen läßt, hat zur Folge, daß oft noch weit mehr in den einzelnen Abschnitten steht, als die Ueberschriften erwarten lassen.

Dies ist z. B. in hohem Grade der Fall in dem Artikel über Joseph Daniel Böhm, einem der gehalt-

vollsten der Sammlung. Er giebt nicht nur ein lebendiges, aus intimer Verlehr mit dem Geschützten hervorgegangenes Charakterbild des merkwürdigen Mannes, der auf die Entwicklung des modernen Kunstlebens in Oesterreich vielseitigen Einfluß genommen hat, sondern er verfolgt diesen Einfluß auch nach allen Richtungen hin und zieht wichtige Fragen der Kunsttheorie und Kunstpraxis mit in die Darstellung hinein. Wir fallen manche für den Kunstgelehrten wie für den Künstler interessante Nachweisungen ab und nicht klein unterbricht eine kräftige Sentenz, welche die Gesinnungsweise Böhm's oder seines Biographen in helles Licht setzt, den Gang der Erzählung. Mit besonderem Vergnügen liest Eitelberger des bildenden und ausübenden Einflusses, welchen Böhm's Kunstsammlung auf die von ersten Kunstfreunden viel besuchtes Haus in die jüngeren Kunstfreunde Wiens genommen haben, die war ein Brennpunkt für alle künstlerischen Interessen, während in den Hof- und Staats-Instanzen für Kunst und Kunstlehre Stagnation und Engbrigkeit zu Leben einschürten. Die Kunstforschung überhaupt und die ästhetische Kritik — sagt Eitelberger — anlangen vor Allem Freiheit des Geistes, unabhängige Stellung und eine Gesinnungsweise, die weder in der Hoflust noch in staatlichen Verhältnissen, wo die Gasse herrscht, gedeiht.“ Unter den Bemerkungen hoch kunstwissenschaftlicher Art, welche in die Charakteristiken eingeflochten sind, ist die Notiz interessant, daß Eitelberger (lange vor der Publikation der Stroganoff'schen Bronze durch Stephan) die Uebersetzung angeprochen hat, „daß der Apoll vom Helveten mit ein Originalwerk, sondern eine Kopie sei, und daß die Kopie eines griechischen Bronzewerkes“. Diese Äußerungen sind wohl nur als Echo momentaner Stimmungen des Autors hinzunehmen, z. B. das Urtheil über den „Partenon“ von Michaelis, in Zusammenhang mit der Bemerkung, daß die wichtigsten Archäologen „Kunstkenner im eigentlichen Sinne des Wortes seien.“ Uns will scheinen, als ob es zur Illustration dieses an und für sich unbefangenen Satzes manches passendere Beispiel gegeben hätte, als das vorzügliche Buch von Michaelis, wobei seine Aufgabe, das gesammte zum Verständnis des großartigen monumentalen Werkes erforderliche Material in gedrängter Form zusammenzustellen, aus der künstlerischen Seite hin und zum Gebrauche des Künstlers trefflich, das geschmackvoll gelöst ist.

Bei dieser Gelegenheit mag auch eines ungeschickten scharfen Wortes gegen die moderne Arbeit Erwähnung geschehen, welches dem Aufsatz über die frühste Architektur in Oesterreich in einer Note angehängt ist. Eitelberger spricht dort von der Nothwendigkeit, der der Architekt das Wesen des Stils, in dem er baut:

will, philosophisch durchdrungen habe, und scheidet eine solche praktische Philosophie der Eitel ganz richtig von der spekulativen Auffassung derselben in den Systemen der Aesthetik. Dann heißt es weiter: „Fischer's Aesthetik, die in ihrem dritten Bande die Architektur zum Gegenstande ihrer Betrachtungen macht, ist die neueste Erscheinung unsfruchtbarer Spekulationen (!) auf dem noch wenig kultivirten (?) Boden der Aesthetik der bildenden Künste“. Auch hier hätte der Autor wohl ein anderes Beispiel zur Erhärtung seines Satzes wählen können, oder vielleicht in diesem Falle besser gethan, den Passus aus dem vor 27 Jahren geschriebenen Aufsatz bei der neuen Redaction desselben ganz zu streichen.

Wir verweilen schließlich noch mit einigen Worten bei der Charakteristik Herbet's und der Botivkirche, welche durch die Einweihung des Baues ein actuelles Interesse erhalten hat. Hier schöpft der Autor wieder, wie bei dem Aufsatz über Böhm, aus der Fülle eigener Eindrücke und schreibt zugleich mit der Wärme des alten Freundes und Gesinnungsgenossen. Was in der Ueberschrift des Aufsatzes getrennt erscheint, der Künstler und sein Werk, ist in Eitelberger's Darstellung mit einander verwoben. Wir erhalten deshalb allerdings keine zusammenhängende Beschreibung der Botivkirche, sondern diese wird fortwährend unterbrochen durch biographische Notizen, persönliche Erinnerungen, Anekdoten und Seitenstücke, theils historischer, theils kritischer Art; aber gerade durch diese Behandlung erhält der Aufsatz sein eigenthümliches Interesse, wir machen bei seiner Lectüre ein reich bewegtes Stück moderner Kunstgeschichte mit durch; es ist uns, als ob all die Hunderte von Persönlichkeiten, Künstlern, Arbeitern, Förderern des Baues, Behörden u. s. w., welche zu dem Ganzen mitgewirkt, uns umbrängten, als ob wir jedem Einzelnen vertraut würden. In den Aufsätzen, welche die Zeitschrift über den Botivkirchenbau gebracht hat, wurde der meisten dieser Persönlichkeiten bereits gedacht und ihr Antheil an dem gemeinsamen Werk in Kürze angegeben. Nachzutragen wäre dazu vielleicht in erster Linie ein Wort über die umfassende Thätigkeit Joseph Gasser's, nicht nur an dem Sculpturenschmuck des Innern, sondern auch an dem des Aeusseren, vornehmlich der Fassade. Gasser hat sich mit strengem Stillsitzen in die ihm zugewallene große Aufgabe hineingefunden, er ist in seiner „ganzen Denkfuge“ und Empfindungsweise der religiösen Maske „zugethan“, seine Werke sind „in Stein gehauene Vergün's“. Von dem plastischen Schmuck der Kirche, wie von den Wandmalereien und den Glasgemälden, welche zu den Hauptgliedern des Ganzen gehören, giebt Eitelberger die vollständigen Verzeichnisse. Wir tragen aus dem letzteren hier nach, daß die von Trenthald und Kiefer

komponirten Fenster der Seitenchiffe (Nr. 8, 9 und 10 in dem auf S. 172 dieser Zeitschrift abgedruckten Verzeichniß) nicht von Herbet, — wie dort irrthümlich angegeben wurde, — sondern von der Neuhäuser'schen Anstalt in Innsbruck ausgeführt sind, als deren Vorstand und Leiter seit 1874 Dr. A. Zele fungirt. — Doch wir müssen uns mit diesen wenigen Details hier bescheiden und wollen zum Schluß nur noch einmal die Eitelberger'schen Schriften dem Studium aller Deter empfehlen, welche sich von dem rührigen Kunstleben im heutigen Eiterreich ein getrenntes Bild verschaffen wollen. — Die Ausstattung der beiden Bände zeigt die bekannte saubere Eleganz der Braumüller'schen Verlagswerke.

### Kunstblätter.

— **U. Meissner's Einzug Kael's V. in Antwerpen** ist von H. Palauze in einer hübsch ausgestatteten Färbung vervielfältigt, welche im Verlage des großen französischen Kunstblattes L'Art erschienen und in den verschiedenen Abdrucks-Veranstaltungen von 400 bis 40 Francs zu haben ist. Eine bessere und greifbarere Anerkennung konnte der Künstler in Paris nicht finden, als diese vornehme Art der Reproduktion seines Werkes. Die Bildfläche ist 55 bei 33 Centimeter groß, hat also genügende Umfang, um die Menge der Figuren und Details in beachtlicher Weise vorzuführen. Bei aller Sorgfalt der Durchführung hat der Stecher selber keine harmonische Gesamtanordnung in die Darstellung zu bringen verstanden; die hellen Klätter sind zu sehr vortretend und wirken daher blendend und unruhig, ein Uebelstand, der sich zum Theil vielleicht aus der Natur des Originals ergeben haben mag.

— **U. Von G. Gille's Strandbildern von der Ostsee** (Verlag von Paul Conzath in Berlin), aus denen wir in Wahrheit der Heischritt eine Probe mittheilen, ist ein zweites Best mit ebenjals drei Abdrücken ausgegeben, welchen das gleiche Lob von den drei Mäthern des ersten Heftes gebührt. Das erste Blatt „Landsinnlichkeit“ giebt einen Blick auf das mit zahlreichem Publikum benutzene Hügelland in hellem Sommerlicht, das zweite schildert einen einsamen von majestätischen Buchen besäumten Waldweg, auf welchem eine Bauersfrau einen Spiegeletzer mit ihrem Holz hintreibt, das dritte einen jener herrlichen Ausblicke auf die See, die in Helstein oben an der Sommerküste, wenn der wunderbarste Wald sich plötzlich lichtet, das Auge mit einem Zauberstrahl bannen und zum Bewundern zwingen.

### Todesfälle.

**August von Bonletten**, ein der älteren Generation angehöriger Schweizer Landschaftsmaler, starb 83 Jahre alt, am 15. Mai auf seinem Landhause in Birmingen bei Bern. Er lebte in seinen jüngeren Jahren als Officier in Diensten der Niederlande und trat zuerst 1825 in Antwerpen mit einer Darstellung des „Karltes von Antwerpen“ als Maler auf.

### Vermischte Nachrichten.

**Die Denkmäler von Olympia.** Aus Griechenland wird geschrieben: Der König Georg hat in Folge seines Besuchs in Olympia den Wunsch ausgesprochen, daß an Ort und Stelle ein Museum für die dortselbst ausgegrabenen Alterthümer gebaut werde. Herr Singsros hat dem Könige zu diesem Zwecke die Summe von 100,000 Drachmen zur Verfügung gestellt. Der jetzige Unterrichtsminister Herr Langerinos begünstigt diesen Plan auf das Geringste, und derselbe empfiehlt sich dadurch, daß der Transport der kostbaren Objectgruppen nach Athen große Kosten verursachen würde. Anbereits hat sich aber im Interesse der Wissenschaft dringend

genünscht werden, daß die Ausbeute des Bodens von Olympia nach Athen gebracht werde. Nur in Athen ist die Gewähr vorhanden, daß die Kunstwerke würdig ausgestellt und wissenschaftlich verwertet werden; nur dort ist die Vergleichung mit verwandten Kunstwerken möglich und ein wertvolles Studium derselben, weil dort die Unversität ist, welche die höher gebildete Jugend aller europäischen Länder vereint, weil dort das drucke und französische Institut für Archäologie sich befindet, dem sich bald auch ein englisches anreihen wird. Dort ist ein internationaler Boden für die Alterthumsforschung, auf welchem sich jeden Winter Kenner und Freunde der Kunst zu längerem Aufenthalt versammeln. Nach Olympia aber kommt jährlich nur eine kleine Anzahl von Touristen, welche höchstens einen Tag verweilen und dann weiter ziehen; dort stehen die Altentümer nicht unter internationaler Kontrolle, als ein im Interesse allgemeiner Bildung dem Boden adäquater Schatz. Freilich konnte es nie die Absicht sein, alles, was gefunden ist, nach Athen zu bringen. Es mußte immer an ein Museum gedacht werden, das in Olympia selbst die architektonischen Ueberreste aufnehmen, ein Gebäude, das zugleich dazu dient, das von hier aus der Tempelraum beaufsichtigt und vor Verfallung und Verhüttung geschützt werde. Die Skulpturwerke aber müssen, wenn sie in weitem Maße verwertet werden sollen, zusammen nach der Hauptstadt gebracht werden. Darüber kann

unter Kennern kein Zweifel sein. — Aus Olympia ist wieder gute Nachrichten eingetroffen. Vom westlichen Ende ist ein Freskenbild aufgefunden, welches die Minerva im zu erwartender Weise ergötzt. Ferner Bruchstücke einer Skulptur, darstellend den Kampf des Hercules mit der Hydra, namentlich ist der Amazonenlopf gefunden. Und endlich eine neue Halle ionischen Stils von Vorstein gefunden. Die sog. Paraguisischen Tapeten im Museum zu Paris sollen, nachdem der erste Versuch misslungen war, sämtlich einer Restauration unterworfen werden, wie im Atelier der Frau Carey-Bag ausgeführt wird.

### Zeitschriften.

- Im neuen Reich. No. 21.
- Die Wirthschaftspolitik der Florentiner Renaissance
- L'Art. No. 231.
- Trésor cartons pour vitraux par E. Delacroix, von A. Robin (Mit Abbild.) — La peinture au Salon de Paris, 1770, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Société Internationale d'Art. (Mit Abbild.)
- The Academy. No. 369 n. 370.
- A Catalogue of the Greek Coins in the British Museum, von A. S. Murray. — The Salon of 1879, von E. P. & F. P. 1880 n. — Paintings on Porcelain — The National Porcelain Gallery and its recent acquisitions, von M. M. Heule. — Exhibition of Drawings by old Masters, von Ph. Barry.

## Inserate.

### Konkurrenz.

**Der Kunst-Verein für die Rheinlande und Westfalen** eröffnet eine Konkurrenz auf Herstellung von Kartons zur künstlerischen Ausschmückung der fünf Chorfenster der hiesigen neuen evangel. Kirche mit Glasmalereien. —

Die Lage des Künstlers Düsseldorf's, sowie die Künstler, welche der Düsseldorfer Schule angeschlossen haben, mit dem Urzweck in dieser Konkurrenz ein, geeignete Entwürfe unter den, auf unserm Vereinsbureau, Königsplatz 3, zur Ansicht ausgelegten Bedingungen bis zum 1. August ert. an uns einreichen zu wollen.

Düsseldorf, 16. Juni 1878.

Der Verwaltungsrath:

Dr. Kuhnke.

(2)

### Dresden.

Winkelmannstr. 15, nächst dem Böhm. Bahnhof.

### Permanente Ausstellung

Ernst Arnold's Kunstverlag, enthaltend die hervorragendsten Gemälde der Dresdener Gallerie in Kupferstichen, von den besten Meistern des Grabstichels. — Geöffnet von 9 bis 2 Uhr und auf besonderen Wunsch zu jeder Tageszeit. (0)

### Rafael Sanzio.

Eine Zeichnung von ihm, aus dem Nachlasse eines bedeutenden Kunstbesizers.

Eine Federzeichnung u. Radirbild, 10 Figuren. Aquarellirte Zeichnungen u. Schwand, Kottmann, Cueders, Müller, Schürer u. Damberger. Federzeichnungen u. Kessing, J. A. Koch, Läger, Schwanthaler etc. (1)

Stiftzeichnungen u. Drucker, Cornelius, A. Ahendach u. zu verkaufen bei Frankfurt a.M. J. Hep.

Von den im 8. und 9. Heft der Zeitschrift für bildende Kunst erschienenen Kunstbeilagen:

Athen, Theil des Frieses im Skulpturensaal des städtischen Museums in Leipzig, von H. Gärtner, radirt von E. Schulz, und

Idylle, nach dem Gemälde von Nina Tadema, radirt von W. Unger,

sind Trude nur bei Schrift auf chinesischem Papier, von ersterer à M. 2. —, von letzterer à M. 4. — durch den Buch- und Kunsthandel zu beziehen.

E. N. Hermann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. N. Hermann. — Druck von Hundertfund & Fries in Leipzig

### Gesuch von Skizzen zu Illustrations-Zwecken.

Für ein illustriertes Journal bezweckt eine Verlagsbuchhandlung Skizzen, nach als Unterlagen zu Bildern für solche dienen sollen und wünscht deshalb: möglichst vielen Gegenständen Verfassungen anzuschließen mit demjenigen Verfassern, oder sonstigen, die ercentuelle Fähigkeit derjenigen Beschäftigten, welche geeignet sind, derartige Skizzen liefern. Aufgabe der betreffenden Arbeiter würde es sein, alles das, wo die Gegenstände, in welcher sich die Skizzen befindet, an allgemein Interessanten, zur bildlichen Darstellung geeignet bietet, nach und nach in Skizzen so anzuordnen, deren, welche bereit ist in angegebener Richtung thätig zu sein, werden gebeten, sich gefälligst unter Nr. 61425 an Danksstein & Sogier in Frankfurt a. M. zu wenden, woher direkte nähere Mittheilungen erfolgen werden.

### Gesucht:

Ein tüchtiger Typograph und Zeichner. Essterten finden nur Berücksichtigung, wenn denselben Prima Referenzen zu Proben von eigenen Leistungen beige werden. Adresse: Kuchlerstr. 10, Buri & Jeter in Bern (Schweiz).

### Sculpturen

In Eisen- und Eifenbeinmassen Gruppen, Figuren, Büsten und Medaillen nach der Antike und nach modernen Meistern sind in großer Anzahl zu rühlig in Kalkhof W. Zelig's Kunsthandlung Carl B. Vord Leipzig, Leipzig 1878. Kataloge gratis und franco.

## Beilage

sehen Prof. Dr. C. von Kappeler (Wien, Chroniknummer 25) aber an die Verlagsbuchhandlung in Gießen zu richten.

10. Juli

## Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal arispalms Zeitzeile werden von jeder Wort- u. Buchstabenlang angenommen.

1879.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 4 Mark, sowohl im Buchhandel als auch bei den besondern und überseebaren Verlagsstellen.

Inhalt: Der Schweizerische Salon von 1879. — Der Pariser Salon. II. (Schluß) — G. W. D. Milhoff, Kunstbrot und Altentümer im Schweizerland. — C. v. Witzsch, Ein Maler aus neuer Zeit. — Carlo Pini, Italien u. Schradolp. — Frau Gammiller für Zürich. — General Di Erlin. — Der Kaminstein in Bayern. Beschreibung von Werten in der Kunst in Zürich. — Internationale Ausstellung in Moskau. — Empereur antichristlicher Macht. — Dürer, Prof. Casper Schöner, Prof. Adolf Stang. — Pforte auf der Höhe über Natten. Für einen Schweizer Maler. — Urzeit der Dede und Kunst. — Zeitschriften. — Besichtigung. — Anzeige.

## Der Schweizerische Salon von 1879.

Ueber die Schweizerische Kunstausstellung vom letzten Jahre hat dieses Blatt keinen Bericht erstattet. Da dieselbe in die Zeit der Weltausstellung fiel, glaubten wir auf einen solchen verzichten zu dürfen; wir gaben uns der Hoffnung hin, das Beste, was unsere einheimischen Kräfte zu leisten im Stande sind, in der Seine-Stadt vereinigt zu finden und hielten es deshalb für recht und billig, mit unserem Urtheil über den damaligen Stand der Schweizerischen Kunstbestrebungen erst nach der Pariser Weltausstellung hervorzutreten. Wie sollten wir aber enttäuscht werden! Es war nur zu klar, daß die Schweiz im großen Völkerverkehr, wenigstens was die Malerei und Plastik betrifft, so vollkommen hinaus gemacht hatte, wie noch nie; das Gesamtbild, welches man in Paris von der künstlerischen Entwicklung der Schweiz bekam, war ein so dunkles und unerquickliches, daß man es kaum über sich gewann, bei demselben zu verweilen, geschweige denn Andere auf dasselbe aufmerksam zu machen. Das ist nun inzwischen dennoch von Gottfried Kinkel gesehen\*), und zwar mit einer Offenheit, für welche die ganze Künstlerwelt der Schweiz ihm zu Dank verpflichtet ist. Wenn die Rathschläge, welche Kinkel giebt, künzlich befolgt werden, so steht ein Mißerfolg

\*) Bgl. seinen Bericht über die schönen Künste der Schweiz auf der Weltausstellung 1878. Als Manuscript autographirt; Druck von Kunzli in Zürich. — Clément's Urtheil war auch nicht gerade schmeichelhaft. S. das Journal des débats vom 6. Mai 1878.

wie derjenige von 1875 gewiß nicht wieder zu bejahren\*).

Der diesjährige Salon eignet sich nun auch nicht gerade dazu, im Betrachter eine günstige Meinung über die künstlerische Leistungsfähigkeit der Schweiz zu erwecken. Viele unserer bedeutendsten Künstler haben nicht ausgeführt, sei es, daß sie es vorgezogen, ihre Werke dem Pariser Salon zu geben, oder daß sie sich ausstellungsmüde fühlten. Was aber von deutschen Malern in unsern Turnus geschickt wird, ist meistens sehr mittelmäßig, es scheint fast, als ob man jenseits des Rheins glaubt, das, was dort nicht mehr zieht, hier absetzen zu können.

Mit den Historienbildern wird man wie gewöhnlich schnell fertig, da nur ein einziges, dasjenige von Gros, erwähnenswerth ist. Dasselbe war uns schon von Paris her bekannt und stellt den Feldentod Winkelried's in der Schlacht bei Sempach dar. Man kann sich kein unangenehmeres Thema denken! Der Maler hat einen geschichtlich wichtigen Augen-

\*) Die Gerechtigkeit erfordert, daß diejenigen genannt werden, welche auf der Weltausstellung Auszeichnungen erhielten. Eine Medaille erster Klasse verdankt die Schweiz Benjamin Bantier. Koller bekam eine Medaille zweiter Klasse, Simon Zurand eine Ehrenmedaille, L. F. Robert eine silberne Medaille und eine Ehrenmedaille, der große Wiener ein Diplom zum Aushängen an verdorbene Meister. — Von Architekten erhielten v. Gemüller eine dritte Medaille, Müller und Ulrich eine Ehrenmedaille. Weber errang sich als Kupferstecher eine Medaille zweiter Klasse. Pfl. L. chronique des arts et de la curiosité vom 2. November 1878, Nr. 33.

bild zu fixiren, dessen Entscheidung durch das Opfer herbeigeführt wird, welches ein Held seinem Vaterlande in seiner eigenen Person bringt. Wie ist eine solche Aufgabe zu lösen? Winkelried, der Mittelpunkt der Handlung, büßt die hehrere That sofort mit dem Tode und sinkt von dem Augenblicke an zu einer passiven Erscheinung herab. Der Künstler wird also, wenn er nicht wie Vogel tieber gan; von diesem Momente absehen will und sich die Trauer um den Helden nach der Schlacht zum Verwurf wählt, dahin streben müssen, Winkelried, der doch die Hauptfigur der Komposition sein soll, möglichst in den Vordergrund und noch in Aktion begriffen darzustellen. Das hat Grob auch gethan, aber trotzdem muß man seinen Winkelried suchen. Wir sehen ihn in der Mitte des Bildes, von der eisernen Umarmung überwältigt und bereits seinen Geist aufgebend; er ist eine ideale Rittergestalt, im Gegensatz zu den anderen Kämpen, die das Bauernthum repräsentiren. Die unmittelbare Wirkung des Heldentodes: wie die Eidgenossen über den Körper des Sterbenden auf den Feind einstürmen, hat Grob lebhaft wiederzugeben gewußt. Die Gasse ist frei, die Eisenmauer durchbrochen, und über den Ausgang des Kampfes kann kein Zweifel mehr herrschen. — Mührt uns Grob die Wehrkraft unserer Verbahren vor Augen, so ersetzt Bachelin den Bekhauer unter die jetzige schweizerische Miliz. Seine beiden Gemälde bilden Pendantis. Das eine stellt die Truppe dar, wie sie ihren Weg verloren hat und im Walde Halt macht, um denselben erst auf der Karte wiederzufinden; das andere Soldaten in einer Winterlandschaft, die nach beschwerlichem Marsche das Quartier erreichen. Befriedigt, die ersehnte Kist zu finden, barren sie des Augenblicks, wo ihnen angethan wird. Die beiden Bilder sind geschickt komponirt und voll Leben, die Typen der Soldaten sehr wahr und scharf beobachtet, die einzelnen Gestalten vortreflich gezeichnet.

Mit Bachelin sehen wir bereits auf dem Gebiete des Genres, das wiederum stark vertreten ist. Auch die Gemälde aus der biblischen Geschichte streifen dieses Jahr hart an das Genre. Besonders das eine, welches und die heilige Familie auf der Flucht nach Aegypten zeigt und Preiswerth in Rom zum Urheber hat. Wir sehen Maria im Walde sitzen, mit dem Christkind auf dem Schooße, Joseph steht an einen Baum gelehnt und stützt sich auf seinen Wanderstab, er gleicht mit seinem schneeweißen Haar und seinem langen Barte eher einem alten Truiden als einer biblischen Gestalt. Bedeutender als die Hauptfiguren sind die Hefengruppen. Ein kleiner Engel, welcher der Mutter Gottes Blumen bringt, ein anderer, der den Esel weiden läßt, noch andere, die eifrig Blumen pflücken, sind hübsche Motive, nur zu flüchtig behandelt.

Biel strenger gehalten ist die heilige Familie auf der Flucht von Benz, eine gut gemeinte, aber langweilige Komposition. Benz schließt sich möglichst genau der Uebersetzung an, selbst in der Farbengebung; seine Madonna trägt, wie übrigens auch diejenige Preiswerth's, das stereotyp rothe Untergewand und den blauen Ueberwurf der Madonnen des Saffoferrato. Das Bild ist nachempfunden, es fehlt ihm das persönlich frische Element der Quattr- und Cinquecentisten.

Unter den Genrebildern muß in erster Linie der „Carnaval zu Venedig“ von Beder genannt werden. Die Scene geht in einem Interieur vor sich, wie wir solche aus dem Togenpalast her kennen. Durch die offene Thür ist soeben ein stattlicher Mann eingetreten, am Arme eine läppige Meutine, eine echt venezianische Schönheit. Ein Theil der Anwesenden wird sofort auf sie aufmerksam, Pierrot sieht die Dame lächelnd an und schlägt tanzend das Tambourin, ein anderer überreicht ihr Blumen, ein dritter trinkt den Eintretenden den Willkommengruß zu, Harlekin, die Arme auf der Brust getrenzt, oemeißt sich ehrerbietig. Und wie das Paar links am Kamin in seiner Unterhaltung durch die blendende Erscheinung unterbrochen wird, so auch rechts am Tisch der Griede, welcher soeben im Begriffe war mit seiner Schönen anzusprechen. Man merkt es der Versammlung an, daß das Fest durch die neuen Gäste in eine neue Phase getreten ist, nur wenige Gestalten im Hintergrunde scheinen sich durch nichts in ihrem Zwiesgespräch stören lassen zu wollen. Das Bild ist geschickt komponirt und in der Farbe wahrhaft glänzend, der Lichtsfeff am Kamin ist vorzüglich herausgebracht. Die Scene gab dem Meister auch Gelegenheit, seine Virtuosität im Malen leuchtender Stoffe zu zeigen; es ist schade, daß seine Zeichnung nicht überall auf der gleichen Höhe steht. — Ebenfalls zu den guten Genrebildern gehört dasjenige von Barte 1870. Ein Knabe und ein Mädchen sind beschäftigt, ein Vogelneß in ein Bauer zu setzen, naives, kindliches Glüd über den Hund spricht aus den beiden Kleinen. Sie sind einfache Kinder aus dem Volke, und dem entsprechend ist auch die Küche, in welcher die Scene spielt, höchst einfach, das Gerüth in derselben ist gut ausgeführt. Wenn dies Gemälde in der Zeichnung auch die und da lüchelt, so spricht es doch an durch die frische Naturauffassung und die Keinheit des Motivs, Eigenschaften, die wir an so vielen Genrebildern gerade dieses Jahres vermiffen. So bewegt sich Aug. Müller auf längst abgetretenen Pfaden, und dazu kommt noch, daß seine Freier und Kutscher alle in derselben nichtsojagenden Weise lächeln und auf ein und dasselbe Modell zurückgehen, so stellt Rubin wiederum seine „Sonntagsandacht eines alten Bergbewohners“ aus, ein Bild, das bereits in dieser Zeit-

chrift (Jahrg. XII, Nr. 8) besprochen wurde. — Bei dem „Gestörten Liebespaar“ von Piris wäre die Tendenz zu tabeln. Ein Wäch übertrifft ein Mädchen, dem der Strickstrumpf in der Hand wohl schon lange Lebenssache gewesen ist, im vertraulichen tête-à-tête mit ihrem Liebhaber. Derselbe zieht sich schleunigst hinter eine Gardine zurück und ist, wenn nicht Alles trägt, ein Priester. In der Literatur mag die Satire ja nothwendig sein und in Zeiten des Verfalls selbst wohlthuend wirken, in der bildenden Kunst soll man ihr aus dem Wege gehen. Der Maler wie der Bildhauer hat sich nur das Schöne zum Vorwurf zu wählen und jede Tendenz zu meiden; Pamphlete zu schreiben ist nicht seine Aufgabe. — Ein schlagendes Beispiel dafür, wie Empfindung und Können zuweilen aus einander gehen, bietet das „Berner Adelpersmädchen“ von Dietrich Mayer. Im Gesichts ist es reizend, in der Zeichnung ganz mangelhaft. — Wertheim führt uns unter einem gewaltigen, sich laubemartig neigenden Baume seine Schülerinnen vor, wie sie nach der Natur malen; theils sitzen die Damen, theils stehen sie, eine im Vordergrund liegt sogar, und zwar in etwas unästhetischer Weise. Den Hintergrund bildet der blaue Spiegel des Neuenburger Sees und die Alpenette. In der Perspektive ist das Bild recht gut, und auch die Composition zeigt für die Gewandtheit des Meisters, im Colorit dürfte das Grün des Baumes zu hart behandelt sein. Das Bild ist amüsant und hinant humoristisch, einst wird es den späteren Geschlechtern Anknüpfung über die Moden ihrer Vorfahren geben. — Wenigstens hingewiesen sei auf den „Schacherer“ von Ed. Pfister und das dem Tom verwandte Bild von Schwieger: „Die Jagdbeute“, ferner auf das nicht untlüchig gemalte „Valmatische Mädchen“ von Köstel und das in der Stimmung sehr wahre Bild von Kittmeier: „Hans Toni in Bannäthen“. Auch die „Heimliche Keltüre“ von Niedmann ist zu loben. Wie das Mädchen am Spinnrocken die Arbeit unterbrechen hat und sich in einen Liebesbrief vertieft, die Mutter aber durch die offene Thüre blickt, ist treu beobachtet und technisch nicht schlecht angeführt. — Ein Künstler, der sehr Hervorragendes leistet und die meisten der diesjährigen Künstler im Können entschieden übertrifft, ist Buchser. Leider gehört er zu den schlimmsten Realisten und wird oft geradezu excentrisch. Von seinen diesjährigen Bildern sind zwei beachtenswerth, das eine, ein sehr gewöhnlich aussehendes „Fischermädchen“. Es sitzt vor einer Quaimauer, über der man das Meer erblickt, auf dem Schooß einen Korb mit Fischen, daneben das unheimliche Fischmesser. Auf der Mauer drei Damen in modernster Kleidung, ohne alle Zeichnung und Modellirung. Das Beste auf dem Bilde ist die aller-

dings virtuos gemalte Mauer. Viel bedeutender ist das andere Gemälde, dem der Maler den bezeichnenden Titel: „Hutbzefangen an der Küste von Irland“ gegeben hat. In dem Gesichtsausdruck dieses Mädchens, das auf lahten, weit in die See einknickenden Felsen ausgestreckt liegt, reflectirt sich die ganze Wüthheit und Verkommenheit eines getnehteten Volkes, und die langsam heranziehenden, die Felsen verschleiernden Nebel, sind gleichsam der Ausdruck einer trostlosen Unbestimmtheit politischer und socialer Verhältnisse. Man mag denken von dem Bilde, wie man will, und auch nicht blind sein gegen die Mängel desselben, man wird sich dennoch gefesselt und immer von Neuem angezogen fühlen.

Wehr in das Gebiet der Illustration als des Genre gehört das Gemälde von Langhard: „Gretchen in der Kirche“, unter Bürgerfrauen und Kindern ihr Gebet verrichtend. Warum hat der Künstler nicht lieber Gretchen dargestellt, wie sie als blühende Magdalena, vom bösen Gewissen gepeinigt, vor dem Altar zusammenbricht?

Unter den Porträts sind kaum zwei nennenswerth. Diejenigen von Usteri: „Herr von Gasparin“ und der verstorbene „Bundespräsident Dubö“ mögen ähnlich sein, sind aber denn doch gar zu geistlos trocken und farblos. Hingegen offenbart sich in dem Brustbilde einer ägyptischen Mädchen von Hrl. Breslau, einer Schülerin Henry's, ein bedeutendes Fortbestand: schade, daß sorgfältige Zeichnung und Modellirung mit demselben nicht Hand in Hand gehen. Wir sind keine Kazarener, aber dagegen müssen wir uns erklären, daß man die Farben so dick wie Hrl. Breslau aufsetzt, ohne sie nachher wenigstens einigermaßen zu verarbeiten.

Wir wenden uns jetzt zu den Landschaften, unter denen einige von hoher Bedeutung sind. So gehört das große Bild von Gos zu dem Erstzuliehsten, was uns überhaupt geboten wurde. Der Maler führt den Beschauer an den Genessee und zwar an einem Morgen: die Sonne will gerade den Nebel durchbrechen, noch einen Augenblick und Alles leuchtet in jugendlichstem Glanze. Die Stimmung ist so wahr, daß man das Kunstwerk über der Natur vergißt. Im Vordergrund ein flacher Strand, dann der See und im Hintergrunde die schneebedeckten Berge Savoens; längs der Küste fährt ein Dampfschiff. Die breite Fläche des Sees wird wesentlich belebt durch die Wäden und die griechischen Zegel. Koller trat dieses Jahr zum ersten Mal als Landschaftler auf und mit viel Glück. Seine beiden Gemälde „Herbstabend und nach Sonnenuntergang“ sind Stimmungsbilder im wahren Sinne des Wortes und zeigen von großartiger Naturauffassung. Die Bilder Sociö'n's vom Genessee zeigen



die diesem Künstler eigene Treue des Studiums, die Bilder von Holzhalb viel Reich und technische Sicherheit. Sehr zu tadeln ist Spielmann, der mit seiner „Erinnerung an den Bierwaldhüttersee“ eine landschaftliche Karikatur ausgeheckt hat. Wenn der Landschaftler sich nicht an die Natur halten will, so soll er meinetwegen eine Landschaft komponiren, aber nur nicht aus dem Kopfe ganz bestimmte Formen wiedergeben wollen. Er überschreitet die Grenze seiner Kunst, wenn er, wie der Musiker, über ein gegebenes Thema phantasiren zu dürfen glaubt. — Arthur Calame scheint am adriatischen Meer besser zu Hause zu sein als in Coppet, im Garten der Frau von Staël. Leichter Bild ist zu bunt und unruhig im Lichtesfekt. — Fühlich ist die Landschaft von Ludwig Corregio: ein Buchenwald am Starnbergersee mit Staffage. — Wir würden nicht enden, wollten wir alles eingehend besprechen, es sei deshalb auf die lästigen Leistungen von Casan, Dünant, Geiger, Arnz und Kobinet, von Stäbli, den beiden Steffan, Veillon, Rübli und dem unermüdbaren Zelger wenigstens hingewiesen. Sandreuter geräth immer mehr auf Abwege, und Bazzetti und Art. Schäppi befinden sich nicht gerade auf gutem Wege; letztere gehört offenbar derselben Richtung an wie Hl. Breslau. Auch einige hübsche Aquarelle waren ausgestellt. Der Altmeister Salomon Corrodi verfehle uns noch Benehig, an den Eingang des Canal grande, Jules Hébert führte uns nach Jerusalem und auf die Insel Rhodos, Zimmermann in die Wälder und Thäler der Schweiz.

Eigentliche Thierstücke fehlten ganz. Girardet, Eugarden und Wall gaben mehr Landschaften mit Kühen als Staffage darauf. — Stillleben und Blumen waren zwar viele da, aber Hervorragendes leisteten auf diesem Gebiete nur Heimerdinger und Art. Schäppi.

Unter den Skulpturen mag eine Gypsgruppe von Dorrer in Baden erwähnt werden: „Zell mit dem Knaben“, und die sprechend ähnliche Büste des verstorbenen Bundespräsidenten Scherrer, von Jullien in Winterthur.

Wohr als je hat sich uns diesmal die Ueberzeugung aufgetragen, daß es hohe Zeit ist, strenger mit der Aufnahme der Bilder zu sein. Die gleiche Erfahrung, welche man in den letzten Jahren, selbst auf großen Wägen wie Paris, gemacht hat, machen wir auch bei uns: das Niveau der Kunstleistungen ist im Sinken begriffen. Die Unterzeichner einer Ausstellung sollen sich die Aufgabe stellen, durch Auswahl des Besten das Auge des Laien zu bilden und den Geschmack des Volkes zu heben, nicht aber dahin trachten, möglichst viele Gemälde auf den Markt zu bringen.

Wenn Kunstaustellungen sich nicht ein höheres Ziel setzen, haben sie keine Berechtigung.

Zürich, den 8. Juni 1870.

Carl Braun

## Der Pariser Salon.

### II.

#### (Schluß.)

Die Palme unter den Schlachtenbildern gebührt Detaille's „Champigny im December 1870“, einer in jeder Beziehung tüchtigen Arbeit, welche überdies für uns Deutsche noch den Vorzug besitzt, kein Herrbild der Geschichte oder eine reine „Haltigung an Frankreich“ zu sein, wie der Belgier Castellani sein Kolossalbild die „Vertreibung Le Bourgeois durch die Marine 21. December 1870“ hätte betiteln können. Detaille, einer der tüchtigsten jüngeren Schlachtenmaler, welcher auch zu der ersten Ausstellung der „Société d'aquarellistes français“ in der Rue Laffitte neun der besten, meistens im Privatbesitz befindlichen Aquarelle eingesandt hatte, ist in Deutschland wenig bekannt, weil die Statuten der jüngsten Pariser Ausstellung jedes militärische Gemälde vom Champ de Mars ausschloßen, und nur ein Bruchtheil Auserlesener die damalige Spezialausstellung der französischen Schlachtenmaler aufsuchte. Obgleich Schüler Reiffenier's, zieht Detaille größere Figuren vor; sein „Champigny“ führt in den Schicksal, wo die Bomben aufblitzen, die Pleniere Schießwarten für die Geschütze und die Gewehrläufe in die Mauer brechen, und die Genossen zur Beschanzung herbeischleppen, was Haus und Hof, Speicher und Keller vernehmen. Die Einen bringen Leitern und heben die Fensterläden aus, reissen mächtige Stücker herbei und werfen Matrasen und Betten vom Balken herunter, die Anderen reizen den Boden auf, bauen Barricaden und verstärken Thür und Thore; der alte Wärtner im breitrandigen Hute geht verzweifelt dazwischen hin und her und sucht vergeblich bei einem Offiziere Schutz für seine zertrümmerten Madaglasten und Mißbeethelben. Die Verwundeten verheizen ihren Schmerz, die Gefunden vergessen ihre Erschöpfung, ein Gebanke besetzt Alle: der Feind naht, und Champigny soll nicht fallen. Es ist ein ernstes tiefempfundenes Bild aus großer Zeit, vor dem jede Rationalität verstummt. Als Reiser im letzten Humer zeigte Detaille sich in einer Höderanschilderung der Aquarellaussstellung, einer Gesellschaft von Pendulendieben in der Uniform aller deutschen Staaten, deren Haß er so überaus komisch darstellte, daß man die Pointe desheit leicht verzicht. Sein „Benaparte in Aegypten“ vom letzten Salon hand nicht auf der Höhe seines „Champigny“. Le Plant schöpft seine Sujets mit Vorliebe aus dem

Beider Ausflaute; im vorigen Jahre wählte er den „Tod des Generals Gibe“ zum Vorwurfe, diesmal Henri de la Rochejacquin in Augenblicke, wo er seinem Hälften zusammengegriffener Revolutionen vorausschreitet und ihm das geflügelte Wort: „Wenn ich siege, folgt mir, wenn ich siehe, Idlet mich, wenn ich falle, rächt mich!“ zur Lösung gab. Alt und jung, jubeln sie ihm offenen Mundes, mit erhobenen Händen, voll religiöser und politischer Begeisterung zu, und der schlank bleiche Edelmann führt sie, ein Wärter für seine Sache, zum Siege und zur Vernichtung. Licht und Schatten sind wohlvertheilt, und die undisciplinirte Schaar ist mit rothen lächerlichen Fingerringen auf die Feinwand gefesselt; ob das Gemälde vor der Jury Gnade finden wird, bleibt eine andere Frage, da es immerhin gewagt ist, unter der Republik das Königthum zu verherrlichen. Die „Vertreibung von Chateaufort am 18. Oktober 1878“ hat Philippoteaux zu einem glorreichen Effektschilde verwendet; die Francireurs von Paris, Nantes und Cannes, dazu eine Uebermacht von Feinden, brennende Häuser, Kanonenboomer und der Gesang der Marseillaise, das Alles recht benutzt und das Schlachtenbild für die große Menge war fertig. Beaumey läßt mit einem Treppenkampfe bei der „Einnahme eines Schlosses 1870“ bewohnen.

Meine Gemälde ist Berné-Vellecour's „Auf dem Terrain“, ein Zweikampf in den Kampfgräben eines mittelalterlichen Schlosses; der eine Kürassier streift gerade den Helm ab, auf sein Gegner barrt, bereit bis zum Gürtel entkleidet, auf den Palloch geküßt; aber die Kunst scheint nicht eben groß und der Zorn Angesichts der blanken Waffen und des chirurgischen Bestandes schon merklich verrückt zu sein. Der wehgelungene landschaftliche Hintergrund erhöht wesentlich den Kunstwert des Ganzen. Centurier's „Schule der Trommler“ zeigt gleich Aublet's „Waschbassin der Refektorien in der Kaserne zu Oberbourg“ frischen Humor. Die verrohnten jungen Leute machen dort weh und äßel gemeinsame Morgensolette, der Eine hat Gesicht und Arme noch voll Eisenharn, der Zweite schwingt schon lachend das grobe Handtuch, hier wird übermäßig gehergt, dort wird gehöhnt und verhöhnt gelacht.

Ahr Vergent's politisches Triptychon mißten die Socialdemokraten und die Communards ihm Kränze flechten und ihn als den Ährigen begrüßen. „Der Ursprung der Macht: die Kraft“, „Das Souverän universel“ und „Von Gottes Gnade“ lauten die Ueberschriften seines Kleeblattes, und der Maler ist des Postikers würdig. — Die Allegorie hat dem Fremden wunderfame Uebersetzungen vorbehalten. Der Elsäßer Ehrmann läßt „Paris in der Gestalt der Republik die Nationen zum friedlichen Kampfe der Künste

und der Gewerbe berufen“; obgleich er ein Schüler Meyre's ist, erinnert seine Republik durchaus an die statuenartige kalte Darstellung David's, aber die Bestimmung zum Dekorationsbilde erklärt und entschuldigend Manches. Ledrel's „Frankreich findet bei Buzenval den Reichthum Henri Regnant's wieder“ bleibt vagegen, mit oder ohne Erläuterung, die traurigste Geschmacksverirrung, um so bedauernder, da seine zweite kleine Arbeit „Maria von Medicis empfängt die Geschenke Heinrich's IV.“ Talent und heftiges Streben zeigt. Im braunen, einer Menschente nicht unähnlichen Koste der Francireurs liegt der Meister der „Salome“ entseelt neben einem geknickten Lorbeerzweig am Boden, und Frankreich schwingt heftig anig und verweint einen Trauerflügel über seinem blutigen Haupte.

Unser nächster Bericht soll die ebenso gut wie zahlreich vertretene Landschaft und das Genrebild, sowie eine allgemeine Kunstschau unter den fremden Gästen des Salons umfassen, der vierte und letzte der Bildhauerei gewidmet sein. Hermann Billing.

### Kunstliteratur.

**Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen,** dargestellt von H. Wäh. R. Mitthoff. Sechster Band: Fürstenthum Lönabrid, Niedergraffschaft Klingen, Graffschaft Bentheim und Herzogthum Arenberg-Meppen. Mit Abb. auf's Tafeln u. in Holzschnitten. Hannover, Helwing'sche Verlagsbuchhandlung. 1879. 4.

Früher, als wir es erwarten konnten, ist dem fünften Bande des trefflichen Werkes, den wir in Nr. 45 des v. J. dieser Blätter anzeigten, der sechste gefolgt, der, wie wir damals es voraussehen, das ehemalige Königreich Hannover zwar noch nicht abschließt, aber doch wenigstens nach Westen so weit bringt, daß nur noch der nordwestliche Theil, das Fürstenthum Lönabrid, für den siebenten Band übrig bleibt. Der vorliegende sechste enthält nämlich das Fürstenthum Lönabrid, die Niedergraffschaft Klingen, die Graffschaft Bentheim und das Herzogthum Arenberg-Meppen, also im Vergleich mit dem noch rückständigen Lönabrid einen zwar ziemlich ausgedehnten, aber verhältnißmäßig nicht stark besiedelten Theil des ehemaligen Königreichs, der sich von der Munte über die Emme bis zur holländischen Grenze und von den Bergzügen des Osnung bis zu den odenburgischen und ostfriesischen Niederungen erstreckt und neben einem anmuthigen Berg- und Hügellande auch ausgedehnte Ede Heide-, Sand- und Moerflächen bietet. Daß dieser ganze Theil des Hannoverschen eben nicht reich ist an hervorragenden Baudenkmalen und sonstigen Kunstwerken,

und an manhaften Städten fast nur das einzige Denkmal bietet, ist bekannt; dennoch möchte es wenige Gegenden Deutschlands geben, die, mit Ausnahme des hier in Betracht kommenden Theiles von Westfalen (Fürstenthum Sönabrück), in Bezug auf die Geschichte und die Denkmale der Vergangenheit, wenn sie sich auch meistens in sehr kleinen, unbedeutenden Ortschaften befinden, so wenig durchforscht sind, wie die hier behandelten, was bezweifelicher Weise für Pödingen, Bentheim und Arenberg-Weypen in jenem Mangel an größeren Städten und an Verkehrsmitteln seinen Grund hat. Daß aber das unstreitig dürftigere, mit vielen Schwierigkeiten verbundene Durchforschen dieser Gegenden seine reichen Früchte getragen hat, beweist der vorliegende Band hinlänglich. Gerade diese Landschaften bieten uns an, wenn auch nicht bedeutenden, kirchlichen Denkmale, theils unversehrt, theils in Ueberresten, eine überaus große Zahl, die bisher ungenannt und ungelannt waren.

Wie in den früheren Bänden, so schließt auch hier der Verfasser der alphabetischen Reihe der Ortschaften eine Einleitung voraus, die nach einem kurzen kirchen- und kulturhistorischen Ueberblick die Resultate seiner Forschungen in Bezug auf die Kunstdenkmale zusammenstellt. Es erhebt daraus, daß fast alle Gotteshäuser, insbesondere die aus romanischer Zeit, in späteren Jahrhunderten mannigfache Veränderungen erlitten haben, darunter vor Allem der bedeutendste Bau der ganzen Gegend, der in seiner Basilikenform hier als ein Unicum dastehende Dom zu Sönabrück, daß also der romanische Stil in seiner Ursprünglichkeit und Reinheit ohne gothische oder noch spätere Zusätze nur spärlich vertreten ist. In dieser Beziehung hebt der Verfasser insbesondere die dortige Stiftkirche St. Johann hervor, die, 1256 begonnen, in ihren Westthürmen und in der Stellung der Arkadenpfeiler noch als romanische Anlage, im Uebrigen aber als eine dreischiffige Hallenkirche fast gothischen Stils erscheint und als frühestes Beispiel der bekanntlich besonders in Westfalen (aber auch überhaupt im nordwestlichen Deutschland) sich kundgebenden Umwandlung der Basilika in die Hallenkirche von Bedeutung ist. Bekanntlich kam der gothische Stil in allen diesen Gegenden verhältnißmäßig spät zur Herrschaft, so daß man sagen kann, daß er hier eigentlich mit voller Entfaltung erst vom Beginn des 14. Jahrhunderts an auftritt. So besonders in den Sönabrücker Kirchen St. Marien, St. Katharina und der Kreuzkirche des ehemaligen Dominikanerklosters. Später folgt dann in anderen Ortschaften eine ziemlich bedeutende Reihe kleinerer gothischer Kirchen, die, meistens dem 15. Jahrhundert angehörig, entweder Hallenkirchen sind oder nur einschiffige. Mit Ausnahme des Domes zu Sön-

abrück zeigen also alle dreischiffigen Kirchen die Hallenform, natürlich sehr selten mit Querchiff. Einschiffige sind selten, da ist das zweite Seitenschiff (bei nördlich, bald südlich) ein späterer Zusatz. Auch unter den einschiffigen Kirchen ist die Kreuzform unter der Cher ist nicht nur im romanischen und im Uebergangsstile meistens rechthefig, sondern sogar bis in gothischen Stil; eine für diese Gegend seltene Abnahme ist der (1672 gut restaurirte) Cher der Maria Kirche in Sönabrück, der um seinen poligonem Chör einen ebenso geschnitten, niedrigeren Umgang mit Strebobogen hat. Zwei Westthürme haben nur die großen Kirchen, Dom und St. Johann dafelbst, alle übrigen entweder nur einen Westthurm, oder nur einen Thortriller. Ein von der Kirche isolirter Glockenthurm (wie er auch zweimal im Orenburgischen vorkommt) findet sich zu Gildenhau (Amt Bentheim). Zahlreiche Portale sind nur das romanische der Kirche des Domes zu Sönabrück, das gothische der Maria Kirche dafelbst und das in der Verbindung mit den thürlichen Giebeln verschiedene gothische zu Lessen (zu Fürstenthum); vollständig erhaltene Kreuzgänge nur im Dom und an St. Johann in Sönabrück.

Im Ganzen recht spärlich sieht es mit den beweglichen Kirchenschmuck, also mit Wand- und Malereien, Altarbildern, Kanzeln, Chorstühlen, Epitaphen u. dergl. aus. Unter den Altarbildern ist ein einziger vollständiger, spätgothischer in der genannten Marienkirche, der in den bestigen Bewegungen u. Gebärden seiner Figuren ziemlich ansehnlich, aber nicht wir hinzusetzen, durch die Zusammenstellung der Artikel Spruchbänder das Credo enthalten, mit 12 Propheten von besonderem Interesse ist. Näher ist gegen der Vorrath an beweglichen Kunstwerken, namentlich noch immer, trotz mancher Verluste, im Dom zu Sönabrück, wo unter den fünf Reliquienkästen besonders die der Heiligen Crispinus und Crispiniana der Regina und der Cordula und unter den übrigen Gegenständen manche von vortrefflicher Arbeit ist. Ebenso im Dom das bedeutendste kirchliche Werk bereits aus anderen Beschreibungen (z. B. 2. Bd. Westfalen, S. 417) bekannte kupferne Taufschale, abgebildet auf einer der beigefügten Tafeln, an 17. des 12. Jahrhunderts zu sehen, also, abgesehen von dem Eiseren Taufgeschloß, wohl der älteste in Deutschland ist.

Was die nichtkirchlichen Bauwerke, namentlich die Schlösser und Burgen betrifft, so stand zwar die Mehrtheil in einem natürlichen Verhältniß zu den geschehenen Kriegen, die im Mittelalter in Deutschland nicht Sönabrück, im Pödingen- und Weypensteden mit der Grafschaft Bentheim geführt wurden, aber Ueberresten derselben ist heutzutage wenig nach-

finden. Das bedeutendſte der noch vorhandenen Gebände iſt unbedingt das ebenſo ſchön wie zur Vertheiligung günſtig gelegene Schloß zu Bentheim, das ſeit alle Bauſtyle vom romantiſchen an aufzuweiſen vermag. Unter Benützung der Publikation von Ewert in der Deutſchen Bauzeitung 1869 widmet unſer Verfaſſer dieſem Schloſſe eine eingehende Beſchreibung und mehrere Abbildungen. An Rathshäuſern iſt ſeit nur das ſpätgothiſche zu Lünabrad zu nennen, intereſſanter durch ſeinen bekannten Friedensſaal, als durch befondere künſtleriſche Anſtattung desäußen und des Inneren.

Vielleicht in noch höherem Grade als die früheren Bände zeichnet ſich der vorliegende durch die Gewiſſenhaftigkeit ſeiner hiſtoriſchen Mittheilungen aus, die auf gründlichſtem Studium der Quellen beruhend, ſich auch auf die kleinſten Ortschaften erſtreden. Wenn es die Abſicht des Verfaſſers war, auch die Geſchichte der ehemals vorhandenen Kunſt- und namentlich Bauwerke in ſeinem Buche zu geben, ſo iſt er allerdings in ſeinem hiſtoriſchen Theile nicht zu weit gegangen: geht man aber von dem Gedanken aus, daß ſich das ganze Werk mit der Geſchichte und Beſchreibung des noch Vorhandenen hätte begnügen können, dann wird man viele hiſtoriſche Notizen, die auch an ſich höchſt unbedeutenden Inhalts ſind, ſür überflüſſig halten. Wie dem auch ſei, aus dem Gegebenen leuchtet wenigſtens ein umfaſſendes Studium der einſchlägigen Quellen und ſonſtigen literariſchen Werke hervor. Das Einzige, was man auch in dieſem Bande unſeres Werkes verbeſſern möchte, betrifft die rein praktiſche Seite, den leichten und bequemen Gebrauch deſſelben. Nun dieſen zu erreichen, wäre es rathſam geweſen, bei den größeren Artikeln, z. B. Lünabrad, nicht bloß den Ortsnamen als Seitenüberſchrift zu geben, ſondern auch den Namen des betreffenden Gebäudes oder Denkmals. Da dergleichen fehlt, und niemals in Texten Ueberſchriften gemacht ſind, noch weniger Marginalien, ſo iſt es oft ſehr zeitraubend, da wo zahlreiche Denkmäler vorhanden ſind, ein einzelnes beſtimmtes zu finden. Schon Verſchiedenartigkeit des Druckes hätte hier viel nützen können. Endlich können wir nicht umhin, jezt vor dem Erſcheinen des letzten Bandes den bereits früher geäußerten Wunſch zu wiederholen, daß es dem Verfaſſer gefallen möge, eine oder mehrere Karten (mit Rey) des ganzen Hannoverſchen Landes zu geben, auf denen ſämmtliche beſprochene Ortschaften angegeben ſind, und zugleich ein alle Bände umfaſſendes Ortsregister mit Hinweis auf die Stelle des Baches, wo der Ort beſprochen iſt und auf das betreffende Quadrat der Landkarte. H. v. Müller.

**Ein Madonna-Water unſerer Zeit.** (Eduard Steink.)  
Biographiſche Studie von Konſtant von Wurzbach. Mit zwei Kunſtbeilagen. Wien, H. Manz, 1879. VIII und 172 S.

Dem hübsch ausgeſtatteten Buche liegt der Artikel in des Verfaſſers bekanntem Biographiſchem Verſuchen für Oeſterreich zu Grunde, deſſen reicher Inhalt hier jedoch überſichtlicher angeordnet und nicht unbedeutlich vermehrt erſcheint. Inbeſondere hat ſich der Verfaſſer bemüht, das Verzeichniß der Werke des Meiſters der Vollständigkeit nahe zu bringen. Er führt ſie ſo (etwa 600 an der Zahl) nach techniſchen Kategorien und innerhalb deſſelben in chronologiſcher Ordnung vor und widmet ſedann den bedeutendſten unter ihnen noch eine ausführlichere Beſchreibung. Angehängt ſind Verzeichniſſe der Bildniſſe des Künſtlers, der Quellen zu ſeiner Biographie und zur Kritik ſeiner Werke, nebt einer chronologiſchen Ueberſicht der letzteren. Die Zuſammenſtellung der „Kritiſchen Stimmen über Steink den Künſtler“ hätten wir gern entbehrt, wenn dafür die kurze biographiſche Skizze, welche das Buch einleitet, zu einem wirklichen Lebens- und Charakterbilde des Meiſters geſtaltet werden wäre, wie wir es leider von ſo ſo manchem Bahnbrecher der neu-deutſchen Kunſt, unter Anderem auch von Steink, immer noch nicht beſitzen.

Die im Vorwort angedeutete Nützlichleit ſolcher Arbeiten, beſonders der Sammlung biographiſcher Daten über zeitgenöſſiſche Künſtler und der Herſtellung einigermaßen vollſtändiger Kataloge ihrer Werke, wird Jeder nachempfinden, der mit ähnlichen Aufgaben vertraut iſt. In der Regel kann da nur das Zufammenwirken vieler Kräfte zum Ziele führen. Wir wollen, um auch unſer Schürflein dazu beizutragen, hier einige Nachweiſungen geben über in Wien (bekanntlich des Meiſters Vaterſtadt) befindliche Zeichnungen von Steink's Hand, welche Wurzbach nicht erwähnt. Dieſelben befinden ſich im Beſitz der Frau Adolſine von Hölzlinger-Poſſingen, geb. von Pratoberera in Wien, deren freundlicher Mittheilung wir das nachfolgende chronologiſch geordnete Verzeichniß verdanken: 1) Madonna mit dem Kinde (1828), 2) Chriſtus bei Lazarus (1829), 3) Der Prophet Eliſäus, von böſen Knaben verfolgt (1831), 4) Sta. Cecilia, mit ihrem Bedientigen zum Tode geführt (1836), 5) Ein Ritter zu Pferd (1840), 6) Porträt Em. Reich's, aus der Erinnerung (1840), 7) Zwei Ruſſen (1841), 8) Zimſon und Delila (1841), 9) Propheten, als Kinder darſtellt (1841), 10) Mehrere kleine Federzeichnungen (1841), 11) Weiſelung Chriſti (1841), 12) Giotto als Knabe, in den Sand zeichnend (1842), 13) Die Erweckung von Jairi Tochterlein, Bruchbild (1842), 14) Maria, mit Chriſti Leichnam im Schooße (1842).

15) Adam und Eva (1843), 16) Eine Mutter, ihr Kind hiegend (1850), 17) „Just bringt Frucht“ (1844) und ohne Datum; 18) Simon Stylites, 19) König David, 20) Die Beichte; dazu kommen noch zwei in demselben Besiße (auf dem Lande) befindliche Werke: 21) Der h. Adolphus, Zeichnung, und 22) Ferdinand III. Dessigne zu dem Bilde im Römer zu Frankfurt am Main.

Unter den Eigenthümern Steinle'scher Werke in Wien zählt Wurzbach, S. 45 u. 185, auffallenderweise auch den bereits vor zehn Jahren verstorbenen Professor und Oberbau Rath K. Kössner auf. Das früher in seinem Besiße befindliche Aquarelltäfelchen mit der Madonna zwischen den hl. Karl Borromäus und Elisabeth ist nach Kössner's Tode in das Eigenthum des Herrn Aug. Artaria in Wien übergegangen, bei welchem es sich noch jetzt befindet. Auch Kössner's erste Entwürfe für die Innendekoration der Leopoldstädter Kirche, welche Herr Artaria ebenfalls aus der Verlassenschaft des Architekten kaufte, sind — beiläufig bemerkt — mit einigen schönen Aquarellskizzen von der Hand Steinle's geschmückt, deren Wurzbach's Buch keine Erwähnung thut. Die Ausmalung der Kirche wurde bekanntlich nicht von Steinle, sondern von Nährich ausgeführt.

In dem Verzeichniß der nach Steinle'schen Werken ausgeführten Stiche, Lithographien, Holzschnitte u. s. w. (S. 73 ff.), welches manche Vänden in dem Kataloge der Originalwerke ergänzt, fehlt u. A. das schöne Blatt von H. Metz nach dem bekannten kolorirten Karton zu Shakespeare's „Was ihr wollt“, welches diese Zeitschrift, Bd. V, S. 54 brachte. Eine der köstlichsten Kompositionen des Meisters ist darin vorzüglich wiedergegeben. L.

### Nekrolog.

**Carlo Pini** †. Ueber den verdienstvollen Conservator der Kupferstich- und Handzeichnungen-Sammlung in den Uffizien, dessen am 4. März d. J. erfolgten Tod wir gemeldet, erhalten wir von Herrn H. von Wenigkeller die nachfolgenden Bemerkungen: „Die Nachricht von dem Tode des trefflichen Pini wird gewiß viele deutsche Kunstforscher und Architekten schmerzlich berührt haben. Herrn Pini war ja die Obhut der reichsten Sammlung architektonischer Studien und Entwürfe der großen Italiener des sechzehnten Jahrhunderts anvertraut, welche namentlich in den letzten Jahren besonders von Deutschen und von Schweizer Architekten viel besucht und studirt wurde. Gewiß wird es den meisten derselben wie mir ergangen sein: sie werden die erste Anleitung zum Studium jener ehrwürdigen Dokumente Herrn Pini persönlich zu verdanken haben. Seine Gefälligkeit und sein Wohlwollen kannten keine Grenzen, das habe ich während vierzehn Jahren, sowohl im persönlichen als im brieflichen Verkehr, zur Genüge erfahren. Dabei war er von einer

seltenen Bescheidenheit; wenn es irgend einem Architekten gelang, ihm durch seine technischen Kenntnisse über irgend ein Dokument nähere Aufklärungen zu geben, so hatte er darüber die größte Freude. Bekanntlich war Carlo Pini, wie sein Schwager Carlo Milanese, einer der vier Bearbeiter der Le Monnier'schen Vasari-Ausgabe, in welcher über die architektonischen Schätze der Uffizien zuerst einige Mittheilungen gemacht wurden. Tiefen Gelehrten verbanke wir auch die erste Klassifikation der Zeichnungen, welche hauptsächlich auf den häufig die Zeichnungen begleitenden handschriftlichen Notizen beruht. Besonders durch diese wird es möglich, allmählich eine immer größere Zahl von Urhebern der Blätter mit Sicherheit festzustellen. Im dieses Studium auch Andern zugänglich zu machen und die Kritik der Blätter zu fördern, gab Pini das auf photographischem Wege hergestellte handschriftliche Sammelwerk „La scrittura de' Artisti italiani“ heraus, welches mit Ausnahme eines falschen Bramante und zweier fraglichen Dokumente von Piranesi und Siguelo nur ganz authentische Schriftstücke enthält. Eine ebenfalls von ihm veranstaltete Sammlung von Photographien nach den besten Exemplaren machte es dem Besucher der Sammlung möglich, sich werthvolle Antiken aus derselben mitzunehmen und Zeit zu ersparen. — Seit drei Jahren etwa hatte Pini die außerst schwierige Aufgabe einer genaueren Klassifikation der Blätter unternommen. Jeder Zeichnung entspricht ein Karton, auf welchem dieselbe kurz beschrieben ist und die oft schwer lesbaren handschriftlichen Notizen mit rother Tinte klar abgeschrieben sind. Auch für die Erhaltung der häufig in kläglichen Zustande befindlichen Blätter wurden von Pini weisame Maßregeln getroffen und u. A. das verderbliche Pausen, welches früher Jedermann gestattet war, streng untersagt. Der Verlust Pini's wird sich lange fühlbar machen; bei der geringen Zahl Derjenigen, die sich dem Studium dieses Zweiges der kunsthistorischen Quellen widmen, zu welchem architektonische Kenntnisse unentbehrlich sind, dürfte es schwer sein, ihn zu ersetzen. Schöne Erfahrungen in diesem Fache hat sich der junge Herr Nerino Herrig gesammelt, der seit mehreren Jahren Pini's Gehülfe war. — Schließlich sei noch bemerkt, daß das Studium der Handzeichnungen in den Uffizien auch für Ingenieure, namentlich aber für Techniker, welche sich für Kriegsbaukunst interessieren, vieles Lehrreiche bietet“.

**Johann v. Schrautodtz** hat am 31. Mai Nachmittags das Zeitliche gesegnet. Er war im Jahre 1808 zu Eberlitz im Alzäu als der Sohn des gering bemittelten Tischlermeisters Ignaz Schrautodtz geboren, erlernte von ihm das genannte Gewerbe und übte es auch einige Zeit als Geselle aus. Die Kunst war in seinem Vaterhause nicht ganz unbekannt; der Vater malte selber in Oel, wenn auch keine Dürer'sche Bilder, so doch Gebetskarten für seinen Lebens Verbliebene und Totentafeln dankbarer Gläubigen. Siebzehn Jahre alt gab Johann das Tischlerhandwerk auf und ging nach München auf die Akademie, wo er ein Jahr unter Schlotthauer lernte. Nach Schluß derselben nahm ihn Schlotthauer in sein eigenes Atelier und unterwies ihn außer im Malen auch noch im Modelliren, wie das so seine Art war. In jener Zeit

entstanden das schöne Badrelief: „Die Christnacht“, in welchem Engel das Christkind zur Erde herabtragen, und eine im strengsten religiösen Stile gehaltene „Verklärung Mariä“.

Es war das die Zeit, in der Eigmund Franck die Technik des Malens wieder erlangt und man daran ging, den ehemaligen St. Peterdom in Regensburg mit neuen Fenstern zu schmücken. Heinrich v. Heß besetzte Entwurfe dazu und ließ den für das erste Fenster durch Schraudolph in's Große zeichnen. Damit war der Grund zu langjähriger Verbindung der beiden Künstler gelegt, die so schöne Früchte tragen sollte. Gleichzeitig beschäftigte Schlotthauer, der in der Glyptothek nach Kartons von Cornelius malte, den jungen Künstler ebenfalls, und bald nachher empfahl ihn Konrad Eberhard zur Ausführung seiner Kompositionen: „Christus und die vier Evangelisten“ in der damaligen englischen Kapelle in dem Hause an der Kockstraße, das nachmals Eigentum des Prinzen Edward von Sachsen-Altenburg ward und nun die I. Taubstummenanstalt beherbergt. Heinrich v. Heß einerseits war damals mit den Wandmalereien der Allerheiligen-Hofkapelle beschäftigt und überließ mit Arbeit überladen, Schraudolph eine Reihe von Kompositionen dafür, die dieser denn auch in Fresco ausführte. So entstanden: „Moses mit den Gesetz-Tabeln“; „Moses, Wasser aus dem Felsen schlagen“; „David mit der Harfe“; „Zaul als König“; „Samuel“; „Jesus“; und die „Evangelisten Markus und Lukas“. Auch für die Auerkirche in München wurde Schraudolph's Thätigkeit in Anspruch genommen. Er zeichnete den Karton zum Fenster mit Maria, die in den Tempel geführt wird, und andere mit Ältern. An diese Arbeit reichte sich der Karton für ein gemaltes Fenster in die Kirche in Altdorf, der Maria mit dem Kinde und die hl. Petrus und Paulus zeigt.

Inzwischen war der im Jahre 1832 begonnene Bau der Basilika des h. Bonifacius so weit fortgeschritten, daß mit der Ausführung der Fresken begonnen werden konnte. Auch an ihnen erhielt Schraudolph seinen ehrenvollen Anteil; er komponierte und malte die Predigt des h. Bonifacius unter den Friesen, seine Weide zum Bischof, die von ihm vorgenommene Erhebung Papst's zum Könige der Franken, Bonifacius die Quotianische Säule und seinen Tod.

Die Inauguration des Schwanthalerischen Konvents Rudolph's von Habsburg im Dom zu Speyer durch König Ludwig I. von Bayern im Jahre 1843 führte diesen zu dem Entschlusse, den ganzen Bau einer gründlichen Restauration zu unterwerfen und Schraudolph mit der malerischen Ausschmückung des Innern zu betrauen, der die Aufgabe in den Jahren 1846 bis 1853 löste. Das Langhaus enthält 24 Fresken, welche mit der ersten Verheißung eines Erlösers beginnen und mit der Ausgießung des h. Geistes enden. Von diesen führte der Meister die nachbezeichneten selber aus: „Die erste Verheißung des Erlösers“; „Der englische Gruß“; „Die Anbetung des Kindes durch die drei Könige“; „Die Kreuzigung Christi und die Ausgießung des h. Geistes“. Außerdem malte Schraudolph in der Tempelfront die Köpfe des Jesus und der Maria. Die übrigen Kompositionen ließ er von seinen Schülern Ant. Mayer, Wader, Baumann und Bentele ausführen. In der Kuppel sieht man das Lamm, Abel, Melchisedech

und das Sammeln des Mannas; an den Kuppelwänden die vier großen Propheten, unter diesen die vier Evangelisten. Die großen Kompositionen des Chores knüpfen an jene des Langhauses an und zeigen in vier Hauptbildern die letzten Lebensstage, den Tod (eines der schönsten Bilder), das Begräbniß und die Himmelfahrt Mariä, während eine große Menge von Heiligen, Propheten, Aposteln und Kirchenvätern die Wände füllen. Das Hauptbild der Kuppel und zugleich den Schluß des marianischen Bilderkreises, die Krönung Mariä's, malte Schraudolph selber. Im nördlichen Seitenschiff befinden sich drei Fresken, Szenen aus dem Leben des h. Bernhard von Clairvaux und ein Doppelbild, die Heilung eines Knaben und die Abreise des h. Bernhard; im südlichen aber Stephanus eine der bedeutendsten Schöpfungen Schraudolph's, die Steinigung des h. Stephan, die Weize der ersten christlichen Diakonen durch den Papst Stephan und dessen Enthauptung in den Katakomben Roms.

Wir zeigen den dem verstorbenen Meister auch werthvolle Selbstler. So aus seiner früheren Zeit eine Madonna in throno, eine Madonna mit dem Kinde, eine h. Agnes von hoher Anmuth, eine durch Stahlstich und Lithographie weit verbreitete Maria mit dem Kinde, Ruth und Naomi (im Besitz des Grafen Helldorf in Paris), fünf Bilder auf Goldgrund für die russisch-griechische Kapelle in Zerkow, ferner in der Neuen Pinakothek zu München die Heilung der Kranken durch Christus, den Sturz Petri, Maria und Magdalena am Golgotha und die Himmelfahrt Christi, endlich im Maximilianum eine Geburt Christi, und unter den Arbeiten des neuen bairischen Archibischofs Christus, das Todtwerden des Jairus vom Tode erweckend.

Seine Fresken wie seine Oelgemälde zeugen von Tiefe und Reinheit der religiösen Empfindung und von Einfachheit und Ernst der Behandlung, wenn er auch nicht an die großartige Auffassung Heinrich v. Heß hinanreichte, noch an dessen geistige Tiefe.

G. H. Regent.

### Kunstunterricht und Kunstpflege.

**Neue Oelgemälde in Berlin.** Einen werthvollen Schatz wird die Berliner Nikolai-Kirche durch die Großfenster erhalten, mit deren Ausführung gegenwärtig das königliche Institut für Oelmalerei beauftragt ist. Einer derselben ist eine Stiftung des Kronprinzen Paars. Dasselbe wird seinen Platz auf der Nordseite der Kirche über der königlichen Postloge erhalten. Unten links am Fenster wird, umgeben von reichem architektonischen Schmuck, das Wappen des Kronprinzen eingekleidet mit der Inschrift „Friedrich Wilhelm, Kronprinz des Deutschen Reiches und von Preußen“, rechts erhält das Wappen der Kronprinzessin seines Platz mit der Inschrift: „Wilhelmine, Kronprinzessin des Deutschen Reiches und von Preußen, Bräutling des Großherzogs von Oldenburg“. In dem Hauptfeld wird das „Hauptentwurf“ durch Darstellung des Jesajas, Jeremias und Johannes, des letzten biblischen Propheten, veranschaulicht. Ueber die Ausrüstung der anderen noch fehlenden Fresken auf der Nordseite der Kirche werden zur Zeit noch Verhandlungen mit dem königlichen Institut geführt. Es hat, wie die letzte von Müller und Bescherer angefertigten, zwei Stufen von Kirchenmitgliedern. Die Kosten für das eine werden durch freiwillige Beiträge der Gemeinde aufgebracht, und zwei Drittel derselben sind bereits gedeckt. Für ein anderes, das der Kirchenvorstand, wird der Kaiser die Kosten tragen. Die herrlichen Kartons zu den Fenstern wurden von Viktor Emanuel Herrn Peters, die

Stützen zur archaischen Umgebung von dem königlichen Baumeister Herrn Eiß ausgeführt. Nach Vollendung der neuen Fenster bilden sie mit den schon vorhandenen ein fortlaufende Geschicht des Reiches, nur unterbrochen von den fünf Fenstern hinter dem Dachstuhl, welche der Kaiser im Jahre 1864 geordnet hat, und welche die zwölf Apostel, sowie Christus als König zur Darstellung bringen. Die noch nicht angefertigten Fenster an der Kirche verherlichen das Patriarchenthum durch Noah und Abraham, sodann die Gesehung durch Aaron und Moles, das Königthum und die Verheißung durch David und Salomon. Das erste Fenster bringt, wie schon erwähnt, das Prophetenthum zur Anschauung und das nächstfolgende die Verkündigung durch den Engel an Maria. Hieran schließen sich die älteren Fenster mit Darstellungen des Lebens Jesu. Dann folgen die neuen, welche Müller und Haffelberger die April d. J. hergestellt haben. Dieselben stellen dar: die Himmelfahrt des Herrn, die Bekehrung des Paulus, als Symbol der allgemeinen Bekehrung der Heidenwelt, die Wiederkehr des Herrn und endlich das jüngste Gericht. Damit das Licht in der Kirche nicht verdrängt wird, sind die Farben hell gehalten; um so schwerer war es, eine günstige Wirkung herbeizuführen. In den Apsiden und auf dem Dache der befinden sich Gipsreliefs-Fenster von Müller und Haffelberger.

### Personalnachrichten.

General di Gesnela, der ehemalige Consul der Vereinigten Staaten auf Capera, ist zum General-Director des Museums in New-York ernannt. Den wichtigsten Bestandtheil des Museums bilden die in Capera ausgegrabenen Alterthümer, mit deren Beschreibung und Catalogisirung der General di Gesnela beschäftigt ist. Der Catalog soll, mit zahlreichen Abbildungen ausgestattet, demnächst im Druck erscheinen.

### Sammlungen und Ausstellungen.

Z. Der Antikverein in Bremen eröffnete am ersten Oherstage seine jährlich wiederkehrende Ausstellung, welche so zahlreich besucht wurde, daß es in den beiden großen Sälen der Concordia für mehr als hundert Gemälde am Raum gebrach, weshalb ein zweiter Turm in der Ausstellung eingerichtet werden mußte. Vieles ist in dieser Zeit der Grund, daß unter den jetzt ausgestellten Bildern wenige sind, die unter ein sogenanntes Mittelgut gehen, allerdings sind auch manche da, welche sich nicht viel über dasselbe erheben. Berücksichtigung werth dominiren vor Allem die größten Genreschilder, welche zahlreich vertreten sind. Als bedeutendste darunter ist wohl ein „Sonntag am Rhein“ von Professor Chr. Böttcher zu bezeichnen. Das ist ein ädles Stud freischülerischer Arbeit und Keimeinspielung und die meisten Figuren gemahnen unwillkürlich an alle, liebe Bekannte, die man so oder jener gewohnt ist am Rheine zu finden. Besonders anmuthend ist die Figur eines jungen Mannes, der im Saune liegend das Lebens Weisheit auf dem Wein- und Grundrunde eines grünen Kämers zu jenen schreit. Der angründende Engländer am Ufer dagegen ist eine Karikatur, welche den damit beabsichtigten Zweck nicht erreicht, und lieber ganz weggelassen wäre. Weitere große Genreschilder sind „Paule auf dem Tansboden“ von E. R. Seppel und „Kessentbeiter vor der Ocker“ von A. Sonderland. Das erstere zeigt einige recht charakteristische Gesellen und zwei oder drei mit Vergnügen betrachtete jugendliche Mädchenköpfe vor; das zweite ist weniger schön in der Charakterisirung und auch etwas grau von Farbe, wofür ein Grund nicht zu finden. Das „Blanchhaus“ von Louis Bodekmann ist schon mehrfach besprochen, ebenso „Der Letzte seines Stammes“ von J. Zettler. Diese sämtlichen Bilder kamen aus Düsseldorf. Die Distanze ist zunächst durch zwei Gemälde vertreten, welche Eigenthum der Verbindung für historische Kunst sind: „Heberwahrung der Leiche Gustav Adolf's von Lützen nach Wolgast“ von Werner S. auch in Hannover und „König Christian II. von Dänemark unterrichtet das Todesurtheil des Grafen Tolern Lee“ von Eiß Peterfen in München. Ernst Koebes in Düsseldorf, ein, wenn ich nicht irre, noch jugendlicher Künstler, hat außer einer kleinen Skizze zwei große Bilder mythologischen Inhaltes aufgestellt, welche

tüchtiges, freies Talent und eine feindselige Farbenanschauung verrathen. Das eine heißt „Kämpfen von Faunen überreich“ das, während sich das andere „Liedesliebe“ nennt, eine Besessene, die insofern nur gezeichnet ist, den scheinbar schwerverdaulichen Stoff noch unerschütterlicher zu machen. Auf der hellen Sandfläche an einem Wasser liegt ein niedriger, rufsfarbiger Felsen, der eine Kackepelle in der Hand hält und mit einem Bilde eingehender Besuche nach zwei weiblichen Gestalten sieht, die nachherbeln näherkommen. — Sehr zahlreich ist das Portrait vertreten, zum Theil insofern durch Lokalhistorien, die eine Präsentation dem Hausbesitzer gewähren. — Unter den Landbildern zeichnet sich ein „Eichenwald“ von A. W. Schreiner in Düsseldorf aus. Das Bild ist bei großer Anspannung der Kraft und Vermählung aller geistlichen Wirkungen recht tüchtig gemalt und noch nicht unbedeutend im Eindruck. Ein gutes Bild ist auch eine Landschaft mit Thierstallage „Auf der Weide“ von H. Peiterer in Düsseldorf, in welchem sich der Blick des Beschauers mit Vergnügen über den hohen Uferstand in die tiefe Persektive der Baumstämme verliert. — Chr. Wall in München ist mit mehreren Thierstudien, seinen ewigen Löwen, Räden und Enten, C. Hänter in Düsseldorf mit zwei Pferdebildern, das eine „Cavallerie-Regimentirung“, das andere Portrait einer Kappstube des deutschen Kaisers, J. Peiterer und E. J. Peiterer in Düsseldorf endlich sind mit einigen anderen kleineren Bildern vertreten.

Ausstellung von Werken deutscher Kunst. In zwei großen Sälen des mitteldeutschen Kunstwerbe-Bereichs in Frankfurt a. M. ist eben die Zeitgenossenschaft des Bildwerkes J. Krauth aufgeführt. Auf etwa 800 Kartons erstrecken sich circa 1500 Gemälde der ostdeutschen Länder und Zeiten von VIII. bis zum Beginn des XIV. Jahrhunderts. Durch kommen einige Reste ägyptischen Kunstes und byzantinischer Gemälde, dann die sogenannten Karolinger Gemälde des XI. bis XIV. Jahrhundert in 100 Nummern. Daran reißen sich die frühitalienischen Gemälde des XIV. und XV. Jahrhunderts, meist den reichen Burgunder Sammetbrokat des XV. und XVI. Jahrhunderts, mit den Goldbögen in den Hauptmotiven des Desains. Ferner die italienischen, spanischen und niederländischen Sammet- und Seidengemälde des XVI. und XVII. Jahrhunderts in großer Mannigfaltigkeit, deutsche Meisterlein des XVII. und XVII. Jahrhunderts u. s. w. Abwahn die Gemälde, hauptsächlich in Scene, des XVII. bis zum Beginn des XIX. Jahrhunderts. Eine Sammlung Porzellanstücke aus Krimasien und Indien, verschiedenartige Gemälde und Bastille, meist einer Kollektion bestimmter Länder bilden den Schluß der Ausstellung. Für die Monate Juli, August und September wird die Ausstellung abgetheilt durch die Schilderlein, Radierungen und Epiken aus derselben Sammlung.

Internationale Kunstausstellung in München. Bei früheren Kunstausstellungen, wie sie der Münchner Glaspalast schon öfters gegeben hat, wurde auf die Dekoration der hier zu besichtigen Räumlichkeiten wenig Gewicht gelegt; die Ausstattung bestand vielmehr lediglich darin, daß man einfarbige Wände anbrachte, an und zwischen welchen die Ausstellungsgemälde ihren Platz fanden. Erst bei der letzten vorliegenden Ausstellung im Jahre 1876 wurde der Versuch gemacht, durch die Polie einer hell- und geschmackvollen Ausstattung des äußeren Raumes den Gang der darin untergeordneten Kunstwerke zu erhöhen. Der Versuch gelang so vollständig, daß ein nicht geringer Theil des großen Erfolges jener Ausstellung dieser glücklichen Idee zuzuschreiben sein dürfte. Nach weit größerer und glänzender soll nun dieselbe für die heutige internationale Kunstausstellung zur Ausführung gelangen, so daß die Betrachter in die Räume eines mit allen Kunstmitteln der Architektur und Dekoration versehenen, monumental gehaltenen Festsaales treten werden. Nachdem man einen Vorraum mit den Lokalen für Kasse, Garderobe u. dergleichen, gelangt man zunächst in das große Vestibül von quadratischer Grundform, das nach oben durch eine Kuppel mit Thierlein abgeschlossen ist. Jede der vier Seiten des Vestibüls, welches gleichsam als das Herz der Ausstellung ein allseitig gewählter Centralraum zu sein bestimmt ist, öffnet sich in großem, je entsprechend luminescent beleuchteten Ausgängen in Form von Triumphbögen, von denen der eine, der Hauptausgang, zur Ausstellung überführt und zum Vestibül speciell führt, während der links davon das Vestibül für den Eintritt in die Säle und Kabinette der deutschen

Kunst, der recht in die der französischen und anderen Nationen bildet und der erste dem Haupteingange gegenüberliegende Bogen, in seiner Ausbuchtung bespannt, als dem die Ausbuchtung unternehmenden Bände gewöhnt, in der Architektur- und Modellkunst führt. Die Kunst der Haupt- und Nebenarbeiten ist in der Stelle, wo die Seitenblätter des Hauptblattes sich anschließen, unterbrochen durch ein in einem Ausschnitt erhöhtes und mit Oberlicht versehenes Ofenfenster, dessen Einrichtung durch Nischen u. zur Aufnahme der plastischen Kunstwerke und zur Bildung eines durch die Mannigfaltigkeit des Schattens notwendig gewordenen Hauptpunktes bestimmt ist. Zum gleichen Zwecke befinden sich in der linken Wand der Ausstellungsäle ein kleiner, überhöhter, mit plastischen Werken und Blumen ausgeschmückter Raum, wie denn überhaupt von dem Architektonischen in höchst zweckmäßiger Weise und mit äußerstem Geschick und Geschmack den Bedürfnissen der Kunst und denen des Zuschauers möglichst Rechnung getragen wurde. Die dekorative Füllung der Aisale, d. h. die Figuren zur Ausschmückung des Schiffes, die plastischen Gruppen für die Frontale, die Wand- und Deckenmalereien u. wurden mit besonderer Wertes Aufmerksamkeit von den ersten Künstlern der Württembergischen Kunstschule übernommen, wodurch es möglich wurde, die Vollständigkeit der Ausschmückung an und für sich schon in einem seltenen und lebenswerthen Kunstwerk zu gestalten, zu dessen glänzender Vervollständigung alle Mäde, Architektur, Plastik und Malerei in ihren bewährtesten Vertretern eintretend und eifrig zusammengewirkt haben. Vom erleichterten Besuche der Ausstellung hat die bayerische Staatsregierung in wohlwollender Weise die Gültigkeitsdauer der nach München in der Zeit vom 20. Juli bis einschließlich 15. October l. J. gelassen internen bayerischen Retourbületts auf 6 Tage ohne Einredung der Sonn- und Festtage erweitert; es heißt zu hoffen, daß an Seite der Vermehrungen der Anfahrtsbahnen nach Bayern wegen Einführung von Retourbületts mit 14-tägiger Gültigkeitsdauer eine ähnliche Vergünstigung werde erteilt werden.

### Vermischte Nachrichten.

\* **Semper's** archaisch-literarischer Nachlaß wird gegenwärtig von seinen Angehörigen in Wien geordnet. In der Antiquarierstadt des Reiches sind sich nicht nur viele Tausende von Zeichnungen (zu seinen Bauten und Projecten, dann Aufnahmen, Reisestudien u. dergl.), sondern auch die umfassende gelehrte und schriftstellerische Thätigkeit Semper's in in zahlreichen Documenten vertreten. Von dem dritten Bande des „Bild“ liegt ein bedeutender Theil fertig vor, welcher zu der im Zuge begriffenen, von Hans Semper besorgten zweiten Auflage des Werkes den Schluß bilden wird. Außerdem bereiten die Angehörigen eine Sammlung von Semper's kleinen Schriften vor. Manche derselben, wie z. B. die Erörterung über die Volodchowa (1834), sind längst erschienen, andere wurden nie publizirt. Eine der interessantesten Serien bilden die zahlreichen Guladiten in Kunstentwürfen, welche Semper stets höchst sorgfältig, oft ja in irdischen Monographien ausarbeitete. Die letzte dieser Abhandlungen ist das Gutachten über die plastische Ausgestaltung der neuen Wiener Häuser.

H. **Tafelberg**. Von den besten Künstlern sind mehrere auf der Ausstellung im Crystal Palace zu Exeterham (London) in eben der Stelle ausgezeichnet worden. Die goldene Medaille erhielten B. **Wörbenberg** für sein Bild „Bodensee in einer schwedischen Landschaft“ und S. **Gräner** für den „Morgen im Park“, die silberne Medaille S. **Schubertmann** für die „Zirkelprobe“ und die bronzene Medaille C. **Verderberg** für seine „Marine“ und B. **Deiters** für eine „Achtlandschaft“. Ferner wurde **Richard Burnier** zum Ehrenmitglied der Kunst-Akademie von Genéve ernannt — Louis **Köllig** hat die Stelle als Direktor der Kunstschule in Basel bereits angetreten und den Generalmajor S. **Schubertmann** als Lehrer der Figurenmalerei dorthin berufen, während Hugo **Crois**, der treffliche Porträtmaler, an der hiesigen Akademie als ordentlicher Lehrer mit dem Professorat angeheilt worden ist.

B. **Professor Gatzert Scherer** in Düsseldorf hat für die geschmackvoll ausgestattete Mischmuthsdruckerei, welche die Stadt Düsseldorf zur goldenen Festszeit des deutschen Kaiser's

(siehe ein Titelblatt ausgeführt, worin er seine oft erprobten Fähigkeiten auf's Neue glänzend bewährte. Auf einem von zwei schlanken Säulen getragenen Aufsatz ruht die erhabene Gestalt der Duffelbocke, mit der linken Hand auf den Schild gestützt, der das Stadtwappen zeigt, während die Rechte einen goldenen Lorbeerzweig emporhält. Ihr zur Seite stehen der alte Vater Rhein und die jugendlich anmuthige Rixe der Duffel. In der mit reichen Arabesken geschmückten Umrahmung sehen wir einige Ansichten der Stadt, ihrer Hauptgebäude und Umgebungen, sowie mehrere auf das hohe Paar bezügliche Wappen. Die Umrahmung von Kunst und Poesie, Handel und Industrie sind ebenfalls in dem üppigen Gewinde von Werten, Wappenschildern und Schmuck angebracht, das noch durch musizierende Genien und buntsfarbige, flatternde Vögel belebt wird. Das Ganze schließt unten mit dem Panorama der Stadt, von der gegenüberliegenden Rheinseite aufgenommen, mit sanftem ab. Die sinnreich entworfenen Komposition ist dann noch reich mit beziehungsreichen Einzelelementen ausgestattet. Die Feinheit der Zeichnung, die hübsige klare Färbung und die sorgfältige und äußerst geschickte Schattensetzung reichen bei in größtem Format ausgeführte Blatt den früheren Werken ähnlicher Art des noch mit jugendlicher Kraft schaffenden Künstlers ebenbürtig an.

B. **Weseler's** Kupferdruck in Düsseldorf hat einen Kupferstich besendet, der im October d. J. als Prämienstück zur Verteilung an die Mitglieder des Rheinischen Kunstvereins gelangen soll. Er ist nach dem im Besitz des Hoch-Commerzienrath's **Thaddeus Oppenheim** in Köln befindlichen Gemälde „Ein Festmahlen“ von **Charles Landelle** ausgeführt und darf als eine sehr gelungene Arbeit gerühmt werden; der Stich wird den Sammlern und Kunstfreunden gewiß willkommen sein.

### Vom Kunstmarkt.

Auf der **Tafel'schen** Auktion wurden unter andern bibliographischen Kostbarkeiten die nachfolgenden genannten mit hohen Preisen veräußert: eine Pergamenthandschrift mit 54 Miniaturen oliväsen Ursprungs (Wiening?) aus der 2. Hälfte des 15. Jahrh., besetzt unter dem Namen „Manuscript de Bure“ 20,500 Francs, ein Copticum B. **Maria**, französische Handschrift mit 71 Miniaturen, ebendam im Besitz der Königin Anna von Oesterreich 27,000 Francs, ein lateinischer Commentar zur Apokalypse und zum Propheten Daniel, südrussische Handschrift des 12. Jahrh. mit 180 Miniaturen 30,500 Francs, ein Leben Jesu mit 30 Miniaturen aus dem 11. Jahrh. 19,000 Francs eine Historia S. **Johannis Evangelistae** mit 86 Miniaturen, vorwiegend italienischen Ursprungs vom Anfang des 14. Jahrh. 15,300 Francs, ein Ordebuch aus der Abtei **Otteneuren** in Schwaben (kommennd 12. Jahrh.) 20,100 Francs, endlich das **Missale König Karls VI.** vom Anfang des 15. Jahrh., prachtvoll in grünem Sammet mit Saffianröthen und silbernem Besatz gezeichnet und über 500 Miniaturen, dazu eine Menge ornamentirter Initiale und Randzeichnungen enthaltend. Das Höchstgebot dafür war 76,000 Francs.

Die alten **Schweizer Glasmalereien**, welche auf der fürstlich in Paris haltenden Auktion der Sammlung **Fourtales** voriger angeboten wurden, fanden ein sehr lebhaftes Angebot. Einige Schweizer Gläser hätten gern die ursprüngliche für sie angefertigten „Wappen“ erworben. Es gelang nicht jedoch nur in einem Falle, indem das von 1698 datire Wappen der Stadt **Vern**, aus dessen Fertiger sich A. **Sando Bürger** und **Glasmaler** in **Vern** gefahren, für selbste Stadt erlangt wurde.

### Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

#### Neue Bücher und Kupferwerke.

**Baudet, M. A. de.** La Sculpture française au moyen-âge et à la renaissance. 1. Lief. Fol. 15 Tafeln mit illust. Text. Paris 1878. V. **Morrel & Co.** Das Werk soll in 8 Lief. à 32 fr. erscheinen.  
**Basdry, Paul.** Entrée de Saint-Ouen Chartreuse de Saint-Julien. Eglise de Saint-Sauveur de Rouen. Notices historiques 4°. 37 S. Mit 4 unedierten Radirungen. Rouen. Métrier



- Carr, J. C.**, *Essays on Art*. London 1879, Longmans, Green & Co. 8°. 230 S.
- Comte, Jules**, *La Tapisserie de Bayeux*, reproduction d'après nature, avec un texte historique, descriptif et critique. 4° oblong. 72 S. n. 19 Tafeln. Paris, J. Rothschild. 100 fr.
- Frantz, E.**, *Fra Bartolommeo della Porta. Studie über die Renaissance*. Regensburg, 1879. Manz. 8°. XV n. 258 S. M. 3. 50.
- Meritt, H.**, *Art Criticism and Romance*. With Recollections and 23 Etchings by A. L. Meritt. 2 Bds. London, 1879. 8°. 666 S. M. 30. —

## Zeitschriften.

- Gazette des Beaux-Arts. No. 6.**  
Les dessins de maîtres anciens exposés à l'école des Beaux-Arts, von Ph. de Chateaufort. (Mit Abbild.) — Le songe de Poliphème, von B. Pillon. (Mit Abbild.) — Le Salon de 1879 von A. Balgères. (Mit Abbild.) — Musée impérial de l'Érmitage à St. Pétersbourg von L. Clément de Ris (Mit Abbild.)
- Mittheilungen der k. k. Central-Commission. No. 2.**  
Das ehemalige Königl. am großen Platz in Wien, von M. Trepp. (Mit Abbild.) — Neue römische Funde in Wien, von Fr. Kenner. (Mit Abbild.) — Romanische Holzschnitzereien in Tyrol, von G. Dehke.
- Anzeiger für Kunde der Deutschen Vorzeit. No. 5.**  
Einige Venezianer Gläser im germanischen Museum, von A. Ehrenwein. (Mit Abbild.)
- Gewerbehallo No. 7.**  
Abbildungen: Divas in Palast Strozzi zu Florenz (Ende des 15. Jahrh.); Schmiedeeisene Gitterthür aus der Kirche S. Croce zu Florenz; Geometrische Ornamente aus dem Auf. des 16. Jahrh. im Bayr. Nationalmuseum zu München; Moderne Entwürfe: Geometrische Spiegelrahmen; Fohal; Leternen; Schmachtsgegenstände; Tapetenmuster. —

## The Academy. No. 371. 372.

- Bone Sottarances, von G. W. Basse. — F. Mar; Don Holstein. — Bis Pajot; Manuel de Collecteurs de l'ancien athenes. — The Salon of 1879. — Jules Rodin; Des Artistes, von W. H. J. Weale. — The Royal Academy von J. G. Carr. — Henry Noel Humphrey, von J. Westwood.
- L'Art. No. 232—234.**  
Etudes sur quelques maîtres graveurs du XVIe et du XVIIe siècle, von S. Colvin (Mit Abbild.) — La peinture au Salon de Paris, 1879. (Mit Abbild.) — Le „Liber amicorum“ de Turner, von Fr. Wedmore. (Mit Abbild.) — L'art Egyptien au Trocadéro, von E. Seidel. (Mit Abbild.) — Les statues de la ville de Florence, von V. Carracci. (Mit Abbild.) — La Sculpture au Salon de Paris, von E. Véron. (Mit Abbild.)
- Journal des Beaux-Arts. No. 10. 11.**  
L'exposition des dessins de maîtres anciens, von E. Joux. — Le Salon de Paris en 1879, von H. Joux. — Les aquafortistes. — Exposition de la société d'émulation.
- Kunst und Gewerbe. No. 23—25.**  
Das South Kensington Museum in London. — Der Rathszug der Stadt Nürnberg.
- Deutsche Bauzeitung. No. 42—47.**  
Wie lernt und wie lehrt man die Baukunst? — Von der werbe-Anstellung an Berlin. — Anstellungen von Architekten etc. in Berlin.
- Christliches Kunstblatt. No. 6.**  
Studien über den altchristlichen Bildschreier, von F. Richter. (Mit Abbild.) — Die Leistungen auf dem Gebiete der christlichen Baukunst in Sachsen während der letzten zehn Jahre, von H. Alten dorff. — Fr. Krause; Münsterthür. — Ein Bericht aus Franken.

## Berichtigung.

In der letzten Nr. der Kunst-Chronik sind durch ein Versehen die bei der Korrektur nachfolgende Fehler in der letzten Seite geblieben: Sp. 569 Bire statt Birt, Krause für Kenner, und Sp. 591 Zrennberg statt Zrennberg.

## Inzerate.

## Die Büste des Hermes

von Praxiteles,  
neueste Ausgrabung aus Olympia,  
ist in der Originalgröße (mit Büstenfuß 77 cm. hoch) vorrätig.

Preis von Elfenbeinmasse . . . . .	45 M.
Preis von Gyps . . . . .	24 M.
Kiste und Einballage . . . . .	5 M.

Gebrüder Micheli,

Berlin, Unter den Linden 12.

Das neueste Illustr. Preisverzeichniss antiker und moderner Bildwerke der Giesserei wird gratis ausgegeben.

## Dresden,

Winckelmannstr. 15, nächst dem  
Böhm. Bahnhof.

## Permanente Ausstellung

von  
**Ernst Arnold's Kunstverlag**,  
enthaltend die hervorragendsten Gemälde der Dresdener Galerie in Kupferstichen, von den besten Meistern der Grabstiche. — Godtfred von 9 bis 2 Uhr und auf besonderen Wunsch zu jeder Tageszeit. (7)

## Rafael Sanzio.

Eine Zeichnung von ihm, aus dem Nachlasse eines bedeutenden Kunstmanns.

Eine Federzeichnung o. Rembrandt, 10 Figuren. Aquarellirte Zeichnungen o. Schwind, Hoffmann, Coedea, J. M., Schirmer a. Gamberger. Federzeichnungen o. Lessing, J. A. Koch, Läger, Schmenthorst etc. (2)

Stiftzeichnungen o. Preller, Cornetius, A. Nehenbach etc. zu verkaufen bei  
Frankfurt a. M. J. Neß.

Suchen ist erschienen:

## Aus Italien.

Erinnerungen,  
Studien und Streifzüge

von  
**P. D. Fischer.**

80 gekl. Bde. Preis 5 Mk.

## Zubalt:

Erinnerungen aus Sizilien. — Ein Detektivfahrt von Rom nach Genua. — Rom im Mittelalter. — Ein literarisches Papst. — Lerece in Meridi. — für Italien. — Literarische Streifzüge.

Wir machen auf diese Sammlung von Aufsätzen des Geheimen Ober-Rathes Dr. Fischer noch besonders aufmerksam.

**frz. Fämnerns Verlagsanstalt**  
(Gartenstr. 3, Berlin)

## Sculpturen

In Biscuit und Elfenbeinmasse Gruppen, Figuren, Büsten und noch nach der Antike und nach modernen Meistern sind in großer Anzahl vorrätig in **Gustav W. Berg's Kunstverlag** Carl D. Nordström, Hauptstr. 10. Kataloge gratis und franco.

Verbigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Hermann. — Druck von Hundertstadt & Pries in Leipzig.



chener Professor Karl Cornelius und dem verstorbenen Komponisten Peter Cornelius, sowie einer in Düsseldorf lebenden Tochter in wunderbarer Rechlichkeit ausprägte; ein Sohn des Professors schien mit den Zügen einen Abglanz von dem Genius seines großen Verwandten gerbt zu haben, aber die Blüthe hatte nicht Zeit sich zu erschließen, er starb kaum siebzehnjährig. — Die Figur ist nicht minder naturgetreu wiedergegeben, freilich zum Schaden des Gesamteindrucks, denn man fragt sich unwillkürlich, ob der Künstler denn so klein gewesen sei. Der Hintergrund der hohen Säume und die weite sich vor dem Monumente ausdehnende Fernsicht hätten mehr noch eine Erhöhung des Postaments befruchtet. Auf den Schultern ruht ein schwerer Mantel, dessen viele Falten einer Stütze bedürften; es ist der einzige unehöne Anklang an Jupp und Mevoco an dem ganzen Standbilde. Wohl ist es der alte Cornelius, wie er lebte und lebte, aber er zog den wohlbekannten Pelzmantel dem Künstlermantel vor.

Zur Rechten und zur Linken von dem Meister haben sich die Poesie und die Religion, die leitenden Genies seines Schaffens, niedergelassen. Relief-Medaillons und Figuren ziehen sich unterhalb eines aus Eisenlaub und Lorbeerzweigen gewundenen Kranzes um den Sockel. Auf der Vorderseite, gleich unter der einfachen Inschrift „Peter von Cornelius“, bemerkt der Name „Düsseldorf“ das erste Streben des Kunstjüngers an, Pegasus trägt die Phantasie im raschen Fluge dahin; auf der Rückseite steht „Rom“ der Germania den Lorbeerkranz auf das langwallende Haar: Cornelius' erste Erfolge. Faust und Helena symbolisiren die Verschmelzung der Antike und der Romantik und die nach Vereinigung strebenden Gehalten von Natur und Genius wurden durch das Wort des Künstlers selbst in's Leben gerufen. Wohlgelungen sind auch die beiden lebensgroßen Seitenfiguren: „München“ heißt es und die großartigen Kompositionen der Okeptothel und der Finaltheil tauchen aus dem Dunkel empor; die Porsie, das göttliche Weib mit dem stolzen Ziegebilde und der edeln Stirn, stand ihm dort, den Lorbeerkranz auf dem freien Vodenhaare, Brust und Nacken entblößt, zur Zeile und kredenzte ihm fort und fort aus ihrem unerschöpflichen Vorne neue Lust und neue Kraft; die Porsie der deutschen Romantik und die Allgewalt der Antike sind Beide in dieser schönen sitzenden Frauengestalt verkörpert, es ist die unferblide Jugend des Meisters, welche ihm bis zum Grabe treu blieb und jetzt in Erz gebildet zu seinen Füßen die Ehrenwacht hält. „Berlin“ lautet es drüben und die Muse des Campo Santo erstand verhällten Hauptes im langen faltigen Gewande, ernste milde Hebeil im Antlitz; die Rechte hält das Buch der Bilder, die Linke das

Kreuz; mehr noch als die Genossin hat sie Cornelius beherzigt und seinen Griffel geführt.

Das Gesamtgewicht des verdunsteten Erzes beträgt 50 Centner, wovon 20 auf das Standbild, je 8 auf die Seitenfiguren und etwa 13 auf das Postament kommen. Der gelungene Guß macht der Bierling'schen Anstalt in Dresden Ehre.

Die Düsseldorf'sche Künstlerchaft hatte der Entbüllungsfeier am Morgen durch einen kostümirten Festzug einen originellen Anstrich verliehen, und der Künstlerverein „Masthaken“ machte den Tagesherden zum Mittelpunkt eines von Professor Camphausen gedichteten geistvollen Festspiels mit lebenden Bildern. Unter Fadel- und Musikbegleitung besuchten die Gesellen aus feinen Werken an einer improvisirten Kolossalstatue von Cornelius vorbei und legten Lorbeerkränze und Palmzweige am Sockel nieder. Gleichsam die Einleitung zu den Festlichkeiten hatte die damit verschmolzene Jubelfeier des fünfzigjährigen Bestehens des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen am 23. Juni gebildet.

Eine Ausstellung von Werken des großen Düsseldorf's in der Aula des neuen Akademiegebäudes blieb der schwächste Punkt der Festlichkeiten. Die Arbeiten seiner genialen Schüler waren glänzlich davon ausgeschlossen, obgleich gerade der Vergleich mit ihnen und die Verfertigung der von Cornelius ausgehenden Richtungen überaus interessant gewesen wären. H. B.

## Amerikanische Kunstausstellungen.

### II.

New-York, Anfang Juni 1879.

Die am 1. April eröffnete Ausstellung der Akademie wurde vor wenig Tagen geschlossen. Sie enthielt 615 Nummern und ist im Ganzen als ein Erfolg zu bezeichnen. Nur derjenige, welcher sich der Ausstellungen vor etwa fünfzehn Jahren und selbst noch später erinnert, kann ganz den Aufschwung erkennen, welchen die Kunst hier seitdem genommen hat. Es waren damals noch die Zeiten der naiven Unwissenheit, als die großen, schlechten Theatervorhänge ähnelnden Landschaften Grosjean's und Hennessy's von dem großen Publikum für musterartig angesehen wurden, als Page in der Akademie das Scepter führte und sein ekeloses steifes Gehalten, die mit ihrem barten, unmöglichen Reclorin den Eindruck von Metallfiguren machten, als nachschmeckende Rebelle ecotropiren wollte, Winslow Homer's geschmacklose Darstellungen in perspectiv- und hintergrundlosen Oegenden selbst von der Kritik als ansehbare Gemälde gerühmt wurden und sogar die New-York Tribune sich in Voberehebungen über Th. Farrer's abgeschmackte

Kleidererei erging. Der ganze Standpunkt ist ein anderer und höherer geworden, die Kritik legt einen strengern Maßstab an, auch das Publikum bekundet seinen reifern Kunstsin in der Wahl der Bilder, die es ankauft. Zwar laufen immer noch Nachwerke in der Art der eben erwähnten mit unter, aber sie geben nicht mehr die Färbung, können nicht als Maßstab gelten und werden meistens eben nur geduldet. Wenn die diesjährige Ausstellung auch noch keine Werke dargeboten hat, welche mit den Schöpfungen der bedeutenderen europäischen Künstler wetteifern könnten, deren viele sich hier im Privatbesitz in den Sammlungen reicher Kunstfreunde befinden und zuvor in der Goupil'schen Galerie ausgestellt waren, so machte sie doch einen recht befriedigenden Eindruck, denn auf allen Seiten giebt sich der Fortschritt in erfreulicher Weise kund. Da sind denn wieder besonders die Leistungen der jüngeren Künstler hervorzuheben, und da diese schon bei Gelegenheit der Ausstellung der Society of American Artists mehrfach besprochen worden sind, so bedarf es keines ausführlichen Eingehens in die einzelnen Werke. Die Landschaften von Charles Miller, Robert Swain Gifford, Wyant, Shurtless, George Innes dem Jüngern, den beiden Hart's, T. A. Richards, David Johnson, die venezianischen Ansichten von T. Wachtmann und die Seesüde von Arthur Quattley würden auch in jeder europäischen Ausstellung Anerkennung finden. Eine hervorragende Stelle nehmen Thomas und Edward Moran ein, der Erstere in der Landschaft, der Letztere in Darstellungen der See und des Treibens am Strande. Voll Begehung und offenen Sinnes und Auges für die belebte und unlebte Natur, sind sie ihren eigenen Weg gegangen. Sie sind amerikanische Künstler in jedem Sinne, denn ihre Vorbilder sind sämtlich amerikanischer Natur und amerikanischen Zuständen entnommen, die sie in eigenthümlicher, brillanter Behandlung wiedergeben. Eine große Landschaft mit vielen Figuren von Th. Moran „Bonnie de Leon in Florida“ ist eine schöne Darstellung des südlichen Urwaldes. Nicht weniger bemerkenswerth ist ein anderes Bild „Nach dem Aufstehen“, Wasser, Strand, Wellen und Fahrzeuge in eigenthümlichen Duft eingehüllt, poetisch und stimmungsvoll darge stellt. Edward Moran hat auf zwei Bildern Fischer und Fischerinnen bei der Arbeit und auf der Heimkehr äußerst lebendig und ansprechend veranschaulicht. Auch „Ein hürrischer Tag im englischen Kanal“ gehörte zu den hervorragenden Bildern der Ausstellung. — Unter den Porträts und Genrebildern befand sich viel Schönes von Walter Shirlaw, Chase, Alden Weir, Hovenden, Sargent, Twitshell und Duveneck, welche ihre Bildung größtentheils den europäischen Schulen verdanken, während Wood, J. G. Brown

und Eastman Johnson mit liebenswürdiger Realistik speziell amerikanische Persönlichkeiten und Situationen veranschaulichten. Die religiöse Malerei war diesmal nur in zwei Bildern von Robert Weir und B. F. Reinhart vertreten, die aber so schlecht ausgefallen waren, daß man froh sein mußte, nicht mehr von solcher Waare zu finden, zumal da auch in früheren Ausstellungen in diesem Fach nur Verfehltes an's Licht kam, das höchstens zum abschreckenden Beispiel dienen konnte. — Die beiden Beard's hatten wieder mehrere ihrer ansprechenden Thiersüde ausgestellt, in denen sich ihr liebevolles Eingehen auf das Wesen der Thiere in seinen, charakteristischen Zügen behndet.

Zwei hiesige Geschäftstele, die Herren R. E. Moore und James F. Sutton, haben vor Kurzem eine Permanente Ausstellung der Bilder amerikanischer Künstler für den Verkauf eröffnet. Das Lokal ist überaus günstig, die Kurische Galerie auf Madison Square mit einem anstoßenden Saal, in dem auch kunstgewerbliche Gegenstände, besonders kostbare orientalische Stoffe, zum Verkauf ausgestellt sind. Die Galerie enthält an 130 Bilder der hervorragendsten hiesigen Maler, meistens ausgewählte Werke, von denen manche bei dieser Gelegenheit zuerst ausgestellt worden sind. Eine Sammlung von Theatropfen aller Nationen und anderen hübschen und seltenen Sachen ist von den Eigentümern leihweise beigeleuert worden, und mehr Derartiges wird erwartet. O. A.

### Korrespondenz.

Ulm, im Juni 1879.

Kunstfreunde, welche unsere Stadt passiren, möchten wir darauf aufmerksam machen, daß gegenwärtig in dem Atelier des geschickten Gemälde-Restaurateurs Fr. Ditt ein prächtiges Altarwerk seiner Vollendung entgegen geht. Martin Neubronner, ein reicher Bürger von Ulm, wollte in seiner Vaterstadt eine Stiftung machen, wenn ihm gestattet würde, sein Epitaphium im Münster anzubringen. Weil er aber kein Patrizier war, so wurde er mit seinem Gesuche abgewiesen. In Blaubeuren fand er jedoch geneigtes Gehör; er stiftete 1605 ein Kapital von 1000 fl. für die Armen, und sein schönes Epitaphium wurde in der dortigen Stadtkirche aufgestellt. Dort blieb das aus einem Mittelbilde und zwei Altären bestehende Denkmal lange Zeit unbeachtet, bis vor wenigen Jahren auf Antrieb des kunstsinigen Stadtvorstandes Zappert und des Landeskonserators Dr. Paulus beschlossen wurde, das ganze Epitaphium renoviren zu lassen. In dem Stiftungsbriefe hieß es noch ganz insbesondere, daß die „Herrn zu Blaubeuren solche Tafel von diesem unserem gestifteten Almuosenzinsgeld Jedemahl,

so oft es die Nothdurft erfordert, wider Erneuern, machen und aufbessern, auch selbige Zimmer und bebenbüchlich in Treu Weisen richtig erhalten lassen sollen."

Die Tafeln sind wohl Reste von Altären, welche zur Zeit der Reformation aus dem Münster zu Ulm hinausgeworfen wurden. Das Mittelbild, die Kreuzigung Christi darstellend, von Albrecht Altdorfer ist eine figurreiche Komposition mit charakteristischen Köpfen; bewunderungswürdig ist die Gruppe der in Schwerm verdunkelten heiligen Frauen. Unter den Zuschauern bemerkt man auch Luther. Die beiden Flügel sind unbestreitbare Werke Barth. Zeitblom's und stellen aus der inneren Seite die Geburt Christi und den Tod der Maria dar. Auf der Außenseite ist die Verkündigung in der damals allgemein üblichen Weise gemalt. Die Predella enthält die Schrift: „Anno Domini 1617 den 21. tag d. R. Nov. starb der Ehrnuest Martin Neubronner von Ulm: Dem Gott gedeyß sey Amen. Anno Domini 1618 den 29. tag d. R. Apr. starb die Ehrs Reich tugendtsam Frau Barbara Neubronnerin geborne Gloggieferin von Ulm: Welt verließ in beiden und uns allen ein frewilligen auferstehung Amen,“ und zu beiden Seiten die Porträts des Eifers und seiner Frau. In der Ornamentik sind die Wappen der Familien Neubronner und Gloggiefer angebracht.

Die Renovation ist mit bewunderungswürdiger Sorgfalt und mit tiefem Verständniß der mittelalterlichen Behandlungsweise durchgeführt. Besonders sind die Predelle, welche von den weisen Renovatoren gewöhnlich nur ganz oberflächlich behandelt werden, meisterhaft ausgeführt und tragen nicht wenig dazu bei, dem ganzen Werke eine großartige Wirkung zu verleihen.

In dem Atelier des vielbeschäftigten Künstlers sind gegenwärtig noch der herrliche Zeitblom-Altar von Adelberg und die Altäre von Esingen, Wipplingen, Scharenkotten, Lautern und Gegglingen in der Wiederherstellung begriffen.

Ein aus der Stralinschen Schule stammendes, vor Jahren von einem Bauern der Gegend, Xaver Keller in Böttingen, aus dem Trüdelmarkt um wenige Kreuzer gekauftes Holzschönwärt, den Tod der Maria darstellend, ist gleichfalls zur Renovation dem Künstler übergeben und überträgt jeden Kenner durch die vorzügliche Arbeit, die sein empfundener Klype, vorzugsweise aber durch die ganz in der ursprünglichen Weise erneuerten herrlichen Muster der Protolatgewänder.

Der bescheidene Künstler hat sich durch diese Werke als ein Meister gezeigt, welcher seiner schwierigen Aufgabe vollständig gewachsen ist, dem man mit bestem Gewissen ein Kunstwerk anvertrauen darf, in der Ueberzeugung, daß dasselbe ganz im Geiße und Charakter

der altdeutschen Meister erneuert werden wird. Es ist zu hoffen, daß auch der berühmte Blaubeurer Hochaltar von derselben Hand seine Wiederherstellung erfahren wird.

Reg. Bod.

### Kunstliteratur.

Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen von Friedrich Pecht. Zweite Folge. Würzburg, C. F. Vol. 1879. 380 S. 8.

Mehr Zeit, als wir bei Erscheinen der ersten Reihe dieser Essays annehmen durften, hat unser Besizer von der Isar gebraucht, um den zweiten Cyklus folgen zu lassen; dafür aber hat er diesmal nicht weniger als elf Künstler der halbvergangenen Zeit und der Gegenwart abgehandelt. Die neueren Studien Pecht's geben uns keinen Anlaß, unser früher ausgesprochenes Urtheil\*) zu modifiziren. Abermals müssen wir der Vergelt, Unsicht und auf intimer persönlicher Kenntniß der Künstler und ihrer Werke beruhenden Genauigkeit der Darstellung, deren Verdienst einzelne Irrthümer nicht schmälern, die vollste Anerkennung zollen; abermals aber gestehen wir, daß wir bei gar vielen Ansichten des Verfassers im Geiste drei Fragezeichen beifügen und bei gar manchen Urtheilen sogar ein kräftig protestirendes „Choi!“ an den Rand schreiben mußten. Uebrigens weiß Pecht seine Aussprüche, auch die wunderlichsten und gewagtesten, stets mit soviel Geist, Witz und guter Laune zu vertreten, daß man sich durch dieselben schließlich angenehm angeregt fühlt und nur bedauert, daß wir im alten Europa hinter dem telephenitenden Amerika noch soviel zurück sind und eine frühe mündliche Auseinandersetzung auf die lumpige Distanz von einigen hundert Kilometern hin noch nicht in's Werk zu setzen vermögen.

So kann man auf der ersten Seite nicht ohne Widerspruch stehen lassen, daß Carl Rottmann „der Cornelius der Landschaft“ zu nennen sein soll und daß man in ihm „keinen eigentlichen Koloristen“ zu erblicken habe. Der erstere Vergleich hindert mehr, als man Gleichnißniss billiger Weise gestattet, und giebt doch keinen rechten Begriff von dem großartigen Verständnisse und der wackeren Durchbildung der Landschaftsformen, worin Rottmann sein Vorbild Koch noch überboten hat. Das letztere Urtheil aber ist un begründet, da es doch nicht angeht, bloß jene Landschaftler als „eigentliche“ Koloristen anzusehen, welche nach Art einiger, nicht aller, Meister des paysage intime, jede Form in Farbe aufzulösen und ausschließlich Stimmung machen wollen. Uebrigens sind die Stellung

\*) Vgl. Kunst Chronik 1877, 3. XII, Nr. 16.

Kottmann's in der neueren Kunstgeschichte und die Beschaffenheit seiner Werke im Einzelnen treffend gekennzeichnet und die Detailsausführungen unseres Autors machen die meisten Sünden seiner allgemein gehaltenen Ausprüche wieder gut. Namentlich weiß er durch eingestreute witzige Anekdoten die Kunstgeschichte und die Persönlichkeiten trefflich zu illustriren; solche schlagende Ausprüche aus dem Munde der Beteiligten vermeiden oft mehr Lächeln, als seitenlange Auseinandersetzungen eines Fernlesenden. Kann man die ganz verschwommene, von Zeit und Natur verlassene deutsche Landschafterei im ersten Viertel unseres Jahrhunderts drastischer beleuchten, als durch Kottmann's Erzählung aus seiner Heideberger Jugendzeit, daß ein dortiger alter Maler in den Stunden, wo er säßte, daß die Mägen bei ihm einlebeten, ausrief: „Frau, bring mer die Kapp', heut' wüch' ich enst komponirt? Die wunderthätige Hippelrene, die Kapp', war natürlich mit Stichen nach Kupferst., Puffin, Claude, und anderen Landschaften gefüllt, aus denen heraus der wackere Mann am Aeser im Schwelge seines Angesichts nachsichtlich „komponirt“! Im Gegensatz hierzu ist das bewußte Festhalten an der Natur auf Seiten Kottmann's nicht minder kräftig illustriert durch dessen schönen Ausspruch: „Und wenn mich König Ludwig zu den Elysien geführt hätte, ich würde auch dort der Natur etwas abgesehen haben!“

Eine sehr ansprechende Skizze ist Franz Defregger gewidmet. Den einfachen Lebensgang des Tiroler Meisters erzählt Veht selbst diesem selbst nach; es ist unmöglich, den geistigen Zusammenhang des Individuums mit seiner Umgebung und diese selbst klarer darzulegen, als Defregger dies in den knappen Mittheilungen über seine Jugend- und Lehrzeit gethan. Wenn man sich, wie der Trieb zur bildenden Kunst sich bei dem Knaben zuerst darin äußert, daß er aus Leiz und Nüben Figuren knetet und schnitzt, daß er mit der Schale sich nicht viel plagt, sondern als Viehdüder reichliche Ruhe hat, sich die Menschen und die Natur seiner schönen Heimat zu betrachten; daß er darnach strebt, Bildhauer zu werden, natürlich um Heiligenbilder zu schnitzen, und vom Pfarrrer nach Innsbruck gewiesen wird; so fühlt man sich sofort in das fremde, schneidwastreiche Land Tirol versetzt und braucht nach der Heimat des Künstlers nicht lange zu fragen. Ebenso findet man es selbstverständlich, daß Unkenntniß und Klima in München unserem Tiroler „nichts langten“ und daß sein auf einer Alm gemaltes Erstlingsbild — ein nach Hause gebrachter verunglückter „Wilderer“ — nach Veht's Ansicht „den gegenwärtigen Defregger eigentlich schon fit und fertig zeigt.“ Darin besteht eben Defregger's Glück und Vorzug, daß er sich nichts anlernen ließ, was ihm von Hause aus fern lag und

daß er bis zur Stunde ein mit einem aufgeriebenen künstlerischen Ausdruckvermögen begabter Tiroler Bauer geblieben ist, welcher den von Jugend auf vertrauten Gedanken- und Gefühlkreis nicht verlassen mag. Die volle Realität seiner Schilderungen, verbunden mit seiner von Veht treffend hervorgehobenen optimistischen Lebensanschauung, die hinstrebt auf dem vollen Einklange von Wunsch und Erfüllung im Leben, von Können und Wollen in der Kunst bei unserem Meister leicht zu erklären ist, beschaffte den Bildern Defregger's die rasch erworbene und dauernd bewahrte Popularität. Unser Autor bietet eingehende und hübsche Beschreibungen der bisherigen Arbeiten des Künstlers, und wir bedauern nur, daß er nicht „zum ewigen Gedächtniß“ beifügt, wohin dieselben gerathen, da er doch an der Quelle sitzt. Bei einem Hauptbilde, wie das „Lehte Aufgedot“ wäre wohl zu erwähen gewesen, daß es aus der Galerie Velzel in's Wiener Vedebere übergegangen. Auch die künstlerischen Reproduktionen der Werke Defregger's hätten angeführt werden sollen. Uebrigens würden die Monographien Veht's sehr an Werth gewinnen, wenn er ihnen kurz gefaßte Kataloge der Bilder und ihrer Reproduktionen beifügen wollte, was er leichter als ein Kuberec thun kann.

Mit besonderer Ausführlichkeit ist Wilhelm Raubach behandelt, und wir erkennen gern an, daß Veht das allzu scharfe Urtheil, welches er bei Lezeiten des Künstlers über dessen Werke zu fällen pflegte, gemildert und auf ein kritisches Maß zurückgeführt hat, das nach unserer Ansicht als in der Sache begründet angesehen werden darf. Die Hauptfrage, ob Raubach ein klassischer, ein großer Künstler gewesen sei, braucht wohl kaum aufgeworfen zu werden; der vernünftige Wahespruch steht heutzutage außer Zweifel. Und die Frage nach der Popularität ist gegenwärtig noch verfehlt, da sie eigentlich mehr in Bezug auf das mitlebende Publikum als hinsichtlich des Künstlers von kulturhistorischem Interesse ist und wir der Zeit, in welcher Raubach wirklich in hohem Grade populär war, noch viel zu nahe stehen, um sie vollständig und richtig zu beurtheilen. Die Detailbemerkungen unseres Autors sind zum größten Theile zutreffend und bezeugen, daß derselbe das ganze Material beherrscht; der Vollständigkeit wegen hätten Raubach's beschäftigte erotische Darstellungen nicht ganz im Stillenwegigen übergegangen werden dürfen, da sie in dem Charakterbilde dieser merkwürdigen künstlerischen Individualität in mehrfacher Beziehung einen sehr bezeichnenden Zug bilden.

Eine ansehnliche Studie ist Franz Lenda gewidmet, welchem der Autor mit Recht eine Führerrolle auf dem Gebiete des modernen Porträts zuerkennt. In der Uebersicht über die Bildnißmalerei unseres

Jahrhunderts laufen einige Bemerkungen unter, die wir nicht unterschreiben möchten; so begreifen wir nicht, warum Pecht den Wiener Altmeister Amerling, der in seiner Zeit den Wiener Porträtkisten eine neue und künstlerische Richtung gewiesen, mit Schropberg, dem ein Menschenalter später für ganz kurze Zeit emporgelommenen Webemaler, nabesetzt in einen Topf wirft. Was Lenbach anbelangt, so betont der Autor ganz richtig den heilsamen Einfluß, welchen die zahlreichen Kopien nach alten Meistern, die er für die Galerie Schind ausgeführt, auf seine künstlerische Ausbildung genommen haben. Lenbach ist in hohem Grade das, was die Franzosen einen *cheurcheur* nennen, und in dem Bestreben, seinen hohen Vorbildern möglichst gerecht zu werden, hat er nach den Rezepten ihrer Paletten so lange gesucht, bis er sie gefunden. Die einschlägigen Experimente hat der Künstler mit ebensoviel Weisheit wie Ausdauer und Kenntniß der betreffenden physikalischen Sätze betrieben, und unvergeßlich bleibt mir eine Studie, die wir Lenbach einmal in seinem Atelier sahen. Das Bild hielt ich beim ersten Anblick für ein Werk aus der Schule der van Eyck; erst bei näherem Zusehen stellte es sich als ein genialer Atelierschüler: „Kypbart auf der Flucht nach Ägypten“ heraus, welcher mit der feinsten Kenntniß der Formensprache und Farbengebung jener Meister durchgeführt war. Dieser intimen, mit vollkommenem zureichendem Reproduktionsvermögen verbundenen Kenntniß der alten Meister hat Lenbach es zu verdanken, daß man seine Bilder unter solche von Tizian, Rubens, Velazquez oder Rembrandt hängen kann, ohne daß sie herausfallen, wie eine ungeordnete Mäxchen unter Prinzeßinnen“. Auch das geistige Element in dem Bildnissen dieses Künstlers hebt der Autor mit Recht hervor; von jener psychologischen Kraft des Velazquez, die das Innerste der dargestellten Persönlichkeit zu erschaffen und es zudend auf die Leinwand zu werfen versteht, wie etwa ein Anatom das Herz einer Leiche ergreift und auf den Sektionstisch sichtbar hinlegt, hat Lenbach ein gut Theil mitgebracht. Ihm gebührt in der That ein großer Antheil daran, daß unsere deutsche Malerei den ungeheuren Zwischenraum, der sie von der klassischen trennt, im letzten Jahrzehnt bedeutend verringert hat“.

Dem Essay über Alfred Rethel können wir nachrühmen, daß er erschöpfend und in seinem kritischen Theile durchaus befriedigend gehalten ist; dasselbe gilt von den Studien über Genelli, Menzel und Kauch, die hin und wieder auch neue Daten bringen. Vortrefflich vorzug hat auch der Essay über Böcklin, der unter den deutschen Malern der Gegenwart unstrittig die interessanteste und eigenartigste künstlerische Physiognomie aufzuweisen hat. Bei der Schwierigkeit,

das Material zu beschaffen — aus Böcklin selbst würde der geschickteste und unverfrorenste amerikanische Inter-Vieweur kaum etwas herauszuringeln — sind Pecht's Angaben, Irrthümer vorbehalten, sehr werthvoll. Auch keine kritische Würdigung der künstlerischen Thätigkeit Böcklin's trifft den Nagel auf den Kopf und erfreut durch die warme, rückhaltlose Anerkennung der Richtung, welche dieser Meister eingeschlagen.

Zwei österreichische Künstler bilden den Beschluß der Studie: Ludwig Passini und Hans Makart. Das liebenswürdige, graziose Talent des Wiener Aquarellisten erfreut sich seit Jahren der allgemeinsten Anerkennung, und die Eigenschaften des Künstlers liegen so klar am Tage, daß sich kritisch nichts Neues darüber sagen läßt. Anders verhält es sich mit Makart. Obgleich dieser Künstler schon seit mehr als einem Jahrzehnt sozusagen unter bengalischer Beleuchtung producirt und Aller Augen auf sich zieht, überrascht er uns doch durch immer neue Wandlungen seiner großen Begabung, und über ihn sind die kritischen Akten noch lange nicht geschlossen. Der Gegenwart ist das Urtheil dadurch erschwert, daß für den Künstler eine Menge Enthusiasten streiten, welche jedes neue Werk derselben als eine Offenbarung ausposaunen und besonene, vorzüglich erwägende Kunstfreunde am liebsten als Gotteslästerer steinigen möchten. Pecht bezeugt nicht übel Lust, in den Plan der Makartschwärmer rückhaltlos einzustimmen, und viele seiner Ausprüche über den Künstler fordern den Widerspruch geradezu heraus. Ganz abgesehen von dem traditionellen *tables coavenues*, welche „im Reiche“ unaußigbar über Oesterreich spuken und denen unter anderen auch die Pechtsche Phrase „die ganze Leichtgläubigkeit des spezialischen Wiener Cyboritismus (!) findet ihre vollendetste Personifikation in Hans Makart“ ihre Entschlingung verdankt, finden wir Urtheile, bei denen wir uns die Augen reiben und zweifeln, ob wir recht gelesen. So heißt es einmal: „Makart ist in der „Calarina Cornare“ Delacroix, seinem einzigen Rivalen, vollkommen gewachsen, ja er überragt diesen an etler Schönheit der Formen ebensoviel, als er an Gedankentiefe und Lebenskraft der einzelnen Figuren hinter ihm zurückbleibt.“ Ebenso begreifen wir nicht die Verjudung, in welche der „Ginguz Karl's V. in Antwerpen“ unseren Autor versetzt. Warum das Bild in Wien so großes Aufsehen erregte, haben wir seinerzeit in diesen Blättern dargelegt; daß es auf der Pariser Ausstellung eine ungleich geringere Anziehungskraft ausübte, muß Pecht selbst angeben. Nur erklärt er diese begreifliche Thatfache ganz falsch. Das Bild hing doch wahrlich nicht ungünstiger, als im Wiener Künstlerhaufe, ja sogar besser, da man sich in dem jetzigen Saale aufstellen und es von einer entsprechenderen

Distanz betrachten konnte. In der Biographie Raffart's finden wir einige Vorfälle, die sich übrigens durch des Umstand, daß der Künstler in der vollsten Gegenwart steht, rechtfertigen lassen; unrichtig ist die Angabe, daß die „Fest in Florenz“ von einem jüdischen Bauerler gekauft und nach dessen Tode nach Berlin gelangt sei; dieses Bild befindet sich noch in der herrlichen Villa des sehr lebendigen, kunstsumigen Bankiers Horaz von Vandau bei Florenz; leider aber hat es stark gelitten, da einzelne Farben, namentlich Blau und Violet, ganz abgebläht sind.

Wir hoffen, daß mit dem vorliegenden zweiten Bande unser Nachri seine Arbeit nicht eingestellt hat, sondern uns noch die übrigen bedeutendsten deutschen Künstler des neunzehnten Jahrhunderts in gleich früher Darstellung vorführen wird. Dabei möge er auch sich selbst nicht vergessen, und wie auf alten deutschen Bauwerken irgendwo der Kopf des Baumeisters herauszuschau, so möge er auch Friedrich Schöps ein Kapitälchen widmen. **Caspar Berggrün.**

Dr. **Trensdorf's** Auktion zur Kunstfreundschaft, oder die Kunst, in drei Stunden ein Kenner zu werden, hat zwar für die Gegenwart nicht mehr die Bedeutung wie im Jahre 1823, „als der Kunstsinne in Hannover am 21. Februar (dem Gründungstage der ersten Kunstausstellung) ebenfalls plöglich wie unerwartet erwachte“, denn der Käufer der Kenner ist mittlerweile unersättlicher geworden. Gleichwohl wird das Buchlein, dessen Inhalt der jetzt lebenden Generation fast ebenso fremd geworden ist, wie „die Thalen und Weinlagen des Herrn Pieperier“, mit denen der erste Justizminister des deutschen Reichs einst die politische Bildung der Jünglinge der Bauernklasse zu fördern suchte, auch heute noch einen Segen in zu Ruten und Strömen können, der das Bedürfnis füllt, in des eigentlichen Können der Kennerwelt tiefer einzudringen. Die darin'sie Vorlesungsbildung ist doch nicht überflüssig geblieben, indem sie durch „praktische“ Kräfte nicht wieder abstrakt und jauchend so schnell und gerisch ausstößt, daß sie auch dem Salon der Zeiten keine Aueher macht. Für die Anforderungen der Gegenwart hätte das Buch allerdings einer Ergänzung bedurft, in sofern Trensdorf sich ausschließlich auf den modernen Kunstausstellungs-Kreis beschränkt, während namentlich der historische Kenner zu nachdrücklicher Bedeutung gelangt ist und der „Kunsthändler“, als der Kenner höheren Grades, sich zu einer besondern Epoche entzweit hat. Nichts magt einer unserer herausragenden Kritiker dieses Werk, um mit der besagten Ergänzung einen glücklichen Obelisk zu thun und seinen Verleger in spe zu einem reichen Manne zu machen.

„Die Kunst für Alle“, von von H. Gutefunk in Stuttgart im Verlage von F. Hoff herausgegebene Buchwerk zur Geschichte der Kunst, ist ein höchst interessantes Werk, das durch den vor einigen Monaten erfolgten Tod des trefflichen Verfassers, von welchem der beehrte Text zu dem ersten 25 Lieferungen herrührt, eine kurze Unterbrechung erfahren. Einem Circular der Verlagsbuchhandlung entnehmen wir nun, daß Prof. v. H. Gutefunk in Wien auf Wunsch des Herrn Gutefunk die Vollendung des Werkes übernommen hat. Die Doppellieferung 26—27, welche schon erschienen, ist bereits von ihm bearbeitet, und da die Zeichnungen zu sämtlichen Tafeln (mit Ausnahme einer einzigen) bei Weiser's Tode schon fertig verfertigt, darf einer gewissen Weiterführung und Vollendung des auf 20 Lieferungen veranschlagten Unternehmens im Laufe der allerhöchsten Zeit entgegen gesehen werden.

2. Das unter dem Titel „Friede und Rom“ von Jakob Gail herausgegebene reich illustrierte Buchwerk, Verlag von

H. Spemann in Stuttgart, läßt sich rühmlich empfehlen. Im Ganzen liegen jetzt 10 Lieferungen vor, von denen die drei ersten sich mit der Geschichte Frankreichs, die spätere mit Leben und Tode der Solenne befassen. Die Durchsicht ist in Text und Bild eine gleichmäßig schöne und gebräun.

3. Von Herrn **Weggen**, Verlag von G. Hallberger in Stuttgart, liegt jetzt der erste Band mit der 20. Lieferung vollendet vor. Derselbe behandelt Italien, Ägypten und schließt mit einem alphabetischen Register und einer Karte des antiken Welttheils ab. Das lange Verzeichniß der Illustrationen und der illustrierten Kapitel giebt eine Vorstellung von dem ungemein reichhaltigen, der zur Durchsicht des Inhalts weiters erforderlich war. Die sorgfältige Ausstattung der Folianten und die gebräunete Ausstattung in Papier und Text stellen dem Antiquaratsgeschmack des Lesers das glänzendste Zeugnis aus.

4. **La renaissance en France.** Im Verlage von W. Cassin in Paris erscheint unter diesem Titel ein umfangreiches Buchwerk in 10 Bänden, herausgegeben von Jean Polakoff, mit Abbildungen nach Zeichnungen von Eugène Delacroix, die zum Theil in des Text, zum Theil auf besonderen Blättern gedruckt sind. Das ganze Unternehmen ist auf 30 Lieferungen berechnet, deren jedes Mal 10 einen Band bilden. Der Preis der Lieferung schwankt zwischen 15 und 20 Franc, je nach Umfang und Ausstattung. Für besondere Liebhaber-Ausgaben gelten entsprechende höhere Preise. Die Behandlung der Abhandlungen ist eine durchaus malerische. Die erste Lieferung behandelt Florenz, Avignon und die Skavie mit 5 capiteln und 13 in des Text gedruckten Abbildungen. Wir kommen auf die Publication demnächst in ausführlicherer Besprechung zurück.

5. **Viterbienische pia desideria.** Eine charakteristische, wenn auch freilich etwas eckelnde, für den Wohlthäter wenigstens recht löbliche Erscheinung unserer Zeit sind die zahlreichen in Lieferungen, Heften und sonstigen Formaten oder größeren Tönen aus Licht lebenden Zeitschriftenwerke; gewissermaßen die Hervorbringung des tropfenweise erscheinenden Nonnen-Journalens auf die große Viterbien. Wir müssen uns das Hebel gefallen lassen, weil es unermesslich ist. Aber nur unter der Voraussetzung, daß dabei die andere Eigenschaft, welche diese Zeitschriften mit den Journalen gemein haben, nämlich des periodische Erscheinens, wenigstens einigermaßen gewahrt bleibt. Ein periodisch, doch in kurzen regelmäßigen Zeiträumen erscheinendes Buch ist unentbehrlich, oder ein in weiten Abständen, in beliebigem, bald kurzen, bald längeren Zeiträumen zu Tage tretendes Werk halten wir für absolut unerlässlich. Alle Autoren, welche auf dem guten Namen unserer Literatur etwas halten, sollten zusammenwirken, um diesem Zweck entgegen zu arbeiten. Vor Allem aber sollte dies der Fall sein bei solchen Werken, welche nicht nur dem einzelnen Leser seinen republikanischen gegenüber gewisse Verpflichtungen auferlegen, sondern als Nationalwerke höchsten Ranges das Auge der ganzen gebildeten Welt auf sich ziehen. Wir meinen Werke, wie Schnaase's Kunstgeschichte und Meyer's Kunsthistorien. Es sind nun bald vier Jahre, daß der Schatz des ersten Bandes von Schnaase's großen Werk, dessen Vollendung der Herausgeber des rühmlichen Händers eines jungen Gelehrten anvertraut, auf sich warten läßt, ohne daß Hoffnung wäre, diesen Zustand bald beendet zu sehen. Um Meyer's Verfall, das kürzlich in H. Engelmann's Verlag seinen Verleger und einen seiner kunstbegierigen Mitarbeiter verloren hat, macht ebenfalls immer noch ferns Wien, regelmäßig und schneller fortzuführen! Wir und mit uns viele Gleichgesinnte meinen die vorerwähnten Gründe und Kollegen drängen an die von ihnen übernommene Pflicht.

## Nekrologe.

**Bernhard Fries 7.** In der Nacht vom 20. auf den 21. Mai erlebte ein reich begabtes Leben; der hochgeschätzte Landshofmaler Bernhard Fries hat rasch und unerwartet das Zeitliche gesegnet. Es war ein Herz-



leiden, dem er erlag, wenige Tage nachdem er sein neunundfünfzigstes Jahr zurückgelegt.

Bernhard Fries war am 16. Mai 1820 in Heidelberg geboren und der Bruder von Ernst Fries, der im Alter von kaum 32 Jahren der Kunst entziffen wurde. Ihr Vater war ein wohlhabender Banquier. Den ersten Unterricht in der Kunst erhielt Bernhard in seiner Vaterstadt und wurde durch die Schönheiten ihrer landschaftlichen Umgebung und der romantischen Schloßruine schon früh auf die Landschaftsmalerei hingewiesen. Bald fesselte er indes nach Karlsruhe über und setzte dort seine Kunststudien unter Leitung des Distorienmalers Koopmann mit solchem Eifer fort, daß er schon in seinem 15. Lebensjahre die Akademie zu München beziehen konnte, um seine Studien daselbst bis Ende 1837 fortzusetzen. Zu Anfang des Jahres 1838 verließ Fries ohne Bewußtsein seiner Lehrer und selbst seiner Eltern München, um über die Alpen zu gehen und zunächst in Rom einen längeren Aufenthalt zu nehmen. Dort waren es vorwiegend französische Künstler, mit denen Fries verkehrte; doch unterhielt er auch mit Vordelenten nahe Beziehungen; so mit Andreas Achenbach, Adolf Karl und Eduard Wilhelm Pole. Sein Aufenthalt in der ewigen Stadt war gleichzeitig dem Studium der besten alten Meister und der herrlichen Natur gewidmet und endete erst im Jahre 1845. Nach Deutschland zurückgekehrt, ließ er sich wieder in München nieder.

Die politische Bewegung des Jahres 1848 ergriff auch Fries; noch lebhafter aber beschäftigten den vielseitig gebildeten Mann in den nächsten Jahren soziale Probleme. Aber er wollte sie nicht durch die Massen selber, sondern durch den Staat gelöst wissen und gewann für seine Ideen sogar einen der hervorragenden Staatsmänner jener Zeit, den österreichischen Minister Freiherrn v. Bruck. Solche Dinge genügten vollständig, um die Polizei zu veranlassen, Fries, obwohl nicht der mindeste Beweis staatsgefährlicher Bestrebungen gegen ihn vorlag, als einen „Demokraten“ aus München und Bayern auszuweisen. Es war das im Januar 1852, als die politische Reaktion in schönster Blüte stand.

Als sich später der Himmel wieder lüchtete, kehrte Fries wieder nach München zurück und nahm dort seinen bleibenden Aufenthalt, der indes durch zahlreiche Reisen unterbrochen ward. Diese führten ihn nach den weissen Künbern unseres Erdbeites, wo ihn hinwiederum die Hauptstiegeflüssen der Kunst längere oder kürzere Zeit fesselten. Auf diese Weise verschaffte sich Fries eine so umfassende und gründliche Kenntnis der alten und neueren Kunst, wie sie wohl nur wenige ausübende Künstler besitzen dürften. Und er hatte dieselbe nicht ausschließlich auf dem Wege der Anschauung erworben; sie ging vielmehr Hand in Hand mit ernstlichen philosophischen und ästhetischen Studien, denen er mit ebensoviel Ausdauer wie Liebe oblag und welche ihn in hervorragender Weise befähigten, den künstlerischen Werth eines Werkes richtig zu würdigen. Er wollte nicht wissen von jener Theorie, welche die Kunst in die Fingerringen verlegt, war vielmehr zu der vollen Ueberzeugung durchgebrungen, daß die Kunst eine wissenschaftliche Seite hat, die nicht frostlos unbeachtet bleibt. Und was er auf dem Wege der Spekulation gefanden, das sah er mit Freude in den Werken der alten Meister prallend verwertet, und

darum war er wohl der fleißigste Besucher der Münchener Pinakothek und der gediegenste Kenner ihrer Schätze. Eben darin hatte es auch wohl seinen Grund, daß er sich für die Kunst der Gegenwart nicht erwärmen konnte und den zeitgenössischen Künstlern im Allgemeinen auffällig ferne stand. Ebenso wenig ward er von ihnen aufgesucht, denn er liebte es nicht, mit seinem Urtheile hinter dem Berge zu halten, das die Theilnehmer darum oft nicht weniger verlegt, weil es aus dem Munde eines so vielseitig gebildeten Mannes kam.

Dafür entschädigte ihn aber sein Verkehr mit Männern wie David Strauß, Ludwig Heuerbach, Franz v. Stauffenberg, Dr. Marquartius, Bürgermeister Dr. Fischer und Anderen, mit denen er in philosophischen und politischen Fragen sympathisirte. So war es denn auch Bernhard Fries, der schon zu Anfang des vorigen Jahrzehnts in München sich offen zu den Grundrissen der nationalliberalen Partei bekannte und für sie mannde Lanze brach. Fries um großen deutschen Vaterlande bildete den Kern seines Wesens.

Wie reich bewegt aber sein inneres und äußeres Leben auch sein mochte, seiner Kunst blieb er allwege treu, und so darf seine künstlerische Thätigkeit als eine ungewöhnlich rege und zugleich erfolgreiche bezeichnet werden: eine außerordentliche Anzahl von Oel- und Aquarellbildern wie von Zeichnungen, im Privatbesitz und in öffentlichen Sammlungen, geben glänzendes Zeugniß davon. In all seinen Werken begegnen wir ausnahmslos einem wahrhaft idealen Flug, einer hohen echt poetischen Auffassung der Natur und in Conception wie Gestaltung einem großen Zuge, der in dem zauberischen Glanze der Luft und in der süßen Vollentwicklung, in den reizenden Linien der Berge und Höhen, in den Einschnitten des Meeres in das Land, in der klaren Darstellung des Terrains und in der Schönheit der Baumgruppen gleichmäßig zu Tage tritt.

Wählte er seine Stoffe auch mit besondrer Vorliebe aus dem schönen Süden, dessen Glanz und Heiterkeit er trefflich wiedergab, so gelang ihm doch auch die Darstellung der Eigenthümlichkeiten der deutschen Natur, namentlich der deutschen Laubwälder, nicht minder gut. Wie seine Bilder nirgends zur bloßen Bede herabfallen, so hält er sich auch von dem Hofchen nach wohlfeilen Effekten frei.

In günstigen Verhältnissen geboren und aufgewachsen, sah er sich im Jahre 1860 durch einen über seine Familie heringebrochenen unverschuldeten Schicksalsschlag nahezu seines ganzen Vermögens beraubt. Dasselbe Unglück aber, dem er mit der Ruhe des Philosophen die Stirne bot, sollte Anlaß zu einer Reihe werthvoller Schöpfungen geben, zu einem großen Castus von Bildern zur landschaftlichen Charakterisirung Italiens und Siciliens, der als ein Ganzes vereinigt bleiben sollte. Nach fünf Jahren war die Zahl dieser Bilder auch bereits auf vierzig angewachsen, aber die Umstände zwangen ihn, die eine Hälfte derselben einzeln an Liebhaber abzugeben.

In dieser Stelle ein auch nur annähernd vollständiges Verzeichniß seiner bedeutendern Werke zu liefern, ist unstatthaft; doch mögen wenigstens einige bedeutendere Bilder genannt werden. So ein Bild auf die Gletscher des Montblanc, der Genfer- und der

Gemeine, die Hellenen bei Athen, eine Ansicht des Medusenhals, Bilder aus der Umgebung von Heidelberg, darunter eine Sturmlandschaft, eine Partie aus dem Heidelberger Schlossgarten und die bereits erwähnten italienischen und sicilischen Landschaften, welche theilweise durch den Holzschnitt, auch in dieser Zeitschrift, vervielfältigt wurden.

Vier länger als einem Jahre machten sich bei dem künftigen Zeichen eines bedeutenden Hervortretens bemerkbar, das rasch zunahm und bald das Schlimmste befürchtete sich; er trug das Uebel mit jenem Muth, der seiner Seele eigen war und nahm sich an der Gesundheitspflege des deutschen Kaisers lebhaften Antheil. Aber schon in den letzten Tagen des April schied er am Ende seines reich bewegten Lebens. In- des raffte er sich noch einmal auf und kehrte bald wieder zur geliebten Arbeit zurück, wie er denn auch noch am die Mittagsstunde seines Sterbetages schaffend und guter Dinge an der Staffelei saß, um Abends nach kurzem Todeskampfe in den Armen seiner treuen Lebensgefährtin zu verschied.

G. A. Regnet.

### Todesfälle.

Karl Vetsch, Maler und Professor an der Dreidöner Akademie, im Jahre 1795 in Dresden geboren, ist dort am 3. Juli gestorben.

### Kunsthistorisches.

Aus Rom wird geschrieben, daß die schönen Vasenstücke, welche in den Fundamenten der Basilika während der Ausgrabungen für die Tierregulierung entdeckt wurden, jetzt fast vollständig von den Römern losgelöst sind. Im Jahre 1870, hatte man zwei erfahrene Künstler auf Pompeji kommen lassen, deren die schwierige Operation vollkommen gelungen ist. Der ganze Fund beträgt aus 32 großen und kleinen Gemälden griechisch-römischen Stils. Der untere Theil der Wandfläche ist zu Bandgemälden bemalt, darüber ziehen sich Fresco mit bemalten, geschichtlichen und mythologischen Darstellungen hin, mit deren Erklärung die Archäologen sich noch befassen. Die Figuren sind von großem künstlerischen Werthe. Sehr sorgfältig in der Zeichnung, gleichen sie in Farbe und Wirkung Figuren von der Hand niederländischer Meister und haben sich, obwohl sie mindestens sechzig Jahre veraltet sind, so frisch erhalten, als wären sie erst vor Kurzem entstanden. Jedes Gemälde ist nach der Abnahme mit der daran hängenden Mittelunterlage sorgfältig in eine Leinwand eingeclafft. Die Fundgegenstände sind gegenwärtig in einer an die Straße S. S. Cosimo und Tommaso anstößenden Halle untergebracht und sollen später aufgestellt und eingestrahlt werden.

(Academy.)

### Sammlungen und Ausstellungen.

II. Die Gründung der internationalen Kunstausstellung in München — nach der zweiten Reichstag die zweite, nach der neuen Organisation der erste — bei Sonnabend, 19. Juli, Vermittlung 11 Uhr durch den Feinen Rath als Stellvertreter Hr. Majestät des Königs von Baiern in kaiserlicher Beile und in Anwesenheit der Erstergebener Majestät und Himmelschirm in der Stadt anwesenden Bräutigam des I. Oasies, der Epiken der Behörden, von Mitgliedern beider Kammern, der Gemeindefunktionen und zahlreicher anderer Geladener Rathgelehrten Akademie-Professor W. H. Kundensicht sprach gebührende Worte, in denen er auf die Entschiedenheit der modernen Kunst von ihren Leistungen bei der Gegenwart hinwies und die Bedeutung internationaler Kunstausstellungen, welche vergleichende Studien möglich

machen, hervorhob. Der Prinz erwiderte die Krönrede in wohlgeleiteten Worten unter Hinweis auf die Beschleunigung der künftigen Werke und die Zustimmung. Nach dem Absche der Gründung durchschritt der Prinz mit Gefolge alle Räume der Ausstellung, deren prächt. und geschmackvolle Ausgestaltung auf alle Anwesenden den günstigsten Eindruck machte. Die französischen Kunstausstellungsgegenstände — etwa 75—80 Kisten — trafen leider erst zwei Tage vor der Eröffnung ein und konnten deshalb noch nicht aufgestellt werden. Die Zahl der ausgestellten Werke beträgt ohne die zur Zeit 1927. Davon gehören 1157 der Oelmalerei, 397 der Aquarellmalerei, Zeichnung etc., 209 der Plastik, 135 den graphischen Künsten, 136 der Architektur an. Dem am Eröffnungstage ausgesetzten Kataloge wird demnach ein Nachtrag der französischen Gemälde und anderen Kunstwerke, welche erst später eintrafen, nachgeliefert werden.

II. Münchener Kunstverein. Aus der großen Anzahl der seit meinem letzten Besuche aufgestellt gewordenen Kunstwerke kann ich selbstverständlich nur einige wenige hervorheben. Seit W. Heber's Tod sah man in den Räumen des Kunstvereins kein Meisterwerk mehr, das Paul Ritter's „Der schone Brunnen in Nürnberg zur Zeit der Maximilianischen Kaiser's vorstellte“ an die Seite gestellt werden könnte. Selbst Heber behandelte die Kupferplatte nicht mit so eminenten Meisterthätigkeit. Dazu kommt ein jünger Gemalt von künftiger Wirkung und eine ebenso charakteristische wie trefflich gezeichnete Skizze von S. E. Morgenstern waren zwei Kunstwerke von ebenso brillantem wie harmonischem Relief, mit großem Aufwand der Massen und meisterlicher Technik. Dem ersten folgte ein „Nacht“ von J. Mengler. Es gibt ein zu hoher Relief, ein kleines Relief für Einzelstücke durch das auch räumlich große Bild, durch das sich Mengler als ein Künstler von hohem Genie manifestiert, der die Hilfsmittel der neuen Technik vollkommen beherrschte, ohne daß er von ihnen auf Kosten des künstlerischen Gehalts zu weit gebenden Gebrauch macht. Friedrich Curtze brachte einen „Sonntagabend in Schwaben“ und gotischen Sonnenstein und idyllischer Natur und dazu mit höchsten Mäßen, die Form in Form immer durch's Korn schreien, ganz in der am meisten Weise Christian Böhmer's. J. G. Helmreich's „Nacht eine große „Vergessenheit“ im Schloss Ludwig's XV., eines der trefflichsten Bilder welches hochgeachteten Kunstwerk. Sehr schöne Porträts haben wir von Grönwald und Erdelt, bereit und fügen, aber eine jene lebendige Realitäre gemalt, die sich in gelassenen Vortrefflichen und geistiger Hochachtung in Behandlung der Hände gefügt und heut & in Menschheit, morgen & in Tod und übermorgen & in Reliquie malt. Willrother, in dem wir höher einen unserer wichtigsten Gemaltungslandschaften vereinen, hat in seinem letzten, mit dem „König nach Emmaus“ Raffinesse Bildes auch die bewerkte Landschaft mit entzückendem Glanze kultiviert. Von W. Heber haben wir außer einem kleinen, aber durch Ziele der Empfindung und Heber's Zustimmung der Form mit dem Ebenen gleich wertvollen Bildchen, „Erinnerung vor ihrer Lüste“, einen „Küchengarten“ mit Pflanzen, die ohne eine Spur von jener kunsthaften Sentimentalität der älteren Düsselhorfer, wohl aber voll von tiefem innigen Gefühl, von stillen Ehenen und unbetonten Freuden und schmerzlichen Leid, Jerten und Wäde in diese Jerten rücken. Schleginger zeigte dem „Schuh der Schenker und Geipelen im Neoclassicismuszimmer“ mit seinen Gefühl lebendige Theilnahme abzugeben. „In der Schenker“ von J. Heber. Keller hat Heber durch den Reiz des Gegenstandes noch durch den der Technik auf, selbst aber unüberwindlich durch die Harmonie der Behandlung mit dem Stoffe. Als Heber ersten Rang im Holzschnitt erzielte sich Heber durch sein großes Portrait des Fürsten Bismarck nach Verbot. Eine löbliche Leistung im Holzschnitt erzielte sich Heber durch sein „Kühnendes Volk“. W. Schönleber erwarb durch einen „Kanal bei Offenbe“, ganz im Sinne der alten Niederländer gezeichnet, dann durch eine „Partie aus einer schmalen Reichthüm“, von jener überaus großen Wahrheit und festen Technik, die dem Heber eigen, endlich durch einen prächtigen „Bild auf die Laguna bei Venedig“ Heber noch Neben führte und W. K. K. K., den wir wohl den ersten

Merkmale der Gegenwart nennen dürfen, mit feiner „Reinheit auf der Nordsee mit Wellen und Ratten“, wir sehen noch ein misshagendes Bild dieses Meisters. Auf gleicher Höhe (sah J. S. Steiff's „Wort aus der Kamme“, ein Werk, auf das Salvator Rosa, wäre er noch am Leben, seinen Namen zu legen sich nicht scheuen dürfte. Man möchte annehmen, der Meister habe die Pflicht gehabt, der Welt in einer Zeit, in der sich der Wälzer mit sonnerer Bräuterei über die Grundbrägen der Kunst hinausgerissen hätte, zu zeigen, was diese, auf eben diese Lehren gestützt, zu schaffen im Stande ist. Prof. Ross stellte Anforderungen nach den sieben prächtigen Vorträgen von Tod's an der nördlichen Wand des fünften Saales unserer Pinakothek aus, welche diese Werke mit lebensgroßen Verhältnissen übergeben. Prof. Ludw. Thiersch führte aus eine bedeutende Episode aus der Völkerveränderung vor: „Der Westgoten-König Ariarich von den Alimern als Sieger und Befreier des römischen Joches gelehrt“ — eine reiche Komposition mit lebensgroßen Figuren, von acht lebensgroßen Gesichte durchweht und den Anforderungen der Gegenwart an Farbe und Technik vollkommen genügend. Einen aus zeitlich näher liegenden Stoff behandelte E. Weigand, ein, wie wir hören, noch junger Künstler, in seinem „Einzug Luther's in Worms am 16. April 1521“. Er hat die schwierige Aufgabe glücklich gelöst, indem er zunächst den Einzug trefflich wiedergegeben verstand, den des Reformators Ansturm auf seine Freunde und Gegner machen sah. Die figurreiche Komposition gruppiert sich um den von Bewusstseinen geleiteten Hagen mit Luther und seinen Reisegelenken. Ringsum drängen man Koboldköpfe; alle Personen tragen die Eigenart ihrer Zeit und der tiefe Ernst des Gesangs wird durch einige Aelte, an's Komische treffliche Volkstypen nicht nur nicht abgeschwächt, sondern vielmehr gehiegt. Weitere Verdienste des trefflich folgerichtigen Bildes sind die volle Freiheit der Gehaltung und die verlässliche Anordnung des Hengerebedeutenden unter die Hauptrolle, dann die saubere und hochfreie Behandlung. Koch's Aelter erwidelt ferner und auf eine Weise seines Vaterlandes und zeigt uns eine Figurenreihe, die ein im Galopp vorüberziehendes junges Paar mit einer improvisierten musikalischen Produktion „überfällt“. Die Charakteristik der einzelnen Personen zeigt den denkenden Künstler, die Wahl des Stoffes dessen poetisches Gemüth.

2. Die Gefellshaft der Kunstfreunde von Straßburg hat auch in diesem Jahre im Rathsaale ihrer Stadt eine der Wochen dauernde Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen veranstaltet, die ganz besonders deshalb einer Erwähnung verdient, weil nicht leicht wieder irgendwo eine solche Sammlung von dilettantentypen Mittelmaßigkeiten zusammenkommen wird. Trotzdem im höchsten Grade mühte es um die französische Malerei bestellt sein, wenn man aus dieser Ausstellung, — neun Zehntel der Bilder sind nämlich französischen Ursprungs, — einen Schatz auf ihre Gesamtleistung ziehen wollte: so ganz richtig und abgerundet sind die noch Bornur und Behandlung. Blässlicher Weise ist dieser Schatz nicht richtig, aber um so auffälliger ist deshalb die Thatfache, daß sich hier ein solcher Reichthum ablagern konnte. Kaum ein halbes Dutzend Bilder verdient einigermaßen Beachtung, und in diesen macht sich dann ein widerlicher Realismus breit. So beispielsweise in dem „Eindringen Greife“ und in dem „Kaminabend“ von Emile Stahl, in dessen lebensgroßem Bilde ein enthäuteter, blutiger Lappin den Effect des Gesangs macht. Auch hier weht etwas von dem Tulte des Kosmos, und ganz unbegründet ist es, wie sich das ästhetische Gefühl eines Künstlers auf solche Gebilde, die in die Kunst aber nicht in das Leben gehören, verorten kann. Ganz bedeutend gewinnen in solcher Hinsicht endlich gemeine Arbeiten, wie das Stillleben „Tottes Bildwerk“ von Peter Reiter in Voss's Paris, der „Tonnen“, ein italienisches Mädchen mit einem Kiesel spielend, von Jules Zeller in Paris und die „Rebecca am Brunnen“ von Johann Grund in Karlsruhe. Sie wirken wie eine freundliche Oase.

3. Stuttgart. In den hiesigen Ausstellungen gab es in letzter Zeit auch wieder manches Neue zu sehen. Das meiste Interesse beanspruchten davon mehrere große Kabinzeichnungen von Franz Xaver von Schmidler, die sich

durch poetische Auffassung und treffliche Behandlung auszeichneten. Auch einige kleinere Leinwände verdienen Erwähnung, welche aus Italien und Teul, besonders angenehm an und beweißen seine unangenehmsten Persönlichkeiten auf diesem Gebiet in erkennbarer Weise. Zwei kleine Tierdarstellungen von Gustav Herbst verdienen ebenfalls lobend hervorgehoben zu werden. Ferner zeigen einige Landschaften aus Wäldern und der Eifel von H. Schüller ein ganz bedeutendes Talent, sowohl in Bezug auf Reinheit der Zeichnung als auch auf Zeichnkraft und Naturtreue der Farbe; die gute Gesamtanordnung wurde noch durch eine hinreichend gemächte hübsche Staffage unterstützt. Im Verhältniß interessirte umgekehrt ein gewöhnlich angelegtes und trefflich gemaltes Bildnis des Stadtpfarrers Fischer von Gernan von Böhm, auf welchem die Hände freilich etwas zu blutlos erscheinen; eine meisterhaft ausgeführte Kabinzeichnung desselben Künstlers, ein Domergott, verdient ebenfalls Erwähnung.

## Dermidte Nachrichten.

Aus Paris wird berichtet: Der Unterstaatssekretär im Ministerium der schönen Künste hat beschloffen, daß Platoneng, der für sein Gemälde „Die Strondieren“ den Preis des Salons in diesem Jahre erhielt, nicht auf drei Jahre nach Rom geschickt werden soll, sondern des erste Jahr nach Rom, das zweite nach Spanien und das dritte nach Nürnberg gehen und daß er im ersten Jahre ein Bild, welches eine Episode aus der Kampfbild der Franzosen in Italien darstellt, einleihen, während des zweiten Jahres seine Kunstwerke in Spanien und während des dritten hieselben in Nürnberg vertreten soll. — Die Stadt Paris hat von Rothschild das Recht des „Ehrens von Villeroy“ von der Ausstellung von 1875 angekauft. Die Ehre von Villeroy soll auf ein Drittel der Größe des Reichthums reduziert, in geschicktem Maße ausgeführt und im Park der Tuilleries Schaumant angebracht werden. Die Kosten sind auf 25,000 Fr. veranschlagt. — Das neue Denkmälchen der Gemälde Franzosen, das Baxerolle's ausführen soll, wird im Parquise zwischen dem Arcanden und der Säule die France darstellen, wie sie in stehender Haltung Racine und Corneille, die zur Linken stehen, und Moliere, der zur Rechten erscheint, die Kronen der Unterthätigkeit überträgt. Unter diesen find die Hauptpersonen des Moliere'schen Repertoires dargestellt: Kliche, Galimon, Taruffe, Georges Tandin u. Auf den Seiten berieten Plätze erheben eine Gruppe von Schauspielern des 18. Jahrhunderts. In den Wänden des Saales werden links die beiden Corneille's, rechts die Racine's dargestellt und im Centrum, zwischen Arcanden und Saal, Apollo mit den Mufen.

Am neuen Wiener Parlamentsbau sind gegenwärtig die Proben von Polychromie zu sehen, welche Hansen im Auftrage des Baukomite's hat ausführen lassen, und es ist natürlich, daß der ungewohnte Anblick die Wiener Kunstfreunde aufs lebhafteste beschäftigt. Hansen's Entwurf hält im Wesentlichen an dem (von Kugler verteidigten) Grundfasse fest, die Rassen des Baues, Wände, Säulen, Pfeiler u. s. w. in der Steinfarbe zu lassen und nur die Gliederungen und Ornamente mit Farben und Gold zu überziehen. Er vorgebildet alle Kapitale, Säulenbasen, Arkaturen u. dergl. und umgibt die Gliederungen mit einem in Blau, Roth, Grün und Gold ausgeführten Ornament. Namentlich die große Ausdehnung, welche Hansen dem Golde anweist, bildet das Neue, Ueberwältigende und daher auf viele noch bedeutend wertvolle an dem jedenfalls höchst glänzenden und beachtenswerthen Projekte.

Das neue Rathhaus in Wien schreitet mit Riesenschritten seiner für das Jahr 1883 in Aussicht genommenen Vollendung entgegen. Der eihernen Dachstuhl auf dem Dachstuhl werden bereits aufgestellt und auch der Steinbau nähert sich in allen Theilen, mit Ausnahme der Fassade, dem Abschluß. — Kürzlich war in der Stromeinfahrt von Hanslich und Tschepitsch der festschöne Bronce-Kranleuchter zu sehen, welchen Fr. Schmidt für den großen

Verkauf des Katholiken entworfen hat. Derselbe mit 4 Weber im Durchschnitt und 1 1/2 Meter in der Höhe. Die Glashalle sind von 2 Rahmen hergestellt. Kugelförmige Beobachtungsbrechen erweisen ein überraschendes Resultat. Die Bronze wird durchaus mit Silber überzogen und dann die Färbung des ebenfalls schützenden wie silbernen Lutes eine noch weit brillantere sein.

**Trübender Verkauf der Alhambra.** Die königliche Zeitung bringt eine launig abgefaßte Copie eines deutschen „Cronista y Correspondent“ aus Berlin an den König von Spanien, in welcher der immer drohender sich gestaltende Verkaufsstand der Alhambra mit berechneten Worten geschildert wird. Der Correspondent rühmt die persönlichen Vorzüge, welche den jungen Monarchen, den besten Monarchen unserer Tage ebenbürtig an die Seite stellen“, und schließt mit folgenden Worten: „Deshalb vertraut er darauf, daß Em. Majestät die Bitte, die derselbe nicht im Auftrage, aber im

Interesse der ganzen gebildeten Welt an Em. Majestät richtet, nicht ungenüßig zurückgewiesen werde: die Bitte, daß Em. Majestät den tüchtigen Bewachern des Derra, der den Verkauf ungescheut, auf dem das schöne Königstempel steht, jetzt endlich einen andern Weg anweisen wolle. Es ist bekannt, welche reichen Mittel die erlauchter Mutter Em. Majestät der Erhaltung der Alhambra angewandt hat, und die Spahren auf den Dächern am Granada erklären es sich, daß von jenen Summen die Königsbauung mit goldenem Ziegeln hätte gedeckt werden können, wenn das Reich nicht in den Händen ungläubiger Beamten zurückgeblieben wäre. Wögen Em. Majestät mit mehr Glück, und dazu mit viel geringerm Kostenaufwande das Beispiel Em. erlauchter Mutter nachahmen; mögen Sie nicht gütigen, daß die Regierung des spanischen Königs in der Geschichte mit dem Verlußt eines der kostbarsten und unerfäglichsten Vöndere bezeichnet werde, die früher Jahrhunderte irgend einer Nation zur Erbschaft übergeben haben!“

**Berichte vom Kunstmarkt.**

Frankfurt a. M., Ende Mai 1879.

Vom 3. Mai anfangend, hat die ganze Woche hindurch eine bedeutende Kunstauktion bei H. A. C. Preßler zu Frankfurt a. M. stattgefunden, welche von weit und breit Liebhaber, besonders aber auch Vertreter bedeutender Kunstinstitute herbeigezogen hatte und durch das Resultat der Versteigerung besondere Beachtung verdient. Im Allgemeinen hat sich herausgestellt, daß sowohl die Kupferstiche als auch die Handzeichnungen sehr gut bezahlt, ja daß selbst mehrfach höhere Preise erzielt wurden, als auf den letzten großen Pariser Auktionen. Dieses allgemeine Resultat erklärt dadurch keine Minderwertigkeit, daß H. A. C. einige hervorragende Blätter (Rembrandt und Dürer) zurückgezogen hat, da sie den vorher festgesetzten Minimalpreis nicht erreicht haben. Die anderen Sammlungen sind bis auf etwa fünf geringe Nummern vollständig verkauft worden. Als besonders hoch bezahlt sind aus der Sammlung des verstorbenen Freiherrn Carl von Wackerstein die Zeichnungen von Joh. Elias Kibinger (Katalog Nr. 53—111), aus der Sammlung Johann Wilhelm Meier das sehr vollständige Werk von Johann Christoph Erhardt (Kat.-Nr. 365—460) zu erwähnen. Aus den Sammlungen H. A. C. . . . . Zuermündt und Professor Dr. F. Heimsoeth haben wir folgende interessante Einzelheiten hervor:

Kat.-Nr.	Beschreibung	Wert
100	H. Dürer, Die jugende Maria. B. 34. . . . .	900
101	— „—“ Hieronymus in der Hölle. B. 69. . . . .	1700
120	— „—“ Ritter, Tod und Teufel. B. 98. . . . .	1701
156	J. Gallyp, Portrait des Hoff de la Halle. B. 212. . . . .	501
200	Lucas van Leyden, David vor Saul die Harfe spielend. B. 27. . . . .	1150
224	H. van Thane, Das Messergericht F. 18. (Kopdruck). . . . .	1100
250	— „—“ Die Spinnerin. F. 51. (Kopdruck). . . . .	1020
245	— „—“ Der Hühnerspieler und der Leutenant. F. 45. (Kopdruck). . . . .	500
248	— „—“ Der Tanz im Kirchhof. F. 49. . . . .	625
257	Paul Petter, Die Suite der Pferde, B. 9—13. . . . .	1910
260	Warc Anton Heinsohl, Die Jungfrau mit dem Rinde. B. 60. . . . .	2000
324	Rembrandt, Die Frau mit dem Pfeil. B. 202. Cl. 199. Bl. 166. . . . .	645
327	— „—“ Die Feindschaft mit dem Jäger. B. 211. Cl. 208. Bl. 314. . . . .	535
336	— „—“ Der Greis, der die Hand vor die Augen hält. B. 250. Cl. 256. Bl. 268. . . . .	500
338	— „—“ Cornelius Splens. B. 206. Cl. 243. Bl. 176. . . . .	550
344	— „—“ Joan Lubus. B. 270. Cl. 275. Bl. 182. (Bar dem Fenster). . . . .	2700
345	— „—“ Derfelbe im II. Zustand. . . . .	540
350	Derfelbe Seglers, Tobias und der Engel in einer Landschaft, nach Elsheimer*). . . . .	4000
396	G. de Nierge, Die Vermählung. B. 4. . . . .	340
401	— „—“ Der Hirtin. B. 9. . . . .	425
485	Lucas van Leyden, David und seine Töchter. B. 16. . . . .	610
494	— „—“ Abraham erblickt die Hagar. B. 18. . . . .	500
500	— „—“ Ruhe in Gophen. B. 38. . . . .	1000
505	— „—“ Die runde Fasson. B. 57—65. . . . .	2900

Kat.-Nr.	Beschreibung	Wert
I. Kabinet H. A. C. . . . .		
14	Barthel Beham, Die Jungfrau am Fenster. H. 5. . . . .	391
15	— „—“ Knecht und Daphne. B. 25. . . . .	541
51	H. Bergheim, Die drei ruhenden Rüsse. B. 3. . . . .	901
52	— „—“ Nüchtern aus dem Felde. B. 5. . . . .	671
63	J. Koch, Die beiden Mäntel. B. 4. (Kopdruck). . . . .	601
97	H. Dürer, Die J. Jungfrau aus dem Hofmann. B. 30. . . . .	706

\*) Der Katalog braucht hierzu: „Ulrich Goltz, wie alle anderen nicht sehr zahlreichen Meister, von welchem Goltz nicht, wie ihn an sich selbst, in 16 Jahren des ersten Zustandes bei 16 dem Hirtin Rembrandt's unter dem Namen der Hirtin und Goltz's bekannter Hirtin (B. 56. Cl. 60. Bl. 21) war. Rembrandt, der nach dem Jahr Goltz's die Hirtin erwarben hatte, nahm die Hirtin des Goltz's nach dem Goltz's nach und stieg sie nach ihr bei Goltz's, bis sie starrte sich hat, ohne welchem Goltz's nicht, wie ihn an sich selbst, in 16 Jahren des ersten Zustandes bei 16 dem Hirtin Rembrandt's bekannter Hirtin.“

\*\*) Das Stück von Lucas van Leyden ist ganz wenig bekannt und hat ganz wenig verkauft. Katalog, 408—409.

Katal. Nr.	Beschriftung	Preis	Katal. Nr.	Beschriftung	Preis
517	Lucas van Leyden, Die Kuffete des verlarrenen Sohnes. B. 76.	1290	107	K. von der Meer, Holländischer Rand in Silber mit vielen Figuren.	10
527	— Ein Junge. B. 104.	600	124	J. Knechtel, Dem Sturm bewegte Fontäne	10
560	— Ein junger Mann an der Spitze eines Trupps Hessoischer. B. 142.	880	176	W. von der Weide, Repetieruhr in einem Fort	5
564	— Die Dame mit Gefolge im Walde. B. 146.	1110	191	H. Watten, Stabombium	20
589	— Portrait Kaiser Maximilian's. B. 172.	1400	235	D. Gubensowich, Portrait von Josef Stehelsch.	2
592	— Portrait eines jungen Mannes mit einem Teleskop. B. 174.	490	III. Sammlung Heimforth.		
II. Sammlung Gutzmann. (Handzeichnungen).			31	K. Cyp, Handzeichnung	2
9	H. Böhm, Portrait eines jungen Mannes.	2035	35	ditto	10
36	F. Heil, Italienscher Hofen.	251	36	ditto	2
42	Th. de Bru, Zeichnung zu einer Schale.	250	37	ditto	2
43	Th. Buzenow, Ein holländischer Tonförmel.	410	38	ditto	7
58	H. von Arnf, Portrait des Adrian Stalant.	3001	149	Rembrandt, Handarbeit (kleines Köntchen 0,071 : 0,167)	10
59	— Portrait des H. de Bes.	1050	227	Ein Kuppelgebäude in der Art des H. Br.	10
102	Brandenburger Meister des 16. Jahrhunderts, Ornament, wohl Vorlage zu einem Emailgemälde	510	Schließlich sei bemerkt, daß auch die Kunst- und die alten Versteigerungskataloge dieser Sammlung, besonders die englischen und die niederländischen, außer hohen Preis erzielen.		

## Inzerate.



**Die Büste des Hermes**  
von Praxiteles,  
neueste Ausgrabung aus Olympia,  
ist in der Originalgröße (mit Brustfaß 77 cm. hoch)  
Preis von Eisenmasse . . . 45 M.  
Preis von Gyps . . . 24 M.  
in 21 cm Höhe Maschinenkopie,  
Preis von Eisenmasse . . . 7 M. vorrätig  
Kiste und Einballage . . . 5 M.

**Gebrüder Micheli,**  
Berlin, Unter den Linden 12.  
Das neueste Illustr. Preisverzeichnis antiker und moderner Bildwerke der Giesener wird gratis ausgegeben.

## Verlag von FERDINAND ENKE in Stuttgart.

Sobald ist erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen:  
**Jaesche, Dr. med. Em., Das räumliche Sehen.** Mit 37 erläuternden Holzschnitten, 2 Steindrucktafeln und 1 Lichtdrucktafel, gr. 8. Gebf. Preis 4 Mark.

Schickt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Hermann.** — Druck von Gundert & Friedl in Straß.

## Novitäten.

In meinem Verlage erschienen schon  
**Friedr. Gonné, Postmahl u. d. Renaissance.**

Photogr. I. Extraf. 110 cm. u. 100 cm. 2 Bde.  
in Imper. 90 cm. u. 80 cm. 2 Bde.

in Folio 5 M., in Cav. 1 M.

**te Peerdit, Um nichts! (Duell-scene.)**

Photogr. Impres. 70 cm. u. 80 cm. 2 Bde.  
in Folio 5 M., in Cav. 1 M.

**Edwin Schömp's Kunstverlag,**  
Leipzig.

Die photogr. Reproduktionen aller Originalen wird für meine Sammlung anderer Kunstwerke im Verlag gemacht.

Verlag von Edwin Schömp in Leipzig

## Städtebilder

von  
**Arth. Bernid.**

I. Buch: Rom, Venedig, London, 2 Bde.

II. Buch: Genua, Neapel, Lissabon, 2 Bde.

III. Buch: Paris, Moskau, 2 Bde.

IV. Buch: St. Petersburg, 2 Bde.

Preis 1 M. 50 Pf. in Folio 2 M. 50 Pf. in Cav. 1 M. 50 Pf.

Verlag von Edwin Schömp in Leipzig

## Eduard Quass,

Hofphotograph in Berlin.

Hat eine gut erhaltene Sammlung von  
Photographien der Städtebilder  
zu verkaufen; auch ist ihm eine Anzahl  
von Originalphotographien überlassen.

Verlag von E. A. Hermann in Leipzig.

## Kretzer, E. C.

Preis eines Kunstwerkes des Herrn  
1877. 8. Br. 4 M., geb. 5 M. 50 Pf.

Erst im Prof. Dr. C. von Kugel (Wien, Ober-Sonnenstraße 20) oder an die Verlagsbuchhandlung in Kempten zu richten.



8 25 Pf. für die drei Mal gelieferten Proben gratis werden nur sehr Best- u. Handbuchung angenommen.

## Weiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für die übrigen bezogen jedes im Jahrgang v. Hirt (enthält im Buchhandel als auch bei den Bezüglern) mit dem nächsten Postbeleg.

**Inhalts:** Die internationale Kunstausstellung in München. I. — Der Katalog der Sammlung Richard Schickel in St. Gallen. — Die Kriegerdenkmäler in St. Gallen. — Das Erz. — V. Hirt's. Kunstgeschichtliche Vorlesungen über Schul- und Pädagogik. — Dr. Zimmer, Maxilla. Leben und Werk. H. Springer, über die Statuen der Kunstschüler in München; über Monarchie über Gese, die Kunstwerke in Italien; über die Kunstwerke in Spanien. — Die Venus von Urbino. — Fresco-Malerei. Malerei in dem Dorf, der Graben der Stuttgarter Kunstschule, Heinrich Jordan im Lande der Kunstwerke, vom Straßburger Münster; Die Kunstwerke in der Kathedrale zu Gen. — Illustration des Buch- und Handbuchs. — Zeichnungen. — Zeichnung.

Das II. der Kunstzeitschrift erscheint mit dem II. Heft der Zeitschrift am 21. August.

### Die internationale Kunst-Ausstellung zu München.

#### I.

Zeit dem 19. Juli ist in München die erste der internationalen Kunst-Ausstellungen eröffnet, welche dort fortan in regelmäßigen Zwischenräumen von je vier Jahren stattfinden sollen. Schon seit Monaten bildeten die Vorbereitungen der Ausstellung und die von auswärts erwarteten Sendungen und Anmeldungen das Tagesgespräch der Kunstkreise. Nachdem die Franzosen sich erst zur Beteiligung bereit erklärt hatten, erfolgte Anfang Juli eine Abklärung, welche wiederum wenige Tage später durch die Erklärung des Kabinetts Oreey an die bayerische Regierung, Frankreich werde die internationale Ausstellung offiziell und privatim beschützen, aufgehoben ward; in Folge all dieser Widersprüche waren die französischen Kunstwerke im letzten Momente nicht zur Stelle, so daß die für sie bestimmten Räume am 19. Juli noch leer standen. Auch über die ersehnten Prunkstücke, Mozart's „Einzug Karl's V. in Antwerpen“, Ranfacy's „Milton seinen Töchtern das verlorene Paradies dikierend“ und Anselm Feuerbach's „Titanenschlacht“, sowie dessen „Medea“ waren die Verhandlungen noch nicht zum Abschluß gediehen, und Franz Venbach war noch unentschieden, ob er seine neuesten genialen Schöpfungen, die Porträts von Bismarck und Wolke, anstellen würde. Dem Comité geführt trotzdem volles Lob; wohl blieb seiner Tätigkeit unter diesen Verhältnissen noch ein weites Feld offen, aber der Fortschritt gegen 1876, wo der auch dies Mal

zwar mangelhafte aber doch pünktlich erschienene Katalog wochenlang auf sich warten ließ und überall Berge von Kisten den Besucher anstarrten, ist doch ein erfreuliches.

Vor dem Glaspalaste flatterten die bayerischen und die Reichsfarben von venetianischen Masten, und im Innern hoben feine Laubgewinde die schwerfällige Pracht der Gobelins, welche den Hauptkomplex der zugleich als Repräsentationsraum gedachten architektonisch decorierten Verhalle bildeten. Zu den Vertretern der Münchener Künstlerkassen, welche den Prinzen Ludwig in seiner Eigenschaft als Vertreter des Königs erwartete, hatten sich die Ehrengäste gesellt, außerhalb des abgesperrten Raumes drängten sich die Künstler und die zum Eintritte berechtigten Besizer von Ehrenkarten, und auf der Tribüne über dem Haupteingange wohnte ein bunter Damenhaufen der festlichen Eröffnung bei. Da über den Verlauf derselben bereits berichtet worden, machen wir gleich einen Rundgang durch das Gebäude und schildern kurz die ersten Eindrücke, die wir empfangen.

Die von Triumphbogen überragten Eingänge zu den verschiedenen Abtheilungen münden sämtlich in die mit Pflanzengruppen reich ausgestattete Vorhalle, wo die plastischen Kunstwerke zwischen dem Laubwerke Platz gefunden haben. Professor Vindensmit, Andr. Müller und A. Wagner, Aug. Epiß, Koffow und Claud. Schrauboldt jun. haben die Zwißelbilder über den Bogen, deren Ungleichheit wohl auf Rechnung der Hast zu schreiben ist, ausgeführt. Ueber den Eingängen trugen zwischen plastischen Gruppen Schilder mit

den Namen der betreffenden Länder, worunter sich freilich auch Afrika, China und Japan vertritt haben; Professor A. Heg und Herr. von Miller, Syrus Ebente und Th. Pennerlein, W. Rümmer und J. Hirt, sowie der humoristische Tierdarsteller K. von Wahl hatten diesen Theil der Dekoration übernommen. Der ganze Einbau war noch nach den Entwürfen des Münchener Architekten A. Schmidt ausgeführt, Gebon hatte sich diesmal fern gehalten. Unterhalb der Kuppel mit dem Erkerstein reihen sich die Medaillons der bedeutendsten alten deutschen, niederländischen, slawischen, italienischen und französischen Meister an einander; die Vorträtlichkeit scheint freilich Nebenache dabei gewesen zu sein. Die königlichen Schlosser haben die nöthigen Gebelins hergeliehen, und die Dekorationszwecke gewidmeten, theilweise gesperrten Marmorwerke gruppieren sich rings um die plätschernde Fontaine und halten die Ehrenwache an den verschiedenen Thüren. Auch einzelne Gemälde sind hier aufgehängt worden. Schrader's „Mrs. Clappote" beschwört ihren Vater Uliner Cromwell nicht nach der Krone zu trachten, ein stimmungsvolles Bild von bedeutender Wirkung, die leuchtende Landschaft des Italieners Bertani „Auf dem Nil nach Sonnenuntergang", S. Corrotti's „Procursion in Sorrent" und H. Hüggen's „Mecklenburgische Hirtenkinder" zählen zu diesen bevorzugten und trotzdem häufig übersehenen Gemälden. Das erste plastische Werk, welches den Besucher empfängt, ist Barzaghi's „Aus dem Wasser geretteter Moses", eine Arbeit von großer Vollendung in der Ausführung der Einzelheiten; das lodige Haupt der jungen Aegypterin sowie das Knäblein im Korbe sind überaus anmuthig, der Gesamteindruck befriedigt weniger. Zwei lebensgroße Marmorstatuen von dem Krenznacher E. Cauer: „Die Here" und „Die Quelle" bilden zur Rechten und zur Linken aus dem Gebüsch hervor; schade, daß die Tische der Katalogverkäuferinnen unmittelbar vor ihnen aufgeschlagen sind; die Auffassung „der Quelle" — das junge Mädchen horcht an einer Wuschel — fordert unwillkürlich zu Vergleichen mit den Schöpfungen der französischen Schule auf. Euhmann-Hellborn's schwerfällig gedachtes „Dornröschen", dessen zarte Gestalt ganz in dem tiefen Sessel und unter dem Hofengewirr verschwindet, die dämonisch drückende „Kofamunde" mit dem Totenschädel von dem Mailänder Branca, das überaus lebendig aufgefaßte Gypsmodeill eines „Hänselbiers" von Diez und „Pico della Mirandola" als Knabe von dem Mailänder Villa, sind rings um den Springbrunnen zwischen dem Vauwerke vertheilt. — „Deutschland" prangt es in Goldlettern über dem Haupteingange in der Mitte, das Ausland befindet sich zur Rechten, Oesterreich, nebst dem Reize der deutschen Kunst, ohne An-

betracht des Landstriches, zur Linken. Der Architektur, den Aquarellen und der graphischen Kunst wurden zwei Reihen von Kabineten zugewiesen; die Galerien blieben diesmal leer; selbst der Zugang zu der Tribüne, von der man eine schöne Uebersicht des Ganzen genoss, wurde nach der Eröffnungsfeierlichkeit abgesperrt.

An den beiden sehr ungleichen Marmorstatuen „Phryne" und „Blinde Flieger" von dem Mailänder Barzaghi vorüber, betritt man den Mittelsaal, wo die Büste des Prinzen Kuitpold die fremden Besucher gastfreundlich empfängt, und der Blick zunächst von Herr. Keller's umfangreichem, der großherzoglichen Galerie in Karlsruhe gehörigem Gemälde „Markgraf Ludwig Wilhelm in der Schlacht von Splanament" gefesselt wird; einzelne Köpfe erinnern an Slingenever's „Schlacht bei Lepanto". Der Schweizer Keller hat noch einmal sein köstliches, schon 1876 hier ausgestellt gewesenes Thierstück „Wich auf der Alp bei nabendem Gewitter" eingesandt. Die „Kindesmörderin" von Gabriel Max, ein in jeder Beziehung schönes Damenporträt von dem Hannoveraner Friedr. Kaulbach, die von der Berliner Nationalgalerie hergeliehene „Barforezjagd" von dem verstorbenen Polen Hieronim und ein altdeutsch aufgefaßtes Porträt von dem Münchener Hr. Aug. Kaulbach bilden Brennpunkte der Aufmerksamkeit, während ein entsetzlicher sterbender Christus von Pighelm in München immer wieder die staunende Frage hervorruft, warum die sonst so strenge Jurp solche Geschmackverirrungen zugelassen habe. — Diese kurze Kunstschau beweist, wie wenig die scharfe Grenze der Geburtsländer eingehalten ward, und dieselbe freie Vertheilung findet sich im ganzen Ausstellungsraume wieder. Immerhin wäre es bei dem knappen Hilfsmittel eines alphabetisch geordneten Kataloges wünschenswerth gewesen, die Werke je eines Künstlers näher vereinigen zu sehen. Rudolph Jordan's geniale Schöpfungen „Schiffbruch in der Normandie" und „Das Ankertau an's Land gebracht", sind beispielsweise durch die ganze Breite des Glaspalastes getrennt, während sie sich als Pendant ergänzen würden.

Besondere Hauptpunkte für die deutsche Abtheilung lieferte die Berliner Nationalgalerie mit anerkannterwerther Bereitwilligkeit. Da finden wir Geng's „Sonnenhellen Einzug des Kronprinzen in Jerusalem", Scherer's „Ueberschwemmung in Ostpreußen", Schmidt's „Spremlandschaft", Etw. Achenbach's „Markttag von Amalfi", Bedmann's volkreiche „Werte in Süd-Holland", die „Abenddämmerung" Döder's, Defregger's „Heimkehrende Sieger", Menzel's „Eisenwalzwerk", Hoff's „Taufe des Nachgeborenen", Hertel's „Sturm an geneuesischer Küste" und Josef Brandt's vielangefochtene „Tartaren'schlacht". Auch andere Kunstinstitute und Sammlungen haben ihre besten Schätze

hergeliehen; Breslau sandte die Perle seines Museums, den durch den Mauerstichrest magisch wirkenden „Palast der Königin Johanna“ bei Nachtstimmung, von der Hand L. v. Schenck's, die f. Württemberg-Staatgalerie gab Josef Brandt's „Reitergefecht aus dem dreißigjährigen Kriege“ und als wehmüthige Erinnerung W. Kurzbauer's „Cries Bilderbuch“; aus Königsberg kam „Andreas Hoyer's letzter Gang“ von Defregger, aus Hamburg F. Gebhardt's „Kreuzigung“ und die „Strichschule im Cabinet Gebirge“ von dem Berliner W. Max, aus Worms der „Restaurationskampf-Bedlin's, damit auch dieser originelle Münchner nicht im Kreise fehle. Kaiser Wilhelm schickte aus seinem Privatbesitz Werner's „Kaiserproklamation in Versailles“ und Camphausen's neuestes Meisterwerk, das „Reiterporträt Sr. Majestät“, die Prinzessin Gisela von Bayern eine „Rheinlandslandschaft“ von dem Belgier Unterberger, Professor Defregger eine große Landschaft von Willroder und Herr Reuschüller in Rijns ein der Hauptgrundstücke der modernen spanischen Schule: Pradilla's preisgekröntes Gemälde „Johanna die Wahnsinnige begleitet den Satz ihres Gemachtes Philipp's des Schönen“. Daneben traf das Kunst aus den bedeutenden Ateliers von Düsseldorf, Berlin, Weimar und Dresden, Karlsruhe, Frankfurt und Stuttgart ein, und stellte sich zu den bekannteren Werken aus den letzten Jahren. Bantier's „Verhaftung“ vereint Vollendung der Technik und Poesie der Aufassung, Hans Dahl's „Spiel der Wellen“ ist ein ergreifendes Nachbild, Salentin's „Hindeskind“ gehört dagegen zu seinen minder gelungenen Leistungen; Sohn jun. ohnt mit Glück die niederländischen Atlasmaler nach, — sein „Besuch“ ist ein neuer Beweis davon, — und kultiviert daneben das Porträt mit hervorragender Begabung; sein „Kinderbildnis“ in ganzer Figur gehört neben Defregger's einfach schönem „Kinderporträt“ zu der Elite im Glaspalast. Schulz-Briesen ist mit Humor und Ernst erschienen, im „Herrensüßchen“ weisen bekannte Gealten, „Zur Unterfuchung“ athmet tiefe Tragik, „Differenzen“ schwelbt zwischen beiden Stimmungen. Bodemann führt uns das oftgenannte „Leibhaus“ und ein „Wanderlager vor Weihnachten“, vor, Hünten Schlachtenbilder, Normann, Nordgren, und Wassmussen brachten norwegische Landschaften, Tücker eine Marine, Krüner und Burnier Landschaften mit Thierpassage, Säs und der schwächere Jay Gearebilder aus dem Hühnerhofe. Gustav Richter's Porträt des deutschen Kaisers und seiner Gemahlin, Meidter's von rechtsstehendem Stammschöne übergebenes Gruppenbild „König Wilhelm bei Gravelotte“ sowie Arbeiten von Biermann, Graf, E. Becker, F. Meyerheim, Stessel, Kay, Treidler, Odel, A. von Hedden und Anderen vertreten Berlin neben den Zen-

dungen der Nationalgalerie. Weder die Frankfurter Barmig und Thoma noch die Stützen der Karlsruher Schule Hans Gude und Eugen Bracht ließen aus; Th. Hagen, Gleichen-Rugwurm und Hoffmann-Jäckel vertreten Weimar. Aus Oesterreich ist bis jetzt nur eins von den erstesten Historienbildern eingetroffen: Brozik's vielgenanntes Bild: „Die Gefangenen König Ladislaus' von Ungarn und Böhmen am Hofe Karl's VII. von Frankreich“. Mosart sandte nur ein Frauenporträt, Mantegna blieb ganz aus. Angeli sandte den deutschen Kronprinzen und seine Gemahlin, Canova den früheren Bürgermeister von Wien und die Gräfin Schönbörn, und Griepentker macht uns mit fünf bedeutenden Oesterreichern bekannt; Leopold Müller, J. Schmid, Haas, Richterfeld, Tina Blau und Kuh reihen sich ihnen an.

Die Schweiz nennt nur Keller ihr eigen, da ihre Söhne Bantier, Böcklin und Weisener sich deutschen Akademien angeschlossen haben. Italien weist neben mißlungenen Proben von der Bestiehe seiner Künstler für ein leuchtendes Colorit einige vielversprechende Arbeiten auf. Rellini hat ausgesprochenes Talent für das Porträt, Uff's Begabung für die orientalische Landschaft und das Historienbild ist bekannt, Bertoni, Mancini und Joris sind Bierden auf dem Gebiete der südlichen Landschaft, Wien's Malweise zeichnet sich durch Kraft und Frische aus. In der Plastik bewährten die italienischen Bildhauer wiederum ihre Meisterhaftigkeit in der Ausführung des Details. Pereda's Marmorgruppe „Muttertes“ athmet deutsche Innigkeit der Empfindung. Eine Marine Kosakow's, kaum mehr als eine von Meisterhand geflossene Skulptur und die beiden 1875 gemalten Pendants Semiradski's „Der bettelnde Schiffsbrüchige“ und „Ein Weib oder eine Bode?“ bilden den Kern der dürftigen Sendung aus Rußland. Die Dänin Frau Jerichau-Baumann hätte ihre unschöne, bedenklich verkürzte „Ovaliste“ besser im Atelier gelassen. America weist nur eine umfangreiche sonnenhelle Landschaft von dem gemalten Bierstadt auf. Fast ausnahmslos Gutes und Hervorragendes kam von jenseits des Kanals. Namen wie Alma Tadema, Leighton, Browning, Milais, Herschner, — der von Geburt ein Münchener Kind ist, — Moore, Cooper, Allan Schmidt, Haag und Calderon reden für sich selber. Am lebhaftesten außer den Franzosen, deren Sendung noch nicht sichtbar ist, beteiligten sich die Belgier und die Holländer an der internationalen Münchener Ausstellung. Man kann die Antwerpener Lebensbilder auf dem Gebiete der Landschaft, von Lappen, den Freund des Eichen- und Buchenwaldes, und Camerinière, den Meister im Birkelaube mit einander sowie mit dem überaus düstigen malenden Holländer Bilders vergleichen; den Brüsselern Schaupfe-



leer und Gabriel und dem Antwerpener Deynwerth stehen der produktive Holländer Weddig und sein Genosse Maria gegenüber; aus Brüssel kamen der tüchtige Thiermaler de Haas mit Ochsen und Kühen, de Praters mit belgischen Pferden und normännischen Ochsen und Henriette Konner mit überaus natürlichen Darstellungen des Luxemburg angehöblich hat, daß er im Herzen ein Deutscher Lieb. Frankreichs Sendung wird voraussichtlich an Zahl alle anderen Länder übertreffen, da auch der Staat eine Auswahl der neuesten Erwerbungen des Luxemburg angehöblich hat. Wie hoch man dort überhaupt die internationale Ausstellung schätzt, wird durch den Umstand bewiesen, daß eine bedeutende Summe votirt ward, um bedürftigen Künstlern die lehrreiche Studienreise nach München zu ermöglichen.

So steht es mit den Gästen von fern und nah, und München selber hat ein bedeutendes Kontingent von Kunstwerken dazu gestellt. Wohl ist es zahlreich und gut vertreten, vom Rektor der Münchener Landschaftsmalerei, dem alten Peinlein, bis zu den jüngeren Talenten auf allen Gebieten; aber, die Strenge der Jury droht eine einseitige, kühnende Wirkung auszuüben, und eine etwas freiere Auffassung wäre ein zweites Mal zu wünschen. Wir hatten Gelegenheit, Arbeiten der Malerei und Plastik zu sehen, deren Zurückweisung überrascht. Pileto's Hilfe ward so wenig wie sein kaum vollendetes Rathhousbild begehrt, man that seine Schritte zur Erlangung des Gemäldes und hatte später den guten Vorwand, es sei zu umfangreich zum Transporte. So hat sich denn mit dem Parteigeiste manche Lücke eingeschlichen; aber der Rest bildet immerhin noch eine stattliche Bilanz. Willroder und Schönbauer, Vier und die beiden Zwengauer, K. S. Zimmermann, Wagner und Seig, Köhler, A. Keller, Hermann und Fr. Aug. Kaulbach, G. Lang, Vizeu-Rayer, A. Gahl, Gypf, Eberle, Haber du Faur, Gelmisch, Till und Beschlag sind mit einem Kranze von Genossen erschienen.

Die Aquarelle und Zeichnungen wie die graphischen Künste stehen diesmal weit höher als sonst. Die Engländer Perlemer und Karl Haag, der Holländer Bieshop, die Italiener Ferrari und tüchtige Deutsche und Oesterreicher, wie M. Alt, Pileto, Vizeu-Rayer, Hermann Kaulbach, Piris und Kottmann verburgen die Gegenwart hervorragender Arbeiten in

Aquarell, als Grisaille und als Zeichnung. Die graphischen Künste bieten gleich der Architektur reiche Auswahl ohne, wie es 1876 der Fall war, durch Ueberfülle des Gebotenen zu ermüden.

Hinter den verhängten Thüren aber hämmert und lärmt es, daß die Behlen zittern; die Franzosen sind im vollen Anzuge.

H. B.

#### Der Katalog der Sammlung Richard Fisher's in Hill Top.

Unter dem anspruchslosen Titel: „Catalogue of a collection of engravings, etchings and woodcuts 1879“ ist kürzlich ein Prachtwerk herausgegeben worden, welches uns nach Inhalt und Form in musterhafter Weise mit dem Besande einer hervorragenden englischen Privatsammlung bekannt macht. Ihr Besitzer, Mr. Richard Fisher, ist in weiten Kreisen als ein feinsinniger „amateur“, der an die goldenen Zeiten der Sammellust erinnert, geschätzt, sein Cabinet genießt einen glänzenden Ruf. Da mehrere Blätter seiner Sammlung, als sie in der Manchester-Exhibition 1857 öffentlich ausgestellt waren, andere, wie das köstliche Leben Maria Theres's, in älteren Sammlungen von uns besichtigt wurden, so dürfen wir die Berechtigung des glänzenden Rufes aus persönlicher Ueberzeugung bestätigen. Aber wenn dieses auch nicht der Fall wäre, wenn auch die Vertretlichkeit zahlreicher Blätter der Fisher-Collection, wie der Osade's, nicht längst in Kreisen der Kenner von Mund zu Mund ginge, so würde schon ein Blick auf den Katalog genügen, den seinen und gediegenen Sinn des Sammlers zu beweisen. Wer so viel Liebe und so gutes Verständnis bei der Herausgabe des Kataloges zeigt, der kann auch bei der Anlage der Sammlung nicht schliefgegriffen haben. Nicht die Ausstattung des Kataloges allein verdient unbedingt Lob; Papier, Druck, Illustrationen wetteifern mit dem Besen, was in unseren Tagen in dieser Hinsicht geleistet wurde. Die Illustrationen sind keineswegs ein zufällig zusammengeraffter, äußerlicher Bilderschmuck. Die Initialen, Bordüren, Titelaufsetzungen wurden aus den Incunabeln und Holzschnittwerken der Sammlung ausgewählt, die einzelnen Seitenheiten der Sammlung in facsimilirten Abbildungen dem Kunstfreunde vor die Augen gebracht. So bietet gleich die erste Illustration eines bisher noch nicht beschriebenen Holzschnitt: die Kreuzigung des Meisters J. K. mit dem Segel, gewöhnlich Giovanni Battista del Porto genannt und dem Kreise Niccolletto's da Modena angezählt. Wir wissen nichts Sicheres über diesen Meister, als daß er aus der Paduaner Schule hervorging, den Einfluß Thiers's empfand und eine Zeit lang in Rom thätig war. Eine Hellogravure lehrt uns das

Blatt eines bisher nirgends angeführten Monogrammischen L. der Jacopo de' Barbari nahe stand, kennen.

Von dem in den letzten Jahren viel besprochenen Meister W. bringt der Katalog einen noch nicht beschriebenen Stich: „Die Verkündigung“, welcher entschieden auf spanische Einflüsse hinweist. Auch eine Handzeichnung nach dem jüngeren Heldein, gleichfalls die Verkündigung darstellend und als Entwurf zu einem Madonnenbilde gedacht, wird uns geboten. Der Text des Kataloges sichert den Verfasser vor der Gefahr, daß man die bildlichen Beigaben etwa in erster Linie schätzen werde. Aus jeder Zeile spricht das lange mit Liebe gepflegte Studium und das besonnene Urtheil Hoyer's. So weit es möglich war, giebt er bei den einzelnen Blättern die Sammlung, aus welcher sie stammten, an; der Beschreibung der Blätter stellt er stets eine kurze Schilderung des Meisters voran, die reich ist an treffenden Bemerkungen und von den umfassendsten literarischen Kenntnissen des Verfassers Kunde ablegt. Um so mehr muß es auffallen, daß Hoyer, dem sonst kaum eine wichtige Erscheinung in der Hochliteratur entgangen ist, noch an Küber als dem Gewerksbesitzer Adrian Chate's fehlt. Der Katalog, wie die Sammlung selbst, zerfällt in sechs Abtheilungen: die italienische, deutsche, spanische, französische, niederländische und englische Schule. Der Schwerpunkt liegt in der älteren italienischen Schule, welche auch durch eine stattliche Reihe von Holzschnittwerken und Incunabeln vertreten ist. Ein geringeres Interesse scheint der Sammler der französischen Schule unter Louis XIV. entgegen zu bringen. Daß in der englischen Abtheilung sich viele schöne Blätter vorfinden, ist selbstverständlich. Älteren Kunstfreunden, welche das Treiben der Präraffaeliten erleben, wird das Facsimile der Karrikatur auf dieselben am Schluß des Kataloges eine heitere Erinnerung bieten. Ihre Mittheilung drückt die künstlerischen Grundzüge des Verfassers deutlich aus. A. S.

### Die Leipziger Kunstakademie.

Die Ausstellung der Schülerarbeiten der hiesigen Akademie, welche jüngst in den Räumen des städtischen Museums stattfand, giebt mir Anlaß, nach längerer Zeit wieder einmal die Aufmerksamkeit auf die Anstalt selbst zu lenken, welche sich in erfreulichem Aufschwunge begriffen ist. Die Ausstellung übte den Eindruck, nicht nur, daß bei dem Unterrichte nach einem festgelegten Systeme durchaus sorgfältig verfahren wird und die Lehrer mit größtem Eifer und erfolgreich ihr Amt walten, sondern daß auch bei der neuen, durch Nieper durchgeführten Organisation der rechte Weg eingeschlagen wurde. Lange genug ist, seitdem in

Deutschland der Kunst nach einer Reform der Kunstgewerbe laut erkünte, experimentirt worden. Zwei Leibeskräfte, aus der Zeit der Verwirrung unseres Kunsthandwerkes auf die Gegenwart bererbt, haben selbst dem besten Willen sich vielfach hemmend in den Weg gestellt. Nur langsam brach sich die Erkenntniß Bahn, daß Künstler und Kunsthandwerker die gleiche Erziehung genießen müssen. Man hielt vielmehr Künstler und Kunsthandwerker streng auseinander und glaubte schlechte Künstler gut genug, die Kunsthandwerker anzuleiten. Bei dem Unterrichte der Letzteren legte man aber das Gewicht ausschließlich auf das abstrakte Zeichnen, ohne eine Ahnung, daß nicht frühe genug auf die Natur des Materials, welches der Kunsthandwerker bearbeitet, Rücksicht genommen werden kann. Es gehörte Muth dazu, mit alten Vorurtheilen zu brechen und zunächst Künstler und Kunsthandwerker in Bezug auf ihre Erziehung auf dieselbe Stufe zu stellen. Die Leipziger Akademie ist nicht „halb Akademie, halb Kunstgewerbeschule“, wie Gütelberger, unsere beste Autorität in Fragen des kunstgewerblichen Unterrichtes, tadelnd einzelne Anhalte schildert. Zwischen Künstlern und Kunsthandwerkern wird nicht der geringste Unterschied gemacht; die einen werden verpflichtet, sich die technische Seite der verschiedenen Künste vollkommen anzueignen, die anderen eindringlich zur Thätigkeit auch ihrer Phantasie angehalten.

Durchaus musterhaft wird in der Elementarklasse für Zeichnen der Unterricht getrieben. Auf der einen Seite werden die Schüler gezwungen, jedes Ornament auf sein natürliches Vorbild, das geometrische Grundschema zurückzuführen, auf der anderen wirksam angeleitet, die einzelne Motiv durch mannigfache Farbenkombinationen zu ändern. So wird der Respekt vor gesetzmäßiger Bildung und die Freude an selbständigem Gestalten frühzeitig angeregt. In den höheren Klassen tritt alsbald die Trennung in Hochschulen in Kraft, so daß der Jüngling nach Vollendung seiner Erziehung die Spezialtechnik, so weit dieselbe durch Schulunterricht überhaupt möglich ist, gründlich beherrscht. Ruhmenswerth erscheint auch die Wahl der Lehrmittel. Die abentheuerlichen sogenannten akademischen Vorlagen der schlechten alten Zeit, ohne Fleisch und Blut, sind gänzlich verboten. Nach der Natur und nach dem besten Muster der alten Kunst wird ausschließlich studirt, auf das Kopiren der letzteren mit Recht ein großer Nachdruck gelegt. Wie wenig die Selbständigkeit der Schüler darunter leidet, hat die Ausstellung bewiesen, wie sie auch zeigte, daß keineswegs irgend einer anti-akademischen Richtung einseitig gehuldigt wird. Die Kopiestudien nach der Natur gehörten zu den besten Proben der Schülerarbeiten. Und so bleibt nur zu wünschen, daß die Akademie unbeirrt den eingeschlagenen

Weg weiter verfolgen, und daß sie insbesondere durch stetige Vermehrung der Lehrmittel in den Stand gesetzt werde, mit den Schwefelrothsteinen auch fernerhin erfolgreich zu wetteifern. Da ihr nicht wie in anderen großen Kunststätten reiche Museen zur Seite stehen, muß auf die Lehrmittelsammlung ein besonderes Gewicht gelegt werden.

H. Springcr.

### Aus Tirol.

\* \* \* Von unseren Areskomolern ist gegenwärtig H. Plattner in Tirol am meisten beschäftigt. Für die Leidenkoppe in Otirau hat er einen ganzen Cyclus entworfen, auch die Ausmalung der Kirche von Jenesen ist ihm übertragen: ein Longschiff mit einer Kuppel über der Apsis. Für diese ist der Kordon fertig, eine wohl durchdachte Komposition nach Motiven des Ambrosianischen Hymnus: *To deum laudamus*. Wir sehen oben in der Mitte der Kuppel die Dreifaltigkeit in einem Nimbus, der von drei Engeln gehalten wird. Fern sieht die Madonna auf dem Throne. Durch diese vier Gestalten wird die Kuppel in vier Räume zerlegt, in welche Gruppen von je drei Figuren vertheilt sind. Zuerst noch den Worten des Hymnus: *To glorificatur apostolorum charus* — die drei Apostel: Petrus, rechts Paulus, links Johannes; dann nach der Stelle: *To prophetarum laudabilis numerus* — David als Stommonvater Christi, rechts Jesajas, links Jeremias; dann nach der Stelle: *To martyrum candidatus exercitus* — Stephan zwischen den zwei Kirchenpatronen Jenesen und Margerita, schließlich nach der Stelle: *To per orbem terrarum saucia constituitur ecclesia* — Gregorius als der Schlichter des Kirchengeleges zwischen Ambrosius und Habertus, dem Apostel Indiens. Man kann diesen Karton als ein Werk im großen Stile aus der Schule von Cornelius bezeichnen; freilich dürfen wir kaum hoffen, daß die Ausführung der hohen Idee entsprechen wird; die Kirchen in Tirol haben wenig Geld, Plattner muß leben und daher viel molen. Wir wünschten dem Künstler endlich einen Auftrag, der es ihm ermöglichte, seine Kraft nach allen Richtungen zu entfalten. Plattner ist zur Ausführung seiner Aufgeben bereits nach Südtirol abgereist.

Gegenwärtig ist zu Innsbruck im großen Redoutensale die Ausstellung des kirchlichen Porzellanvereins eröffnet. Dieser Verein umfaßt eine Anzahl Döner, welche arme Kirchen mit den nöthigen Geräthen ausstatten, und da fast alle unsere Dorfkirchen arm sind, haben sie ein weites Feld der Thätigkeit, welche in den Kreis des Kunstgewerbes fällt. Die Stoffe beziehen sie aus Venedig, weil sie Wien und Mailand nicht so billig liefert; die Stickerien verfertigen sie entweder

mit eigenen Händen, wobei wir die Baronin Giobonelli erwähnen, nach Vorlagen tirolischer und fremder Künstler oder übertragen sie siesigen Werkstätten. Neben mancher mittelmäßigen Waare, deren Hauptverdienst die Billigkeit ist, sieht man auch recht schöne hübsche Arbeiten, und wir wünschen daher dem Vereine den besten Erfolg und weite Verbreitung.

Auch wir werden im August eine Kunstausstellung haben, die tirolischen Künstler sind bereits eingeladen, Beiträge zu liefern; die Ausstellung beschränkt sich jedoch nicht bloß auf die Gegenwart, es soll überhaupt alles erscheinen, was von Kunstwerken im Privatbesitz ist. Das ist recht gut und loblich; die Hauptleistungen mancher Künstler bestehen jedoch in Altorbältern, und es dürfte sehr freilich sein, ob die Kirche von Steinach die drei berühmten Altorbälter Knoller's nach Innsbruck senden werde. Von den Fresken ohnehin nicht zu reden.

Die Ausstellung zu Innsbruck dürfte auch Ursache sein, daß nur wenig tirolische Künstler München beschicken. Edgór Meyer, der vor Kurzem aus Sicilien und Tunis zurückkam, sendet einen großen Coloss Quorelle.

In Tirol beginnt man allmählich den einheimischen Gesteinen und Gebirgsarten für plastische und architektonische Zwecke mehr Aufmerksamkeit zuzuwenden. Unermüdetlich ist in dieser Beziehung der Ingenieur J. Kiehl. Er gründete die „Tiroler Marmor-Bohrgewerkschaft“, welche sich mit der „Unionbaugewerkschaft“ verbündet, und so sind die nöthigen finanziellen Hülfsmittel gesichert. Mit Ausnahme des Lanzer und Tridener beziehungsweise Costione-Roveredaner Marmors, welcher der jurassischen Formation angehört, war von tirolischen Gesteinen wenig bekannt; es galt neues Material zu erschließen. Zuerst kommt der Moreiter und Rofchingener Marmor in Betracht, welcher der Formation des Phyllites angehört, weßlich von Sterzing einen Stod von nahe  $\frac{1}{2}$  Stunden Ausdehnung bildet und bei einer Breite von einer halben Stunde sich gegen 6000 Fuß erhebt. Das Material ist also unerschöpflich. Er wurde früher mehr benutzt als jetzt. Die Marmortheile des Domes von Brizen, die Säulen des uralten romanischen Kreuzganges dort und fast sämtliche Epitaphien, darunter auch das Grabmal des berühmten Minnesängers Oswald von Wolkenstein, sind aus diesem Marmor, ebenso die Statuen in Schönbrunn aus den Zeiten der großen Kaiserin Maria Theresia, wie er auch nicht minder in Sterzing selbst bei verschiedenen Kirchen, dem Kathause und anderen Gebäuden verwendet wurde. Seit der Wiedereröffnung der Brüche dient er für Grabmonumente, desgleichen wurde er zu den Bösen und Kapitälern des Justizpalastes und den Treppen des Parlamentgebäudes in

Wien benutzt, die gleichmäßige Härte (3,5) dieses körnig salinischen Gesteins begründet eine hohe Politurfähigkeit, und er dürfte für architektonische Zwecke dem Marmor aus preussisch Schiefen eine bedenkl. Konkurrenz machen. An Feinheit des Korner gleicht dem Carrara-Marmor der in der Stegen von Gossenshof im Pflerschthale gefundene. Er enthält vielleicht etwas mehr Magnesia und ist deswegen etwas härter.

Versuche zur Gewinnung bunten Marmors wurden zu Lavarone gemacht; besonders schön ist eine graue Varietät mit goldgelben Adern. Auch rein gelb, dann gelb und roth geflammt, so wie grau mit weissen Strichen kommt er vor. Er gehört in die Jurafornation.

Der Toskana besucht hat, kennt die Dome mit den abwechselnden Logen von weissem und schwarz-grünem Gestein. Letzteres ist Serpentin, wie er z. B. in der Nähe von Prato bricht. Nun wurde im Pflerschthale bei Sterzing ein prachtvoller, über Serpentin-schiefer entdekt, der sich ganz vorzüglich zur Bearbeitung eignet. Er ist dunkelgrün und läßt eingestreute Flüslerln von Glimmer durchschimmern. Schon zur Steinzeit wurde er für Beile verwendet. Er giebt auch große Platten; ein Tisch, der beim letzten Aufenthalt des Kaisers zu Sterzing in dessen Zimmer aufgestellt war, erregte durch seine Schönheit Bewunderung.

Ebenso wie diese Schiefer können auch die Porphyre der polychromen Architektur dienen. Dazu eignen sie sich vorzüglich wegen ihrer Wetterbeständigkeit und Druckfestigkeit. Für das neue Romandental in Venedig wurde Tiroler Porphyr verwendet. Die Brüche bei Waidbruck und Auer liefern braunrothe Steine, auf der Höhe gegen Kastellrut findet man einen schwarzen Pechsteinporphyr (Vitrophyr). Eingestreut sind bläulich schillernde Krystalle von Aduar. Dieses schöne Material kommt beim Beethoven-Monument in Wien zur Verwendung.

Die moderne Architektur sucht läch. Gesteine zum Schmuck; im Interesse der Kunst und des Gewerbes müssen wir Herrn Kiehl den besten Erfolg wünschen.

### Kunstliteratur.

**Landschaftliche Vorlagen für Schul- und Privatunterricht.**

Zu Blatt in Folio nach eigenen Naturstudien auf Stein gezeichnet von Valentin Kuths. Hamburg, Verlag von F. Friedrichsen & Co.

Bei dem Mangel wirklich geeigneter Vorlagen für den Unterricht in Landschaftszeichnen für reifere Schüler müssen wir es mit Freuden begrüßen, wenn ein Künstler wie Kuths zu Ruh und Frommen der Tarnenden seine Skizzenbücher öffnet, um die vorhan-

denen Puden anfüllen zu helfen, und sich dabei der Arbeit unterzieht, die Zeichnungen selbst auf Stein auszuführen, so daß hier des Meisters Irrigenstes dem Schüler entgegentritt, ohne erst unter der Hand eines Reproduzenten gelitten und seine Originalität verloren zu haben.

Die Tafeln bieten einen großen Reichthum an Material, sowohl in Einzelheiten als in fertigen Landschaften, und besonders ist hervorzuheben, daß nichts Skizzenhaft hingeworfen, sondern dem Zwecke gemäß alles tüchtig gezeichnet und durchgeführt wurde, so daß der Schüler im Stande ist, der Handschrift des Meisters zu folgen, ohne durch gemalte Skizzen sich vor Aufgaben gestellt zu sehen, deren Lösung ihm unmöglich ist. Hier muß aber betont werden, daß die Blätter eben nur für geübte Hände bestimmt sind.

Von den Detailstudien verdient Tafel 11: „Wasserpflanzen“ ganz besonderer Erwähnung; es ist hier die größte Naturwahrheit eine Fülle und Mannigfaltigkeit der Formen bei vorzüglicher Gruppierung gegeben, die dieses Blatt zu einem Äußerst werthvollen machen.

Mit Detailmotiven beginnend, wie Holzwerk, Ast- und Laubwerk verschiedener Baumarten von vortrefflichster Charakteristik, bietet das Werk ferner Terrainstudien und kleinerer Landschaften und schließt mit fünf großen Landschaftsbildern, einem Waldinneren und vier die Jahreszeiten charakterisirenden Blättern.

So wollen wir denn dem schönen Unternehmen den besten Erfolg wünschen und es Lehrern wie Schülern aufs Wärmste empfehlen, besonders da ein sehr billiger Preis die Beschaffung leicht möglich macht.

Wie wir hören, beabsichtigt die Verlagsabhandlung die größeren Landschaften des Werkes später separat herauszugeben, aber auch schon jetzt ist jedes Blatt der Sammlung einzeln käuflich. **Th. Kutschmann.**

**Murilo. Leben und Werke.** Herausgegeben von Th. Stramer. Eingeführt durch Dr. Max Jordan. Berlin, G. Wasmuth. 1876. VIII u. 121 S. 8.

Die kleine Schrift bietet eine gedrängte Uebersicht der bekanntesten Arbeit von Lubina mit einigen wenigen Ergänzungen, sowohl des Textes als auch der beigelegten Katalog von Murilo's Werken. Wenn dieser Bearbeitung eine gründliche und sachgemäße Revision der Lubina'schen Schrift zu Grunde läge, möchten wir sie auch nach der denkwürdigen Biographie Kude's (in Dohme's Sammelwerk) willkommen heißen. Aber so, wie sie ist, können wir dies nicht. Vor Allem darf man nach einer solchen Bearbeitung verlangen, daß darin der thatsächliche Inhalt der Werke des Meisters, wenigstens für die der deutschen Fortbildung zunächstliegenden Galerien, festgesetzt erscheine und daß nicht alte irrthümliche Angaben, die man dem fremden Autor übergeben mag, sich auch durch unsere Kunstliteratur ewig fort-schleppen. Nach Hrn. Stramer ist die Esterhazy-Galerie immer noch in Wien, unrichtiger Kutyen aber die darin befindlichen Bilder ganz zu geschweigen. Daß Beethoven's selb. außer dem bekannten, kürzlich von W. Unger vertrieben kleinen Johannes auch noch eine „Jungfrau mit dem Kinde, gest. von Knoll“ besitzen, aber deren Vorhandensein sich

der Bearbeiter scheinlich an passender Stelle Auskunft gegeben hat. Auch über den Vordruck der Berliner Galerie scheint Hr. Strömer erst in der letzten Nummie die nöthigen Nachweisungen erhalten zu haben. Sein Katalog möcht über die Kunstwerke der Sammlung ganz solche Angaben, erst im Nachtrag auf der letzten Seite wegen dieselben richtig gestellt. Wir gefielen, daß wir die Kerycos über spanische Kunst, mit welchen Max Jordan das Bädlein eingerichtet hat, lieber an einer anderen Stelle und dann ausführlicher gesehen hätten.

5n. Ueber die Curien der Kunsthistoriker in Mittelalter hat Prof. A. Springer in der Sitzung der I. k. k. Gesellschaft der Wissenschaften am 23. April zur Feier des Geburtsfestes König Alberts einen Vortrag gehalten, der an des genannten Forschers „Monographische Studien“ (Mittheil. der I. I. Centralcommission V. Band) anknüpft und zu höchst interessanten Ergebnissen führt. Springer hat die benachbarten und literarischen Schriften des Mittelalters einer eingehenden Prüfung unterzogen und insbesondere das Speculum ecclesiae des Honorius Augustinobunensis und die altitalienischen Symmen und Sequenzen auf deren Zusammenhang mit dem päpstlichen Figurendruck romanischer und frühgothischer Kirchen geprüft. Aus dieser Prüfung geht mit Evidenz hervor, daß die Privilegien und Symmen den Künstlern den Stoff zu ihren Darstellungen und deren Anordnung zu liefern pflegten. Als concretes Beispiel weist Springer die Goldene Pforte in Treviso heran und nicht nach, wie der gekannte Schulpfortgenensis, Bildwerk zur Bildwerk, sich ohne jeglichen Bezug aus den Zeugnissen de dedicatione ecclesiae, welche die Hochzeit Christi mit der Kirche feiern, erklären lassen.

\* Eine Monographie über Carpi. Die Hofbuchhandlung von G. Wilbers in Treviso verleiht eben den Prosekt eines Werkes, welches das Bildliche Carpi bei Vedugga, den vergessenen Fürstenthum der Renaissance, in Bild und Wort wieder lebendig machen soll. Prof. Hans Sempfer in Innsbruck hat die Ausarbeitung des Textes übernommen, welcher eine kurze Geschichte der Stadt, die Charakteristik des Alberto Visconti, ihres herzoglichen Herrschers, sowie eine historisch-kritische Würdigung der Monumente Carpi umfassen wird. Die Illustrationen werden in farbigen Tafeln, Holzschnitten und jährlichen Vertheilungen nach Aufnahmen der Architekten Hr. Otto Sauter und Wilhelm Barth bestehen. Wel dem gegen Interesse, welches gegenwärtig für alle Denkmale der goldenen Zeit Italiens herrscht, darf das angelegentlichst Herz sicher an eine glückliche Aufnahme rechnen. Der Preis wird sich auf etwa 50 Mark stellen.

\* Ein sonderbarer lapsus calami. Unter der beträchtlichen Anzahl werthvoller Publikationen, welche aus Anlaß der Jubelfeier des deutschen archäologischen Instituts in Rom erschienen sind, figurirt auch die große Kopie des Basalinesischen Stadtplanes von Rom, welche auf Kosten der italienischen Regierung hergestellt und dem Institut gewidmet wurde. Ein von R. Bergau vor Jahren (in Raumanns Zeitschrift 1867, S. 152) ausgesprochener Wunsch, dem gewöhnlich Kunst- und Alterthumshistoriker geübt haben werden, ist damit in Erfüllung gegangen. Soviel wir urtheilen im Stande sind, entspricht auch die Art der Auslieferung im Allgemeinen höchsten Erwartungen. Nur findet sich auf dem neuen Plan ein seltsamer Fehler, der wohl aus der Verwirrung beider, um was man irren zu führen. Der Plan des Basalinesischen trägt, soviel wir wissen, die Jahreszahl MDLI (1551). Auf dem neuen Trud ist daraus durch Weglassung eines Horizontalstriches MDII (1502) geworden. Ein Blick auf den Plan von St. Peter, der Bramante's Bau schon begonnen liegt, hätte einen furchtbaren Karrenfehler sofort auf das unangenehme Versehen aufmerksam machen müssen.

### Kunsthistorisches.

Ueber die Ausgrabungen in Olympia während der letzten Woche der beendeten Campagne berichtet Dr. Treu aus

Athen Folgendes: Der verspätete Eintritt der Sommerhitze hat es in diesem Jahre ausnahmsweise gestattet, die Ausgrabungen bis zum 12. Juli fortzusetzen, an diesem Tage sind die Ruinen in der üblichen Weise für die Zeit der Sommerpause geschlossen worden, und das gekannte Expeditionspersonal hat Olympia verlassen. Ueber die architektonischen und topographischen Resultate der letzten Woche, unter denen das langvergebliche Verlangen die erste Stelle einnimmt, und über die an Werth und Umfang besonders reiche Inschriftensammlung, die wir in dieser Zeit gemacht haben, wird noch besonders berichtet werden; ich werde mich daher zunächst zu den plastischen Ruinen. Es ist noch immer das große Gebiet der Olympien, welches uns die jährlichen Ergänzungen der Wissenschaften geliefert hat, aus welchem, um nur eines hervorzuheben, der Akropolis neuerdings wieder so glänzende Funde erhalten hat, daß die lang hingestreckte Werkstatt des Junggottes jetzt bis auf die Unterseite ganz vollständig vor uns liegt. Aber auch im Westen hat sich uns jetzt endlich nach langen Suchen eine neue Junggrotte für die Niedertheile und Metopen der Westseite aufgethan. Ein vom Jenseits nach Norden gelegener Graben ist nämlich im Norden der basaltischen Kirche auf mehrere hundert Fuß den bekannten Art geflossen, in deren Mauerwerk sich auch Statuenfragmente vorfinden; aus diesem konnte z. B. die bekannte Gruppe des Kapitels, welcher einen Kentauren würgt, in erfreulicher Weise vervollständigt werden. Hier ist ferner der freilich endlich verheimlichte Kopf einer knieenden Karyäthid entdeckt worden, welche ein übergegriffener Kentaure mit seinem Unterarm umschmeißt hält; hier endlich wurde auch der Metopenkopf der Karyäthidionigen Hypostyle gefunden. Die Werkstatt dieses Akropolisbauers. Daß die Tempelinschriften einst in lebhaftem Farbenstande strahlten, hat man bisher immer nur aus der Art schließen können, wie gewisse Theile der Figuren, namentlich Haar und Bart, ohne Detailirung durch die Farbe unterlig erscheinen; erst neuerdings ist es uns gelungen, auf den Resten des Prometheus unter einer gestürzten Säulentrümmer ein großes Reliefbild aus der Glasteig der großen Mittelgrotte des Westgiebels, welches vor den Einflüssen der Witterung geschützt war, aufzufinden, dessen ganze Oberfläche mit einem lebhaften, vorzüglich conservirten dunklen Roth bedeckt war. Der rothe Mantel dieser Reliefgestalt wird mitin für die Zukunft eine geführte Tapisserie auf dem Giebel der antiken Polykromie bleiben. An Karyäthiden haben wir sonst nur noch einige römische Vortragsköpfe anzusehen, einen leblich gut erhaltenen und vier meist stark vertheiltem; leider gehört zu den letzteren auch ein vorzüglich gearbeitetes Bildnis des Kaisers Trajan. An Statuen wurden außer zahlreichen primitiven Diagenen und Nektarstatuetten, deren außerordentliches Alter aus dem Jambore (einer schwarzen Humus-schicht 50 bis 70 cm. unter den Fundamenten des Prometheus) hervorgeht, zwei werthvollere Gottesstatuetten gefunden, von denen eine den Kopf, die andere den Fuß darstellt. Die erste namentlich ist eine Werke seiner archaischen Kunst; sie giebt den Gott in jener hundertköpfigen niedrigen Stellung, den linken Fuß vorgelegt und die Arme gegen die Seiten geschloffen. Die Jamborestatuette stellt den Göttervater in der selben Haltung weit ausstreichend dar, in der gedobenen Rechten den Blick schwingend und auf der ausgestreckten Linken den Adler traueud. Andere Bronzefiguren geben uns von dem großen Reichthum an Göttern und Vögelgöttern Kunde, mit denen die Heiligthümer der Akropolis geschmückt waren; es sind namentlich hundert verschiedene, welche in großer Anzahl in verschiedenen Theilen der Akropolis gefunden wurden.

### Sammlungen und Ausstellungen.

H. B. Die Venus von Vienne. Im Antiken Cabinet des Louvre befindet die Venus von Vienne, als eine der jüngsten Entdeckungen des Kunsthistorikers, die Aufmerksamkeit der Besucher. Das schöne, leider sehr vertheilte Marmorbild wurde vor etwa fünfzig Jahren bei den Ausgrabungen in einer Vorstadt von Vienne an der Rhone aufgefunden, der einstmaligen kühnenden Römern und Kaiser reiche Vienne, wo der Eosch der Erde sich in manchen alte Kunstwerk lange Jahrhunderte hindurch barg, bis ein glücklicher Zufall es wieder an das Tageslicht förderte.



sondern auch der Aufführung, den unsere Kunstschule in den letzten Jahren durch die Berufung neuer ausgezeichnete Lehrer gewonnen, sehr geschädigt, so daß eine allgemeine tiefere Berichtigung jetzt in den Künstlerkreisen Stattgange herrscht.

**R. Bildnisse Fresken im Landberger Rathhaus-Saal.** Wir haben früher berichtet, daß Professor Eduard Schwoiser und Herr Bilots von der bayerischen Staatsregierung beauftragt wurden, den Sitzungssaal des Rathhauses in Landberg mit Fresken zu schmücken. Diese Fresken sind nun schon seit geraumer Zeit vollendet und zwar das eine der beiden von Schwoiser gemalten, der sog. Jungfernsprung, vollendet; bald darauf zeigten sich darin Flecken und Inkrustationen, die nach sorgfältiger Untersuchung als Folgen einer feuchten Mauer erkannt wurden. Zur gründlichen Abhilfe muß es nun einen Weg, und man wählte nicht ihn einschlagen. Das Bild wurde von der Wand gehauen und auf ein in eine Metallplatte eingelassenes Aufrecht neu gemalt. Das zweite Bild hat die Verheirathung der Salis, und Bräutigams an die Stadt Landberg durch Ludwiga den Bann zu Gewandstücke und zeigt den Kaiser mit seinem Gefolge zu Rok, wie er dem mit einer Deputation erschienenen Bürgermeister eine Urkunde überreicht. Eine zweite, auf einem Teller mit Salz liegende und damit achternwärts Urkunde trägt ein Knabe. Ein bewaffneter Bürger an der Seite von anderen deutet auf die Theilnahme der Landberger an dem Kampfe des Kaisers gegen Friedrich den Schönen hin, wofür sie nun den Lohn erhalten. Die Scene ist einheitlich und klar gezeichnet und in großer Stille zur Anschauung gebracht, die Ausführung überaus sorgfältig. Kostümmotiven und Farbeneffekte sind dem Künstler nicht weniger als gleichgültig, aber er scheidet sie dem Gebrauche unter. Für Herr Bilots Andern waren sie offenbar die Hauptache. In seinen beiden Bildern übermühen die Farbeneffekte und die Sorgfalt in der Durchbildung des untergeordneten Details den Gebrauche und dessen Vorlegung. In dem erste Bild sehen wir einen vornehmen Herrn im Kostüm des 14. Jahrhunderts in einem Besuche sitzen. Ihm gegenüber stehen sich ein paar debähige Bürgerfrauen und etliche Bürger, und daneben befinden mehrere Zimmer eine Urkunde. Das soll die Gründung des h. Christophals in Landberg durch Ludwiga den Brandenburger sein! Auf dem zweiten Bilde ist ein Tanzfest der Landberger Bürger dargestellt, an dem sich auch Herzog Ernst von Bayern-Kärnten betheiligt. Aber die in Sammt und Seide prunkenden, mit Geschmeide überladenen Tamen sind eher Hüfinsinnen als Bürgerinnen eines Landstädtchens. Vielen mit blühenden Farbeneffekten wirkenden unwehren Prunk hat der Künstler ohne Bedenken den Gebrauche geopfert.

**Vom Straßburger Künstler.** Das Gläuser Journal schreibt vom Ende April: Gest acht Tagen hat die Arbeiter des Herrn Oberster unter der Leitung dieses ausgezeichneten Schrifts Oberberthelers damit beschäftigt, die in geriebener Arbeit hergestellten künftigen Verzierungen auf die großen Thüren des Hauptportals am Künstler anzubringen. Die schwierigste Arbeit wird noch etwa drei Wochen in Anspruch nehmen. Schon heute können wir mittheilen, daß auf den beiden Thürhügeln sich zusammen in den oberen Kreisen 8 stehende Figuren, in den Kanten und Treifen der sechs Füllungen 98 Bilder mit Figuren und 196 Verzierungen aus Bildnerwerk, in den Durchstreifen 4 Strabekten in geradlinigem Raubwerk mit Früchten und auf dem Godel sechs verschiedene Szenen sich befinden. Außer diesen 212 Bildnerarbeiten befinden sich noch auf den Thüren die kleinen bogenförmigen Verzierungen am Obertheile derselben und nahe an 300 geriebene Einschlopfen auf den Kanten blühenden Streifen; außerdem zwei Löwenköpfe mit Ausprägungen im Boden, endlich an jeder Thür zwei Hände, welche eine zum Aufziehen der Thüren als Griff dienende runde Stange halten. Alle diese verschiedensten Verzierungen werden in die Thürüberdachung vermittelt eigens zu diesem Zwecke hergestellter Nägel, nahezu 1000 an der Zahl, angebracht, um die Festigkeit der Verzierungen zu vermehren, werden die hohlen Theile derselben durch einen besonderen Kitt vor ihrer Anbringung auf dem Holz ausgefüllt. Sobald die Arbeiter

des Herrn Oberster ihr Werk vollendet, sollen, sagt man, die großen alten, hölzernen Säulen des großen Portals entfernt und durch neue ersetzt werden, welche jedoch die Thürhölzer nur bis zur Hälfte der Höhe der verzierten Thüren erreichen würden. Dagegen wäre es heute eine bestimmte Sache, daß zwischen den beiden Streifen vor dem großen Hauptportal ein eisernes Gitter in gothischem Stil und in Einklang mit der Hauptfacade des Landes hergestellt würde, um das einig in seiner Art bestehende Bruchstück hauptsächlich des Rauchs gegen etwaige Beschädigungen zu sichern. Das Gitter des Daches der neuen Kuppel ist vollständig aufgestellt, und schon jetzt das übliche, mit Säubern geritzte Lattenbündchen die Spitze des Daches. Während sich mit der Verheilung besonnen werden, nach Beendigung dieser Arbeit wird das ganze Dach mit Kupferplatten überzogen. Das Dach der Kuppel wird ein künftiges eisernes Kreuz in romanischem Stile überzogen; diese Verzierungen hat 3 m 50 cm Höhe von der Spitze des Daches aus. Seit einigen Tagen endlich ist der große Wettererichthung, welcher fast die Hälfte des Schloßplatzes einnimmt, verheirathet. Die großen Künstlerarbeiten gehen mit schnellen Schritten ihrem Ende entgegen.

**Die Restaurationsarbeiten an der Kathedrale zu Neusiedl** in diesem Jahre in betrübendem Umfange in Angriff genommen und erstredend sich besonders auf Renouirung der gemalten Kirchenfenster. Unter französischer Verwaltung war die Unterhaltung des Hauses der Kathedrale durchwegs nachlässig betrieben worden, und so brachm deutlicher als im Jahre 1873 das Restaurationswerk mit Ausbesserung der größten Schäden, welche sich an den großen Strebebogensystemen, so wie an den Jölen und Wimpergen, in der Dachgalerie am Langhaus, Luerchschiff und Chor befanden. Diese Arbeiten konnten bis Ende 1873 erledigt werden, deren reiche sich die Wiederherstellung der überaus zahlreichen verfallenen Stübenstellungen und Ornamente im Innern, sowie die neue Verheilung des größeren Theiles der spätgothischen Fenster im Luerchschiff, deren eines eine Größe von 400 Quadratmeter besitzt, und die allmähliche Verheilung der Seitenchiff- und Trioriumfenster, so wie endlich die Reutherstellung des fast ausgezeimten Gitternetzes im Innern. Alle diese Arbeiten haben den ersten vom Reich zur Verfügung gestellten Credit von 260,000 Mk. fast erschöpft und sollen von diesem Jahre mit einer dauernden jährlichen Beihilfe von 16,000 Mk. weiter geführt werden. Für die Reutherstellung des Daches, welcher sich der Aufbau einer neuen Spitze auf dem stumpfen zweiten Thurm anschließen soll, werden jedoch besondere Mittel flüssig gemacht. Das neue Dach tritt an Stelle der am 7. Mai 1872 bei Knocheneit des Kaisers Wilhelm abgebrannten, aus dem 15. und 16. Jahrhundert stammenden Konstruktion, die fast nach dem Verma durch eine Holzstimmung mit Pappdeckung ersetzt wurde. Bei der Niedrigkeit dieses Rothdaches ertheilte der Einbruch des Hauses auf den Dachstuhl früherhin nichtig eine starke Einbuße. Der Plan für das neue Dach führt nach der Befestigung, aber ein einigehohes Bestreben mit mehreren Varianten ist, soeben vom Reichskommissar Entschlossen getroffen worden, jedoch wird man vor zwei Jahren mit dem Bau des neuen Daches, dessen Kosten sich auf beizühn 400,000 R. stellen werden, kaum beginnen können.

## Reinigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

### Neue Bücher und Kupferwerke.

Allard, P., *L'Art paleo sous les empereurs chrétiens*. Paris, 1878. 8°. XV u. 329 S. M. 3. —

Armand, Afr., *Les médailles italiennes des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Essai d'un classement chronologique de ces artistes et d'un catalogue de leurs œuvres*. Paris, 1878. 8°. XIII u. 197 S. M. 12. —

Corona, Giuseppe, *La Ceramica. Biografia e Note storiche*. Mit 1 Litographie u. 168 Monogrammen. 271 S. 8°. Mailand, Ulrico Hoepli.

- Davillier, Ch.**, Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne, au moyen-âge et la renaissance. 4<sup>e</sup>. Vln. 291 S. mit 19 Kupfern u. zahlreichen Zeichnungen im Text. Paris. A. Quantin.
- Delorme, René**, Gustave Doré, peintre, sculpteur, dessinateur et graveur. 1. Lief. 4<sup>e</sup>. 4 S. Mit einer grossen Composition, einer Photographie u. Abbildungen im Text. Die Lief. à 1 fr 50 c.
- Farcy, M. L. de**, Notices archéologiques sur les nefs de la cathédrale d'Angers. 8<sup>e</sup>. 32 S. Angers 1878, Luchèse et Dolbeau.
- Fernick, A.**, Essai sur l'industrie et les arts dans l'Artois pendant la période gallo-romaine. 8<sup>e</sup>. Mit 25 chromolithogr. Tafeln. Paris 1878, Klincksieck. 26 fr.
- Grimouard de Saint-Laurent**, Manuel de l'Art chrétien, étude d'esthétique et d'iconographie. 8<sup>e</sup>. 629 S. Mit 32 Kupfern und Holzschnitten im Text. Paris 1878, Oudin frères. 25 fr.
- Harard, Henry**, L'Art et les Artistes hollandais. I. Michel van Mierevelt. Le fils de Rembrandt. Mit 7 Tafeln, darunter eine Radirung von L. Flumeng u. 4 Facsimiles nach unedirten Zeichnungen Rembrandts. 120 S. 8<sup>e</sup>. Paris 1879, A. Quantin.
- Inventaire général des richesses d'art de la France**. Paris. Monuments civils. I. Bd. 8<sup>e</sup>. XXIV u. 141 S. Paris 1879, Plon.
- Laborde, Léon de**, Les Comptes des bâtiments du roi (1529—1571), suivis de documents inédits sur les châteaux royaux et les beaux-arts au XVI<sup>e</sup> siècle. I. Bd. 8<sup>e</sup>. Paris 1879, Baur. LXII u. 424 S. Herausgegeben von der Société de l'Histoire de l'Art français.
- L'Éau-forte en 1879**. Trente eaux-fortes originales et inédites, par trente des artistes les plus distingués; texte par E. Cardon. Folio. Paris, V<sup>e</sup> Cadart.
- Lesueur, J. R.**, Histoire et théorie de l'architecture. 4<sup>e</sup>. 551 S. Mit Abbild. Paris 1878, Firmin Didot.
- Loth, Jalea**, La Cathédrale de Reims, son histoire, ses descriptions, depuis les origines jusqu'à nos jours. 8<sup>e</sup>. VIII u. 622 S. Mit 5 Abbild. Rouen 1878, Fleury.
- Luzzati, Luigi**, L'Esposizione di Parigi e la potenza produttiva delle nazioni moderne. I. Bd. 8<sup>e</sup>. Mailand 1879, Fratelli Dumolard.
- Mesnard, Léonée**, Nouvelles Etudes sur les beaux-arts en Italie: 1. La Peinture à Sienne; 2. A travers Gênes; 3. Encore un mot sur Michel-Ange; 4. Un Dessin de Raphaël. Paris 1878, Sandoz & Fischbacher. 8<sup>e</sup>.
- Messori-Bonaglia, G.**, Cattedrale di Modena. Iconografia antica e moderna della cattedrale. Modena 1878, Soc. tip. modenese. Folio.
- Michelangelo**, Drawings and Studies in the University Galleries, Oxford. Etched and engraved by Joseph Fisher. New edition, revised and enlarged. 4<sup>e</sup>. London 1879, Longmans, Green & Co.
- Monzani, G.**, Catalogo del Museo artistico municipale di Milano, pubblicato a cura della Commissione amministrativa. 8<sup>e</sup>. 155 S. Mailand 1879.

- Stokes, Margaret**, Early Christian architecture in Ireland. 4<sup>e</sup>. Mit Holzschnitten. London 1879, G. Bell.
- Storelli, A.**, Notice historique et chronologique sur le château de Chambord. 4<sup>e</sup>. 10 S. Mit 4 Kupfern Tours 1878, Mame et fils.
- Yenag, W.**, Town and Country Mansions in old English. Classic, Queen Anne's, Louis XVI and other Styles. 4<sup>e</sup>. London 1879, Longmans, Green & Co.

## Zeitschriften.

- L'Art**. No. 235. 236.  
La Sculpture au Salon de Paris 1879, von E. Vézou. (Mit Abbild.) — La Peinture au Salon de Paris 1879, von Ch. Turdian. (Mit Abbild.) — Le Peintre de San Desoto et ses collections, von P. Laroç. (Mit Abbild.)
- The Academy**. No. 373.  
A new work on the Bayona Tapestry, von Ph. Barry.
- Deutsche Bauzeitung**. No. 50, 51.  
Die Bergkirche an Wiesbaden, von J. Otzen. — Italienische Klauenbau, von K. Redenbacher.
- Bilder für Kunstgewerbe**. No. 3.  
Achtzehn Goldschmuckstücke der Genueserabst. Ungarn, von K. Lind. (Mit Abbild.) — Moderne Entwürfe: France-Krieg, Wasseroper, Notopast, Jantidre aus Oldenb., Bekrönung.
- Chronique des Arts**. No. 24.  
L'exposition de Montpellier. — Académie des Inscriptions.
- Hirth's Formenschatz**. No. X.  
Ein Bild zur Altvaterdichtung „Loben der Marie“ (D. 90). — Hans Burgkmair: Die Bildt von den „Heiligen des Hauses Habsburg“. — Die Wappen Carl's von Burgund aus der Schweizer Chronik von Stumpf v. J. 1548. — Bern. Kelenka (?) Entwurf zu einer Triumphsäule. — Joost van den Veldere: Bildnis des Herzogs Christoph von Württemberg (Holzsch. v. J. 1561). — Elmerigo Arco: von einem Schmuckkasten im Bayer. Nationalmuseum in München. — Ein Doppelbecher (og. Bezauberer) aus dem Ende des 15. Jahrh. — Ein sog. Lechterwälschen. — Radirung von Galvator Rosa.
- Kunst und Gewerbe**. No. 26.  
Das Rathausbergwerk der Stadt Nürnberg, von J. Otzenbauer. — Johann Bismacher, von O. v. Geyser. — Technische Anstalt für Gewerbetreibende in Bremen. — Neue Funde in Teils.
- Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins**. No. 5. 6.  
Ueber Zinnrezeption im Restauration-Geschmack, von G. Hirth. — Ursprung der Glasmalerei, von Dr. Rapp.
- Journal des Beaux-Arts**. No. 12.  
Salon des appartements. — Le Salon de Paris en 1879, von H. Jullien. — Société de Vienne pour la propagation des œuvres d'art.
- Christliches Kunstblatt**. No. 7.  
Die neue evangelische Guralenkirche in Stuttgart. — Die St. Nikolai-Kirche zu Berlin, von O. Gulland.
- The Portfolio**. No. 7.  
Oxford, von A. Lang. (Mit Abbild.) — Radirungen nach Sam. Beugh mit P. van Felten. — Neues aus Genua, von F. O. Hammerer. — Clarkson Standford.
- Mitteilungen des Oesterr. Museums**. No. 3.  
Eine Isotarie des Antonia Berlio, von H. v. Teubner. (Mit Abbild.)
- Gazette des Beaux-Arts**. No. 1.  
Les dessins de maîtres anciens, von Ph. de Chennevières. (Mit Abbild.) — La Salen de 1879, von A. Buzalot. (Mit Abbild.) — Le Salon de Peinture. (Mit Abbild.) — Musée chrétien de Sèvres, von A. Darcel. (Mit Abbild.) — L'orfèvrerie espagnole, von B. Filice. (Mit Abbild.)

## Inzerate.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Seheben erschien:

KUNST UND KÜNSTLER  
DES MITTELALTERS UND DER NEUZEIT.

Herausgegeben von ROB. DOHME.

67. u. 68. Liefg.: Bellini, von H. Janitschek; Giorgione, von H. Lücke; Palma Vecchia, von A. Roseberg. (Preis 3 M. 30 Pf.)
69. Liefg.: Correggio, von J. F. Richter. (Preis 1 M. 80 Pf.)

## Sculpturen

in Eisen und Eisenblechmasse

Gruppen, Figuren, Büsten und Reliefs, nach der Antike und nach modernen Meistern sind in großer Auswahl vorräthig in **Gussabz. B. Zehn** Kunsthandlung Carl v. Verd Leipzig, Hoppla 16.

Kataloge gratis und franco. (5)



## Preis-Ausschreiben.

In der Herrscher-Halle des königlichen Zeughauses zu Berlin soll eine in Carrarischer Marmor auszuführende Victoria-Statue aufgestellt werden. Zur Erlangung eines geeigneten Entwurfes für dieselbe wird hiermit eine öffentliche Konkurrenz ausgeschrieben und werden alle dem Preussischen Staate angehörigen, oder innerhalb des Preussischen Staatsgebietes wohnhaften Bildhauer zur Theilnahme an derselben eingeladen.

Der Preisrichter-Komité wird ausserdem von der Kommission, welche über die Verwendung der Kunststoffe im Preussischen Staate zu berathen hat.

Der beste und zur Ausführung geeignete Entwurf erhält den ersten Preis von . . . . . 2000 Mark  
 Außerdem wird ein zweiter Preis von . . . . . 1000 Mark  
 und ein dritter Preis von . . . . . 500 Mark  
 erteilt werden.

Der mit dem ersten Preis ausgezeichnete Entwurf wird zur Ausführung bestimmt werden, sofern eine Einigung über die Bedingungen beim Vorkommen mit dem Künstler erreicht wird. Die Entwürfe sind in Original-Modellen mit Motto und versiegeltem Couvert mit entsprechender Aufschrift bis spätestens zum 20. September d. J. Mittags 12 Uhr an den Kassalen der königlichen Akademie der Künste hierköthlich kostenfrei einzuliefern.

Die eingegangenen Arbeiten werden 14 Tage nach getroffener Entscheidung öffentlich ausgestellt.

Die Entscheidung der Preisrichter wird im Staats-Anzeiger veröffentlicht werden.

Das Programm mit den erforderlichen näheren Angaben ist zu beziehen durch die Bauverwaltung im hiesigen Zeughaus.

Berlin, den 25. Juli 1879.

Die königliche Kommission für die anderweite Einrichtung des Zeughauses zu Berlin.

### Müller,

Christenbaum und  
 Wittmannsplatz im  
 Friedrichsdenkmal.

### Herrmann,

Geheimer Oberbau-  
 rathe im Ministerium der  
 öffentlichen Arbeiten.

### Dr. Höpfer,

Geheimer Ober-Regie-  
 rath und Rath am Mini-  
 sterium der öffentlichen  
 Arbeiten, mit dem  
 Titel eines Regie-Regenten.  
 (In Vertretung).

### Grande,

Geheimer Ober-Regie-  
 rath im Ministerium der  
 öffentlichen Arbeiten.

Bei E. A. Seemann in Leipzig ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

## GESCHICHTE DER MALEREI.

Herausgegeben von  
 ALFRED WOLTMANN.

Erster Band.

Die Malerei des Alterthums, von Dr. K. Woermann.

Die Malerei des Mittelalters, von Dr. Alfr. Woltmann.

Mit 140 Illustrationen.

gr. Lex.-8. broch. 13 M. 50 Pf.

Die Lieferungsangabe vervollständigt mit der 4. und der 1. Hälfte der 5. Lieferung dieses ersten Bandes, welchem noch zwei andere folgen werden. Die nächsten beiden Lieferungen werden Ende September ausgegeben.

## RAFFAEL UND MICHELANGELO.

Von

ANTON SPRINGER.

Besonderer Abdruck aus „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit“, herausgegeben von Dr. R. Dohme.

Mit vielen Illustrationen.

66 Bogen hoch 4. br. 30 M., eleg. geb. 34 M.; in Pergament oder Saffian 41 M.

Verlegt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Gundershond & Pries in Leipzig.

Verlag von Eduard Schöner in Leipzig.

## Keiner Krieg!

Kritische Aufsätze.

2 1/2 Bogen. Ganzschöne Ausstattung. Preis 1. M. 50 Pf.

## Einsame Fahrten.

Flussfahrten und Stützen

von

Ernst Reuber.

(Verfasser von „Nach herbauten Wäldern“.)

1/2 Bogen. Eleg. geb. Preis 1. M.

## Dresden,

Winkelmannstr. 15, zunächst dem  
 Böhm. Bahnhof.

## Permanente Ausstellung

von  
 Ernst Arnold's Kunstverlag,  
 enthaltend die hervorragendsten Gemälde der Dresdener Galerie in Kupferstichen, von den besten Meistern des Grabstichels. — Geöffnet von 9 bis 2 Uhr und auf besonderen Wunsch zu jeder Tageszeit. (5)

## Neuer Verlag

von E. A. Seemann in Leipzig

## DER CICERONE.

Eine Anleitung

zum

Genuss der Kunstwerke Italiens

Jacob Burckhardt.

Vierte Auflage.

Unter Mitwirkung des Verfassers u. anderer  
 Fachgenossen bearbeitet

von

Dr. Wilhelm Bode.

I. Theil:

ANTIKE KUNST.

br. M. 2.40; geb. M. 3.30.

II. Theil:

KUNST DES MITTELALTERS UND  
 DER RENAISSANCE.

I. Abth.: Architektur.

br. M. 3.30.

II. Abth.: Sculptur.

br. M. 2.20.

## TEXTBUCH

von

SEEMANN'S

Kunsthistorischen Bilderbogen.

II. Heft:

Die Kunst des Mittelalters,

kl. 8. broch. 60 Pfennig.

Das 3. Heft des Textbuches wird in zwei  
 Abtheilungen ausgegeben. Die erste behandelt  
 die italienische Kunst vom 14. bis zum 16. Jahr-  
 hundert, die zweite die nordliche Kunst der  
 selben Periode.

sind an Prof. Dr. C. von König (Wien, Ehrennamszettel 23) oder an die Verlagsbuchhandlung in Leipzig, Bartenste. 8, zu richten.

21. August



à 25 Pf. für die drei Mal erscheinende Beiträge werden von jeder Buch- u. Kunstverhandlung angenommen.

1879.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für die übrigen bezogen findet der Jahrgang 3 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den Buchhändlern.

Inhalt: Die Kunstschulbaufrage in Stuttgart — Die erste Kaiserlich-Königliche Ausstellung — Böhmisches Künstlerleben, Lehrbuch zu Hermann's kunsthistorischen Vorträgen, Kunstschulbaufrage, H. Dehner, Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit, Dehler's (Nach von Rom. — Von Smerio's. — Preisenerhebung an der Wiener Akademie. — Professorenelectionen. — Das Carl; Kunsthistorische Ausstellung zu Kopenhagen, Katalog-Ausstellung in Koberz. — Archäologische Gesellschaft in Berlin. — Zeitverhältnisse — Inserate.

No. 42 der Kunstchronik erscheint am 4. September.

### Die Kunstschulbaufrage in Stuttgart\*).

Vor drei Jahren bewilligten die Württembergischen Stände eine Summe von über 850,000 Mark für den Neubau der Kunstschule und die Erweiterung des Museumsgebäudes. Die Frage hatte schon viele Jahre geschwebt, das Bedürfnis war immer dringender, die bestehenden Uebelstände waren immer schreier geworden. Das Gebäude, welches vor einem Menschenalter für die Schule und die Sammlungen ausgeführt worden war, erwies sich eigentlich vom ersten Tage an als ungeeignet für die Zwecke des künstlerischen Unterrichts. Es war, streng genommen, kein Raum in demselben, welcher nach Größe, Einteilung und Beleuchtung sich als geeignetes Atelier ausgewiesen hätte. In diesen Räumen schleppte sich die Anstalt von Jahrzehnt zu Jahrzehnt kümmerlich fort, und wenn sie trotzdem eine Reihe von tüchtigen Talenten für Malerei und Skulptur heranzubildete, so sahen sich dieselben doch gezwungen, sobald als möglich der heimischen Anstalt den Rücken zu kehren und ihre weitere Ausbildung außerhalb zu suchen.

\*) Der hier besprochene traurige Gegenstand wurde zwar erst ganz kürzlich von einem andern geedzten Herrn Mitarbeiter scharf beleuchtet. Wir geben trotzdem gern der Einleitung Kubel's Raum, weil sie ausführlicher den ganzen Sachverhalt darlegt und die Jämmerlichkeit der Württembergischen Kunstverhältnisse mit der Beredsamkeit des gerechten Jenes vor das Forum der Öffentlichkeit zieht. Endlich wird es denn doch wohl gelingen, den schwäbischen Parlamentariern das Blamable ihrer Situation zum Bewußtsein zu bringen!

Kam. d. Med.

Dazu kam, daß auch die Sammlungsräume sich bald als unzureichend herausstellten. Am abschreckendsten fand sich das Kupferstichkabinett untergebracht; die reichhaltige Sammlung ist bis auf den heutigen Tag in einem engen unheizbaren Korridor aufgeschapelt, während ein kleines, schlecht beleuchtetes, von blendendem Reflexlicht heimgesuchtes Zimmer dem Besuch des Publikums sich bietet. In diesen unverantwortlich schlechten Lokalitäten hat der verdienstvolle Inspektor der Sammlung, Professor Ludwig Weißer, sich schweres Siechthum und endlich vor Kurzem den Tod in der besten Kraft der Jahre zugezogen.

Etwas besser ist die Gemäldegalerie untergebracht; aber auch hier ist durch die Ueberfüllung der Räume eine angemessene Aufstellung längst schon nicht mehr möglich, Studium und Genuß der Sammlung also auf's Äußerste erschwert. Noch schlimmer steht es um die plastische Sammlung. Diese umfaßt nicht bloß eine Auswahl der besten Meisterwerke des klassischen Alterthums, sondern namentlich auch eine reichhaltige Uebersicht der Werke Thorwaldsen's, die in dieser Hülle nur durch Kopenhagen übertroffen wird, und endlich die Arbeiten Danneberg's. Letztere sind in einem engen, schlecht beleuchteten Winkel auf's unwürdigste eingepfercht, die ganze Sammlung aber ist überfüllt und magazinartig aufgespeichert, so daß der Schreiber dieser Zeilen, der früher die Sammlung einem zahlreichen eifrigen Zuhörerkreise zu erklären pflegte, seit Jahren nicht mehr im Stande ist, diesen wichtigsten Theil kunstgeschichtlichen Anschauungsunterrichts durchzuführen.

Inzwischen waren auch in der Lehranstalt die

Zustände immer unerträglicher geworden, so daß man zuletzt den jungen Bildhauern auf dem Hofe stallartige Pferde anbaute, in welchen sie weder Licht noch Raum zum Arbeiten haben und nicht einmal ein Modell stellen können. Ebenso ungenügend sind die Säle, in welchen nach der Antike gezeichnet wird, denn kein Mensch findet dort das richtige Licht und den nöthigen Raum, um die Gypsabgüsse ordentlich zu sehen und nachzubilden.

Nach vielen Jahren vergeblichen Klagens und Plänenmachens drang endlich, wie gesagt, vor drei Jahren die Ueberzeugung von der Unhaltbarkeit dieser Zustände so unumwundenlich in alle Kreise, daß die Stände einen von der Regierung vorgelegten Bauplan annahmen und zu dessen Ausführung die oben genannte ansehnliche Summe mit glänzender Majorität bewilligten. Aber als man an die Ausführung des Planes ging, zeigten sich Bedenken, die zuletzt zur Eshirung der Arbeiten zwangen. Es war inzwischen der Regierung gelungen, einige tüchtige neuere Lehrkräfte, Donndorf, Ludwizig und Grünwald, zu gewinnen, die nun bei der Beschaffung und Ausarbeitung eines neuen Bauplanes ihre reiche künstlerische Erfahrung mit in die Wagtschale warfen. So entstand ein neuer Plan, ungleich reifer und zweckmäßiger als der erste, denn er beruhte auf dem Prinzip, den alten Bau ausschließlich den Sammlungen einzuräumen und durch einen Aufbau zu erweitern, in der Nähe aber, auf einem hochgelegenen, trefflich beleuchteten, dem Staate gehörenden Grundstück eine neue Kunstschule zu errichten. Da indeß dieser Plan von einer allerdings wenig frequenten Straße durchschnitten wird, und die Stadt eine Ueberbauung derselben mittelst einer Bogendurchfahrt zurückwies, so mußte man das Gebäude in zwei getrennten Abtheilungen entwerfen, wodurch indeß der große Vortheil gewonnen wurde, die Bildhauerwerkstätten von dem Hauptgebäude zu trennen.

Mit diesem neuen Bauplan, der entschieden den früheren an Brauchbarkeit übertraf und von sämtlichen Professoren der Anhalt nach reiflicher Prüfung gutgeheißen wurde, trat die Regierung kürzlich abermals vor die zweite Kammer. Man hätte nun denken sollen, die Volksvertreter, die ja unmöglich allesamt in die Einzelheiten eines solchen Planes vollständig eindringen können, würden den Entwurf, im Hinblick auf die Einmüthigkeit der Regierung und des Lehrerkollegiums, billigen und der Ausführung derselben keine weiteren Schwierigkeiten in den Weg legen. Allein der technische Berichtstatter der Kammer fand große Bedenken in der Zweifelhigkeit des Baues und der Beschränkung des Bauplatzes und stellte daher den Antrag, die Regierung um Wahl eines anderen Bau-

platzes und um Vorlage neuer Pläne anzugeben. Obwohl der Correspondent und mit ihm die Mehrheit der Kommission den Gegenantrag stellte, die Regierungsvorlage anzunehmen, wußten doch sämtliche Techniker der Kammer, vier im Ganzen, den Plan der Regierung so zu diskreditiren, daß eine Majorität von 40 gegen 36 Stimmen denselben verwarf. Man sollte nun meinen, es werde sich dann wenigstens eine Majorität für den Gegenantrag auf Ermittlung eines anderen Bauplatzes und Vorlegung neuer Pläne gefunden haben. Mit nichten! Auch dieser Antrag wurde verworfen. Mit einem Worte, die Kammer der Abgeordneten hat erklärt: wir haben zwar vor drei Jahren eine Summe bewilligt und den damals vorgelegten viel ungünstigeren Bauplan genehmigt; aber heute verweigern wir nicht bloß einem entschieden besseren Bauplane die Genehmigung, sondern wir wollen auch von einem neuen Bauplatz und Plan nichts wissen. Also tabula rasa! Die 550,000 Mark sind zwar bewilligt, aber sie dürfen weder für den jetzigen, noch für irgend einen anderen Bauplan verwendet werden. Um aber vollständig die Personenfrage und die Lage der Dinge zu kennzeichnen, bemerkte ich, daß derselbe Berichtstatter, welcher den früheren weit ungünstigeren Bauplan empfohlen hatte — Baumgärtner heißt er und Professor an der Baugewerkschule ist er — vor Kurzem in der Presse damit drohte, daß vielleicht die Kammer den Bau eines zweiten Gymnasiums für dringender erklären werde; ja ein anderer Landmann Schiller's und württembergischer Volksvertreter rieth sogar in der Kammer dem Ministerium, die Kunstschule nach München zu verlegen, d. h. also sie aufzugeben!

Und nach diesem ungeheuerlichen Betum, welches in jedem anderen Lande und in jeder anderen Stadt die Presse zu Erörterungen des Erlaunens, des Bedauerns, vielleicht auch der Entrüstung veranlassen würde, was thut und sagt die Lokalpresse des schwäbischen Landes und der württembergischen Hauptstadt? Nichts! Sie schweigt; sie kümmert sich nicht um diese Dinge; man mag über die Kunstanstalt des Landes das Todesurtheil aussprechen, — was geht das sie an? Wer im ganzen Lande kümmert sich darum? Niemand! Einfach Niemand!

Ich habe kurz vor dieser beklagenswerthen Katastrophe es für meine Pflicht gehalten, in einem Lokalblatt die ganze Angelegenheit noch einmal zu erörtern, und habe dabei an jenen Ausspruch erinnert, den vor einem Menschenalter ein edler schwäbischer Künstler, Eberhard Wächter, gethan hat: „Hier ist der Kunststern zu Hause.“ Ich habe gehofft, man werde diesen patriotischen Schmerzensschrei eines Landmannes beherzigen und endlich von dem Lande den Fluch dieses furchtbaren Wortes nehmen. Vergeblich; es haben sich

doch in der Volksvertretung vierzig Stimmen gefunden, welche diesen Kunststurm in Permanenz erklären.

Was aus alledem mit trauriger Genüßlichkeit hervorzugehen scheint, ist, daß man in einem solchen Lande es aufgeben muß, künstlerisches Leben wecken und fördern zu wollen. Vergeblich! Die Folgen freilich werden für die Kultur des Landes nicht ausbleiben. Die jungen Kunstschulen von Karlsruhe und Weimar haben uns bereits überflügelt, weil ihnen Raum, Licht und Freiheit geboten wird, ebenso wie die neuen Kunstgewerbeschulen von Karlsruhe, München, Nürnberg, und viele andere im Sinne der Zeit mit Klarheit und Entschiedenheit fortschreiten, während die einst gerühmten württembergischen Fortbildungsschulen einen immer bedenklicheren Grad von Plan- und Stillsitzigkeit in ihrer Leitung und ihren Leistungen an den Tag legen. Was das Land in dem großen Wettkampf menschlichen Strebens und Schaffens auf dem gewerblichen Gebiete durch den in Permanenz erklärten Kunststurm an Ansehen und Wohlstand einbüßen wird, werden wir bald genug erleben. H. Rübtr.

### Die erste Pariser Aquarell-Ausstellung.

Die „Société des aquarellistes français“ in Paris ist dem Beispiele ihrer englischen und belgischen Genossen gefolgt und hat in der Rue Cassette die erste eigene Ausstellung eröffnet. Wohl hätte sie nur einen engen Kreis von Mitgliedern, aber es sind fast lauter Künstler, deren Name einen guten Klang hat und deren Begabung für das Aquarell bisher im „Salon“ nicht zur ollen Geltung kam, weil ihre eigenartigen Schöpfungen unter der Hülle des Unbedeutenden verschwanden. J. L. François, Jules Jacquemart und Hubey, Detaille, de Beaumont und die beiden Poiré, Heilbuth, Lambert und Sibert stehen an der Spitze, die Landschaft, das Genre und das Schlachtenbild sind vertreten, und diese erste Ausstellung berechtigt zu der Hoffnung, daß eine lange Reihe nachfolgen werde.

Gleich beim Eintritte sahste man sich en famille; die Wände zweier mäßig großer Räume genügten für die eingesandten Arbeiten, und auch der Zusuh der Besucher concentrirte sich im Mai und Juni auf den „Salon“, so daß die Rue Cassette nur von wirklichen Kunstfreunden aufgesucht ward. Ihres Wertes bewußt, verknüpfte die Gesellschaft jene Posaunenstöße und Pönsenschläge, welche den „Indépendants“ in der Avenue de l'Opéra Tausende zuführte.

François, der Meister in der Landschaft, hat der Ausstellung durch sechs seiner Aquarelle ein stattliches Ansehen verliehen. Das „Ende des Winters“, wo der goldene Sonnenuntergang, das Rachen des Venzes verflüchtend, durch die Zweige bricht, und „Früh-

lingsanfang im Thale von Cernay“, zartes jungfräuliches Grün und Hülchenüberfüete Obstbäume, sind seiner Hand würdige Werke. Bei dem „Waldschiffsin in Tomaronez“ fällt wiederum den sich über das Wasser neigenden, schattenspendenden Bäumen der Löwenanteil des Interesses und der Ausführung zu. Eine kleine ovale „Ansicht von Tivoli“ ist besonders fein und anmuthig. Jules Jacquemart zieht die Städteansicht, Porcelainbilder oder große Landschaftsbilder vor, welche er mit raschen kühnen Strichen fast flüchtig hinwirft. Er hat nicht weniger als neun Ansichten von Paris, Nizza und Mentone im Kreise. Unser Landsmann Heilbuth vereint das Genre mit der Landschaft; anmuthige Frauengestalten ruhen hier begladig unter Bäumen „am Ufer“ des Flusses, unweit des kleinen Bootes, und halten dort am Strande „zu Saint-Adresse“ Sessla auf der Düne. Der Künstler führt uns auch in die „Villa Vergehese“ und stellt uns „römische Bassen“ vor. Jourdain's Manier ist ähnlich, sein „un coup de main s. v. p.“ zeigt in der männlichen Gestalt, welche den Nachen in das Wasser zu schieben sucht, Kraft und Bewegung. „Départ pour la pêche“, von H. Baron, behandelt fast dasselbe Thema; ein junges Mädchen reicht der schon im Boote befindlichen Gesellschaft noch eine dickbauchige Flasche nach und stützt sich dabei, in gefährlicher, überaus naturgetreuer Stellung, auf den hüftreichen Stamm der alten horrigen Weibe, deren Kefse über das Wasser hinobreichen. Blaue Hirt und heller Himmel, lustige Gesichter und kunte Leiketten sind stets willkommenere Dinge für den Aquarellisten. „Chez un innager“ und „chez un sculpteur“ festeln durch Zeichnung und Kolorit; trotzdem darf man dabei nicht an Alma Tadema's gleichnamige Pendants denken. Beaumont's „porte d'un etudiant“, mit der Hasenpote an der Kerkel und der daran beschügten Kofe, greift in die Zeit der Grotte zurück. „C'est dimanche, Marie“ steht als Erläuterung des Nummernzuges mit Kreide in ungeräbten Hieroglyphen auf der Thür. Das Bild gehört Alexander Dumas' Galerie an, wie überhaupt ein großer Theil der Aquarelle aus dem Privatbesitze hergezogen ward. „M<sup>me</sup> et bébé“ ist weit affektirter, auch giebt Baron seinen Gesüchtern leicht einen zu rothen Schimmer.

Mit Details treten Humor und Leben in die Arena, Sidelgerassel ertönt und ein dicker Fluß von bärtiger Lippe klingt dazwischen. Sein „Démonagement interrompu“ zeigt dießische „Prussiens“, welche Betten als gute Beute für die milden Wieder anfaben, und die zum Häderschmucke gruppirten Pendulefreunde entleeren selbst jedem umbejangenen Deutschen ein Vögheln. Das wüste Treiben des „Barrakadenbaues“ weiß er im engen Rahmen zur Geltung zu

bringen; oft sind seine Miniaturgestalten nur mit wenigen dünnen Strichen hingeworfen, aber sie leuchten und schleppen, schlingeln und laden die Blicke mit der vollen Wuth des Communards, der sich in die Enge getrieben sieht. Ein Herrn Maurocordato gehöriger französischer „Infanterist“ besitzt alle Vorzüge von Detail's Darstellungsweise: ein „Fufar“, ein „Dragoner“ und ein „Trompeter“, lauter typische Gestalten, reihen sich an. Doré, der Vielfeitige, sandte eine ganze Serie buntes Allerlei ein, große Porträts, Märchenillustrationen, Genre, Fruchtstücke, Landschaften und eine Ansicht von der „Londoner Brücke“, wie gewöhnlich Mittelgut neben genialem Aufblühen seiner reichen Erfindungsgabe und seiner bewunderungswürdigen Produktionskraft. Die Arbeiten Ufabey's gleichen Skizzen an Kühnheit, dabei pflegt er seine Kircheninterieurs und Jagdbilder mit zwei kleinen Gestalten zu bevölkern, so daß die klare Uebersicht verloren geht. Ragen, ein ganzes Körbchen voll! Wer anders als Louis Lambert vermochte das ganze Geschlecht mit solcher Lebenswahrheit „beim Spiele“ als „Familie“ und „auf dem Auslande“ gegen den Hühnerhund darzustellen. Ragen-Lambert ist ein Meister, dem es Wenige gleichthun. In Belgien vertritt M<sup>rs</sup> Kommer diese Specialität. Lamé zog das Bunte in Kostümen und Gruppierung für das Aquarell vor und inspirirte sich bald an Rollière, bald an Schakspeare, besuchte Venedig und Genua, doch auch Schottland und verschmühte das Studium der Niederländer nicht; sein „manège“ enthält vereinzelte Anklänge an Philipps Bouwerman.

Louis Veleoir's Aquarelle finden so lebhaften Beifall, daß seine acht Wässer sämtlich schon verkauft sind. Er weiß seinen Gestalten Leben einzuhauchen und sie in den seltsamsten Stellungen natürlich zu gruppiren. Bei seinem „premier pas“ siegt die ganze Familie, Vater, Mutter und Bruter auf der Erde, um das Nesthücheln mit Wort und Gebärde zum ersten Schritte zu verlocken, während das Schwärzchen auf dem Tische lauert und strahlend zusieht. Die „Tambourinpielerin“ ist, als Gegensatz dazu, eine anmutige Reminiscenz an das Studium der Kulte. Moriz Veleoir's „Erklärung“ des Vaterlandvertheidigers an ein liebliches Mädchen in der Tracht des ersten Kaiserreiches auf der stillen Gartenbank der Tuilerien sagte uns am meisten von den fünf hier vereinten Freuden seines Talentes zu. „Das Verbrechen“ ward bei Fivelz zur kleinen Chinesin, welche ein Porzellan-geschwür entwendele, mit dem Raube die Gartentreppe hinaufstolperte und inmitten seiner Trümmer von der rächenden Hand der „Gerechtigkeit“ erreicht wird. Freilich ist der Schmerz zum Häuerschmude bestimmt und küßlich ausgeführt. Der „Kabelais lesende Kar-

dinal“ schüttelt sich vor Lachen, und die Eberknaben prügeln sich auf dem mit hohem Grafe überwucherten, verlassenen Friedhofe, dem „champ au repos“, hinter der alten Dorfkirche schamlos um die Reste des geweihten Brodes. Sibert hat eine ausgeprochene humoristische Ader, die ihm zuweilen sogar, wie bei der „Apothekse des Herrn Thier“, einen unvorhergesehenen Schabernack spielt. Jules Wormé führt sich hier nur als Südländer ein, denn seine vier Aquarelle sind sämtlich dem sonnigen Himmel Spaniens entnommen. Auch zwei Damen gehören der Gesellschaft der Aquarellisten an und haben bei der ersten Ausstellung nicht gefeiert. Die vielgerühmte, an Kunstsinne und Talent reiche Baronin Rothmann von Rothschild läßt uns einen Blick in ihr Skizzenbuch werfen, sie führt uns in das „Haus des Gasten und Pölar“ im alten Pompeji, in ein „Bauernhaus bei Neapel“, an die traumwachen „Lagunen“ sowie an den „Brunnen von Torre Annunziata“, und überall findet sich dieselbe Leuchtkraft des Colorits und die frische Auffassung des Ganzen wieder; Hildebrandt und Wilsberg waren mehr als die Franzosen ihre Vorbilder. Die „Penhées“, „Kofen“ und „Feldblumen“ von Madeleine Lemaire sind dußig und schön, ihr vor dem Globus stübrendes Mädchen und die „Colombine“ würden durch einen Zufall von wärmeren Tinten in den Fleischtönen wesentlich gewinnen; wo Doré mildern könnte, müßte sie mehr beleben.

Die Société d'aquarellistes français darf mit diesem ersten Versuche durchaus zufrieden sein; möge diese Ausstellung das erste Glied einer langen Kette von stets an Umfang und Kunstwerth wachsenden Genossen bilden! Mit der Zeit werden sich dann auch die hervorragenden englischen und belgischen, italienischen und deutschen Aquarellisten als Gäste einfinden, damit eine Arbeit von Meisterhand der anderen zur Hülfe diene. — In Brüssel fand gleichzeitig die Ausstellung der Société belge d'aquarellistes statt; sie durfte sich rühmen, eine der jüngsten Schöpfungen Alma Tadema's „le Plaidoyer“, sowie Beiträge von den Engländern Hoog, Toovey und Brantöte, von den Holländern Meesdag, Blommers und Neuhuyß, Moris, Ten Kate, Vooboom und Anders, von den Italienern Pagliani, Bianchi, Fontane, Vaccari und Bartolini, und von den Deutschen Wenzel und Scarbina zu umfassen. Diese Blüthezeit wird auch für die Société d'aquarellistes français kommen; wir freuen uns den bescheidenen Anfang gesehen zu haben und möchten ihm gern die Theilnahme der deutschen Kunstfreunde zuwenden. Es sind keine „Indépendants“ und keine „Impressionisten“, sondern tüchtige Künstler, fast ohne Ausnahme „hors concours“, wenn es sich um gewöhnliche Ehrenzeichen handelt, welche in der Rue

Passite die Pforten ihres Cercles fremden Gästen erschlossen, und darum kann ihnen in unserer Zeit der Ueberproduktion und der Halbheit der Erfolg nicht fehlen.

H. B.

## Kunsthistorie.

S. M. Tausches Künstlerlexikon. Aus dem Verlage von Andr. Jred. Holtz in Kopenhagen liegt jetzt vollständig vor: Das skandinavische Künstlerlexikon von Philipp Weillbuch. Die dänische Kunst ist in den meisten Werken des besagten Art so reichhaltig behandelt, daß ein Spezialwerk wie das des Herrn Weillbuch den Forschern geradezu unentbehrlich erscheinen muß. Zwar hat unter den Malern, Bildhauern und Architekten Dänemarks bisher nur wenige erschienen, denen es gelungen ist, sich dem allgemeinen europäischen Bewußtsein gegenüber einen anerkannten Namen zu erwerben; Maler wie Wilkhuus und Juel, Schröder, Lundberg, Stougaard und Marstrand, Bildhauer wie Wiedemann und S. W. Hoffen, Baumeister wie Bachsohn und Winckelmann verdienen es doch genug, so wie außer noch lebende dänische Künstler, auch außerhalb des Vaterlandes gekannt und gewürdigt zu werden. Eben jetzt scheint die dänische Kunst im Begriff zu sein, ihre bisherige, der unteren Entwicklung gegenüber höchste Etappe aufzugeben, selbstständig jedoch mit Wiederherstellung des eigenhümlich nationalen Gepräges; jüngere Kräfte arbeiten sich rüstig empor, und fern ist sicher die Zeit nicht, da es die Weltausstellungen die kopenhagener Künstler für sich einen beachtenswerten Platz behaupten können. — Unter den von Herrn Weillbuch genannten Namen finden sich natürlich eine Menge, an denen den deutschen Forschern niemals gelegen sein wird; ist ja doch ein Gleiches bei allen Handbüchern dieser Art der Fall. Dem Verfasser ist es aber in glücklicher Weise gelungen, seine Arbeit so zu begrenzen, daß er (auf 52 Zweckbänden) den bedeutendsten Meistern eine verhältnismäßig beträchtliche Seitenzahl (so dem Thorvaldsen etwa 30, Marstrand 14, Anton Kniebe 3, J. A. Frickau 4 Seiten) widmen konnte. Seine Darstellung ist, wie es einem solchen Werke geziemt, eine wesentlich objektive; die Biographie ist ihm die Hauptfache, als Kritik beschränkt er sich auf das Notwendigste. Als ein sehr vollständiges, zuverlässiges und klar geschriebenes Werk verdient Weillbuch's Lexikon empfohlen zu werden; der zur geliebten Zeit mag es nicht denjenigen Deutschen, denen die dänische Sprache sonst nicht geläufig ist, zum Nachschlagen brauchbar.

x. Von dem Lehrbuch von Semmann's kunsthistorischen Vorträgen ist kürzlich das 2. Heft, die Kunst des Mittelalters behandelt, erschienen. Das dritte und letzte Heft wird nach einer Ankündigung der Verlagsbuchhandlung im Herbst erscheinen und in zwei Abtheilungen ausgegeben, von denen die eine die italienische Kunst von 14 bis zum 18. Jahrhundert, die andere die nordische Kunst von 15. bis zum Aufgange des 18. Jahrhunderts zum Gegenstande hat. o. Bachard's Vicerone, bekanntlich eine der elegantesten und gewissten Erscheinungen aus dem Gebiete der kunsthistorischen Literatur, erdelt gegenwärtig im Semmann'schen Verlage seine 4. Ausgabe. „Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens“, nennt der Verfasser sein Werk, und in der That dürfte der Genuß einer italienischen Reise für alle diejenigen sich wesentlich erhöhen, welche Bachard's treffliche Arbeit schon vor der Arbeit zu Werke setzen. In jeder neuen Auflage hat das „Reine die Buch“ an beachtenswerten Beiträgen gewonnen, und es unterliegt keinem Zweifel, daß dies in höchstem Maße auch bei der neuen Auflage der Fall sein wird, zumal dieselbe für den praktischen Gebrauch durch die größere Ausführlichkeit der für den Genuß eines Führers nöthigen Kapitel wesentlich gewonnen hat; auch durch mehrere neue Formate und besseren Druck gewinnt sich die neue Auflage vor ihren Vorgängerinnen vortheilhaft aus. Der Inhalt hat eine andere Uebersetzung erfahren, insofern die antike Kunst als besondere Abtheilung den 1. Theil und die mittelalterliche und moderne Kunst den 2. Theil bilden. Von letzterem liegen die Abtheilungen Architektur und Malerei bereits fertig vor, die Abtheilung Skulptur ist noch im Erscheinen begriffen. Was

die Bearbeitung anlangt, so ist dieselbe in einzelnen Partien eine wesentlich umgestaltete gewesen. Der Herausgeber, Dr. W. Hobe, hat dabei nicht nur seine eigenen gründlichen Forschungen verworrt, sondern sich daneben der Hilfe tüchtiger Spezialforscher bedient, wie denn auch Bachard selber Hand an's Werk gelegt hat, um einzelne Mängel nach seinen Anhaltungen weiter auszuräumen und zu beseitigen.

x. Das unter dem Titel „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit“ im Verlage von E. M. Semmann in Leipzig erscheinende, von Dr. Rob. Dohme herausgegebene reich illustrierte Sammelwerk hat in den letzten Monaten wieder einige Beiträge zu seiner Vervollständigung gemacht. Die neuen Beiträge behandeln Rembrandt und Ruini (von Carl Braun), Bellini (von B. Jantich), Giorgione (von B. Hilde), Palma Vecchio (von R. Holenberg), Correggio (von J. H. Richter), die Bolognaer Akademie (von B. Jantich). An dem 5. Bande, der die italienischen Schulen abschließt, fehlen somit nur noch einige wenige Hefte, deren Erscheinen bis zum Herbst in Aussicht gestellt wird.

o. Sulzami's Plan von Rom zum einmal. Wir haben in einer Notiz der letzten Nr. die Meinung ausgesprochen, daß die sechste Auflage von (1802 fast 1851) auf der neuen Ausgabe von Sulzami's Plan von Rom aus der eifigen Herstellung des Druckes zu erlösen sei. Diese Meinung war irrig. Nie aus R. Zanichini's begleitendem Text (Indice delle deminazioni topografiche contenute nella pianta), von dem wir erst jetzt Einsicht nehmen konnten, hervorgeht, steht der Fehler schon in der Vorlage der neuen Ausgabe, der in einem Kloster zu Cuneo angefertigten Zeichnung des Planes. Die Herausgeber haben es für geboten erachtet, in einer Facsimile-Ausgabe den Fehler auf dem Plane beizubehalten und ihn nur im Texte zu berichtigen.

## Todesfälle.

Jan Emerit, Direktor der Kunstakademie in Prag, geb. 1820 in Katermpen, ist am 11. August in Marienbad gestorben.

## Preisbewerbungen.

An der Wiener Akademie der bildenden Künste fand Dienstag d. 22. Juli die jährliche Preisvertheilung durch den Unterrichtsminister statt. Es wurden folgende Preise vertheilt. Allgemeine Akademie der Künste: Eine goldene Räder Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Objekt aus der Oberwelt mit den Eöhnen des Autolofos“ (Objekt, 10. Gehalt, Werth 445 bis 484) Herr Johann Styla aus Lemberg in Galizien; der Kampf'che Preis für Abzeichnungen nach der Natur moderne Figur Herrn Robert Raab aus Wien; der Preis für die besten Gesamt-Studien Herrn Alois Freid aus Csofot in Ungarn. Allgemeine Bildhauerschule: Eine goldene Räder Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Die Auslösung aus dem Paradiel“ (1. Buch Hofst, S. 6.) Herrn Johann Scherpe aus Wien; ein Gubel'cher Preis für die besten Gesamt-Studien Herrn Rudolph Vital aus Wien; der Keating'che Preis für eine nach der Natur moderne Figur Herrn Robert Raab aus Wien; der Preis für die besten Gesamt-Studien Herrn Hermann Berger aus Wien. Specialschule für Historienmalerei des Herrn Professors Clemenzer: Ein Preisipendium für Gesamt-Arbeiten Herrn Koloman Deutsch aus Bock in Ungarn. Specialschule für Historienmalerei des Herrn Professors Trenkwal: Ein Preisipendium für Gesamt-Arbeiten Herrn Hermann Bauer aus Verbó in Ungarn. Specialschule für Historienmalerei des Herrn Professors Grigler: Ein Preisipendium für Gesamt-Arbeiten Herrn Georg Subic aus Solzane (Krain). Specialschule für höhere Bildhauerei des Herrn Professors Kundmann: Ein Preisipendium für Gesamt-Arbeiten Herrn Johann Kuchuska aus Wien. Specialschule für höhere Bildhauerei des Herrn Professors Jamblich: Ein Preisipendium für Gesamt-Arbeiten Herrn Jakobus Bistrietzki aus Lemberg in Galizien. Specialschule für Wandmalerei: Eine goldene Räder Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Einleitend“ (Objekt von Rema) Herrn Emil Bandors aus Pest; ein Preisipendium für Gesamt-Arbeiten Herrn Franz Witschnau aus Wien. Specialschule für Kupferstecherei: Ein Preisipendium für Gesamt-Arbeiten Herrn Ludwig Ri-

halef aus Temesvár. Specialschule für Gewerbe- und Fabrikunterricht: Ein Gewerblicher Preis für die besten Gesammtdrucke Herrn Otto Bräuer aus Wien; ein Preispendium für Gesammtdrucke Herrn Joseph Keitner aus Wien. Specialpreise für Architektur des Herrn Professors Schmidt: Der Weinliche Preis für Gesammtdrucke Herrn Johann J. Wernstein aus Dorfsebad (Korbameritz); der Kofenburger Preis für die beste Lösung der Aufgabe: Entwurf eines großen Camélabers (nach gegebenen Programmen) Herrn Christian Duimmerfeld aus Bremen (deutsches Reich); der Bundesliche Preis für die besten Gesammtdrucke Herrn Alexander Kögner aus Temesvár. Specialschule für Architektur des Herrn Professors von Hansen: Eine goldene Höckerle Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: Entwurf eines Sommerpavillons (nach gegebenem Programme) Herrn Cufimius Stjanopoulos aus Viddlipöppel; der bayerischste Preis für Gesammtdrucke Herrn Johann G. E. Tringer aus Wien; ein Preispendium für Gesammtdrucke Herrn Heinrich Kötter aus Königs in Böhmen.

### Personalnachrichten.

\* Prof. Dr. W. Theauling wurde zum Ordinarius an der Wiener Universität befohlen. Dr. Hans Sempfer, bisher Privatdocent an der Universität Innsbruck, wurde zum außerordentlichen Professor an derselben Hochschule ernannt. Dr. Rob. Wifcher, früher Scriptor an der obden. Bibliothek zu Wien, hat sich an der Universität Wüzburg als Privatdocent habilitirt. Die Königin B. Academy of Arts ernannte die Kaiser E. Kima Taberna zum Mitgliede und Subert Herrscher zum Officiere.

### Sammlungen und Ausstellungen.

\* r \* Aus Ital. Die theilweise Kunstausstellung, welche in den Räumen der Innsbrucker Universität am 8. August eröffnet wurde, darf auch neben der Münchener Ausstellung einiges Interesse beanspruchen, wenn sie auch von modernem Weistren wenig bietet. Diese sind die Künstler der Barockzeit ausgiebig vertreten, so Troger, Knoller, Unterberger und wie sie alle heißen, deren Arbeit sich meist in den Händen von Bräutern oder in Bildern befindet. Viele Handzeichnungen und Farbenstiche, die sonst unzugänglich sind, werden ebenfalls für die Ausstellung herbeigeholt. — Ein merkwürdiges Werk von Canova hat vor einiger Zeit der Friedhof in Vogen erhalten. Es ist die Wärmortube einer alten Frau. Die Jüge der Wärrone jongiren den Künstler zu einer schillernden Charakteristik, als sie senk in seinem Leben lag. Die Wüste stellt die Frau eines Holländer Kaufmannes dar, eines gewissen Coimi; ihre Tochter heirathete einen österreichischen Fischer und wanderte mit diesem 1848 nach Tibet aus; als sie starb, wurde sie in Vogen begraben und sich durch testamentarische Verfügung die Wüste ihrer Mutter auf das Grab stellen, wozu sie freilich eigentlich nicht gehört. — In der Glasmaletrieanstalt zu Innsbruck wurde wieder ein prachtvolles Fenster für die Stiftskirche der Siferyiemer zu Innsbruck in Vohen fertigt. Es stellt in sechs Feldern, die drei übereinander, das Leben und Sterben des böhmischen Landespatronen Johann von Nepomuk dar, dessen unersetzliche Jungte im Kloster aufbewahrt wird. Gerade dadurch, daß das Fenster nicht am Hauptbild steht, was im Grunde genommen dem Stillsch der Werke widerpricht, sondern den Stoff auf sechs kleineren Bildern vertheilt, nähert es sich dem Charakter der mittelalterlichen Werke dieser Art. Die göttliche Architektur ist von J. Schmidt. Die göttliche Komposition von J. Schag. — In Arbeit sind jetzt sieben Fenster — drei große und vier kleine — für die neue Marienkirche in Stuttgart, welche Oberbaurath Gule erbaut. Sie umfassen einen Gussus von dem Leben Christi; die Zeichnungen lieferte Professor J. Klein.

S. M. Kunstindustrische Ausstellung in Kopenhagen. Am 17. Juli wurde in dem großen, für die Ausstellung von 1872 ausgeführten Gebäude eine reinfürstliche kunstindustrische Ausstellung eröffnet. Eine sich in Beziehung auf Mannichfaltigkeit der Objekte oder auf Reichthum an Prachtstücken mit den größeren Unternehmungen dieser Art in anderen Ländern messen zu können, bietet die Kopenhagener Ausstellung doch besonders durch verständige Auswahl,

schöne Ordnung und anspredendes Arrangement der vorhandenen Gegenstände, nicht minder durch wirkligen Werth vieler derselben ein nicht geringes Interesse dar. Der Katalog umfaßt 1226 Nummern, welches jedoch so zu verstehen ist, daß sehr oft ganze Sammlungen unter einer einzelnen Nummer aufgeführt sind, so die große Anzahl alldeutscher feinerer Krüge, die zum Theil sehr schönen ähernen Becher, Krüge und Kannen, die reichen Ausstellungen von allem Kopenhagener Porzellan und mehrere Sammlungen von Malungen und Wäffen. An Schmiedewerten verschiedener Art ist die Ausstellung sehr reich, so an Wäffeln, hölzernen Ritardbüren, eisernenen Figuren und Gruppen u. s. w.; eine für die Kopenhagener sehr wichtige Sammlung von Trachten ist vom königlichen Theater herbeigeholt. Die umfassenste Porträtgalerie ist in holländischer Beziehung die wertvollste bedeutendste eine in Künstlerkreise, enthält jedoch auch manche gute Arbeit. Am interessantesten sind man die vollständig montirten Interieurs finden; sehr ansehnlich illustriert sie das bühnliche Volkleben, besonders unter den Namen Serenitas und der Insel Amad. Im Ganzen ist die Ausstellung, die bis zum Anfang October geöffnet bleibt, eher eine historische als eine „Kunst- und Industriewerkschau“ zu nennen; ihre weichen und schönsten Bestandtheile sind Enden aus der Zeit von 1500—1800, während die neuere Kunstindustrische fast gar nicht vertreten ist, und das Ganze keinen wesentlichen Reiz durch die trefflich durchgeführte chronologische Ordnung erhält.

In Vöden wird vom 3. September an eine Lokal-Ausstellung älterer Erzeugnisse des Kunstgewerbes stattfinden. In Folge der Anzogenen, welche das betreffende Comité gegeben, sind bereits eine große Menge interessanter Gegenstände aus Privatbesitz zugrät. Auch Kirchen und andere öffentliche Anstalten werden sich an der Ausstellung betheiligen, so daß man sich eines überaus günstigen Ergebnisses versehen darf.

### Vermischte Nachrichten.

S. Archäologische Gesellschaft in Berlin. In der Sitzung vom 6. Mai d. J. legte der Vorsitzende, Herr Curtius die neu erschienenen Werke kunsthistorischen Inhalts vor (namentlich Helbig's „Inskripten in der Ob- und die neue Ausgabe von Dennis' „Strucurien“) und be sprach die neueren Verluste zur Erklärung und Wiederherstellung der Rufe des Paionios. Sodann be sprach er einen Theil der römischen Restschritten, Richard's Geschichte des Inskripts und Dr. Besser in München über Dipsach. Herr Schöne berichtete über die Jubelfeier des römischen Inskripts, welcher er als Delegirter des preussischen Cultusministeriums beigewohnt hatte. Herr Frankel sprach über die jüngst von Th. Hamolle in Delos entdeckte Inskript im dem äußerst primitiven Steinbeide einer Artemis. Sie ist von der höchsten Alterthümlichkeit; als Delosinam nennt sie die Kaiserin Kleopatra und sie bezeugt daß schon früher erhaltene Rufe Verhalten des römischen Alphabets vor Schreibung des ionischen Standes durch ihre Umstellung der C-Laute und des I. Dazu machte der Vortragende Mittheilung von der gleichfalls nachigen Wüchinschrift an Apollon, welche sich an einer vorzüglichen, diesen Gott darstellenden Bronze des Rgl. Museums befindet und führt aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. kommt. Aus der großen Zahl von Schriften, die das Jubiläum des archaischen Inskripts veranlaßt hat, wurde von Herrn Bormann vorgelegt die der „juvenes Capitalini“ des 100. Semesters; mit diesem Namen ist das lateinische ragnaz überfetzt, das schon seit geraumer Zeit lebend geworden ist für die mehr oder weniger jungen deutschen Gelehrten, die im Winter sich um das Inskript sammeln. Der Vortragende gab eine kurze Uebersicht des Inhaltes. Man gibt darin eine beschreibende Beschreibung des Birus; Klerikthly erklärt die bekannte sogenannte Dannde im Italien als Gendardstellung eines Kuchens, das sich zum Wäffen anseht; Burgard die zwei Figuren auf der berühmten Tafel von Villa Pamphili als Venus und Virtus. Von Dahn bringt eine heilige Reihe von jetzt zertrümmert, ein in einem bedeutenden römischen Bauwerke aus der ersten Kaiserzeit gehörenden Stüben zusammen. Joh. Schmidt stellt zusammen, was man über die in der späteren Kaiserzeit untergegangene Stadt Corfu lae ermittelt

fann und giebt eine Sammlung ihrer inschriftlichen Denkmäler. Der Vortragende selbst hat in diesem die sehr alterthümliche und mit durch seine Bemühungen zu's Tageslicht gebrachte lateinische Urkunde veröffentlicht, die sich im Gebiete von Sotelo auf einem in der Wönd einer zerstörten Kapelle vermauerteten Steine befand. Der Wortlaut ist: *Huoco lancom na que violavit no que arxivito no que oxaroto quod lossi niet na que cedito, nosei quo se res deina anna qet; eod die, quod rei dinai can'e]s] [f]iat, sine dolo cedro [sic]tortod. Sei quis violavit. Jovo bovid pincum datot; sei quis scias violavit dolo malo, dovai bovid pincum datot et a]sses] in molai santot. Eins pincal molitaique dicator] exactiv et]od].* An die kurze Erläuterung der Worte knüpfte Herr Kommissar eine Bemerkung über das räthselhafte Wort *dicator*. Herr Hubert legte die Gratulationschrift des sphenischen Instituts vor, in welcher Fürstbischof und Königin in sehr sorgfältiger und hülfreicher Wiederhergabe diejenigen Thongefäße zusammengestellt haben, welche in den sechs von dem Stenning umschlossenen Oebern auf der Akropolis von Athenae gefunden sind, welche relativ datirbar sind; hülfsgeliebt sind die beim Heron in Argos gefundenen, hiezu sind in die Reihe der gehörigen Thongefäße. In dem sehr knappen Texte bemühen sich die Herausgeber mit großem Eifer die Gedächtnisse nach Zeichnung und Deklaration in einzelne Photographien zu überden und das relative Alter zu bestimmen. Hiezu sprach die Hoffnung aus, daß es den Herausgebern ermöglicht werde, die übrigen maßstablosen Thongefäße, die sie vermaßen in Spota, Kaulpa, auf Mykös u. a. O. gefundenen in derselben Weise zu publizieren. Die Arbeit sei für die Geschichte der griechischen Geschichtswissenschaft wie für die der Entdeckung der Dekoration von sehr Wichtigkeit und könne keine besseren Früchte amertrent werden. Hierauf las der Vortragende die bei demselben Anlaß erschienenen Schriftstücke der Universität Bonn vor, die eine Abhandlung von K. K. K. über ein im hiesigen Museum befindliches, eine Scene des A. K. K. darstellendes Vasenbild enthält. Mit Recht nimmt der Verfasser K. K. als die Heimat dieses Vasenbildes an. Herr Koch aus legte eine Photographie des von A. K. K. entnommenen, eine bilingual inscription veröffentlicht, in England an der Stelle des römischen Begräbnisplatzes bei Sautz Schieds gefundenen Grabmal eines freigelassenen Königs, Götin des Palmorensen Wortes, vor und erläuterte die lateinisch-palmyrenische Inschrift. — In der Sitzung vom 16. Juni legte der Vortragende das Werk von Saloman in Stockholm über die Benennung von Rilo vor, sowie eine Skizze des Grabdenkmals von Werter, welche Herr Baummeister Tarnow aus Bes. eingekauft hatte. Dann besprach er die lehrreichen Ergänzungen der Schulturnerwerke von Olympia. Herr Hubert hielt einen Vortrag über das Eindringen antiker Elemente in die italienische Kunst des späteren Mittelalters; er zeigte, daß Nicolo Pisano (um 1260) in ganz unermittelter Weise Nachahmungen antiker Figuren, welche sich im Campo santo in Pisa befinden, in seine Darstellungen christlichen Inhalts verlegte. Befremdlich anders wird die Kunst benutzte, nachdem durch Tante, Petrucci, Socaccia u. die antike Gedankentheil ihren Eingang in die Literatur gehalten. Diese veränderte Einwirkung wurde durch den Vortragenden an dem unter dem Namen „der Triumph des Todes“ bekannten Wandgemälde des Campo santo in Pisa aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts (welches in Abbildungen vorliegt) nachgewiesen. Zunächst wurden einige Figuren des Gemäldes hervorgehoben, zu denen im Campo santo befindliche antike Kunstwerke wahrnehmbar den Anlaß gegeben wurden die fliegenden Putten, welche (in der Mitte des Gemäldes) die Schriftrollen halten, mit entsprechend verzeichneten Figuren an Cartophagen im Campo santo verhalten. Auch die geflügelten Genien (mit Engel) mit den Fadeln in den Händen wurden auf antike Vorbildungen zurückgeführt, und zu diesem Zwecke ward hingewiesen auf die mehrfach unter den Knien des Campo santo vorkommenden fliegenden Tabelegnen mit gefiederter Fadel, sowie auf zwei fliegende, Fadeln tragende Frauen über einem Chapeau (Lacino, tav. XXV) und den (fast verborbenen) Homenos auf dem Cartophage mit dem Haube der Persephone (Lacino, tav. CXXIX, CXXX), der wohl dem Homenos an dem entsprechenden Cartophage in Florenz (Lipp-

zen, Nr. 45) ähnlich gemalen sein werde. Dann ging der Vortrag zur Betrachtung der Hauptfigur der rechten Hälfte des Gemäldes über, der „König“. Diese Personifikation des Todes läßt sich nicht aus der mittelalterlichen Tradition, die den Tod als Greuel aufstellte, erklären, sondern dürfte sie unter dem Einfluß antiker Dichtung entstanden sein. Von griechischen Schilderungen konnten bei dem Stande der griechischen Studien in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts allenfalls diejenigen der Aeren, Jüdis XVIII. und im „Schild des Herakles“ 219 in Betracht kommen. Schöpfer aber sind die Stellen römischer Dichtungen, welche damals mit Begeisterung gelesen wurden. Der König als eines weltlichen Lebens erwähnen: Vergil, Aen. IV, 451, XI, 197 (zu dieser Stelle spricht auch Servius aus einer des Mors); Lucanus, Pharsalia, VI, 601. Folgende Stellen apertester Weise in einer der Gestalt der Worte im „Triumph des Todes“ mehr oder weniger entsprechenden Weise: Horatius, Sat. I, II, 1, V, 57. Seneca, Cebipus, 165. Seneca, Hercules furens, 549. Seneca, Trochus, I, 632 und VIII, 376. Die Worte des Pisaner Gemäldes wählst sich die Jugendlichen, lebensmüthigen zum Opfer, während sie an den Eltern, welche zu Herben wünschen, verwehrt sind. Ein ähnlicher Gegenstand findet sich auch in der antiken Dichtung, so in der „Kleisis“ des Euripides 48 und 55; Seneca, Trochus V, 181. Die Scene in der Hand der „König“ ist der gewöhnlich mittelalterlichen Symbolik (vgl. Jahn 37, 8, 2) entnommen; bei einem Werke des 14. Jahrhunderts, welchem Tante die Signatur gegeben, hat es nicht übersehen, welche und mittelalterliche Elemente mit einander gemischt zu finden. — Herr Hubert berichtete hierauf über die letzten archaischen Funde in Olympia. — In der Sitzung vom 1. Juli sprach Herr Engelmann über Erwürterungen, welche die Venus-Sage in später Zeit durch Monumente erfahren hat. Zu den zwei früher bekannten Venusdarstellungen fügte Jahn eine dritte; eine vierte und fünfte wurde in London neuerdings gefunden; eine sechste, aus Regina stammend, kam vor Kurzem in des Berliner Museums, und dazu glaubt der Vortragende noch als sechste Darstellung ein Relief fügen zu können, nämlich das bekannte Ephesische Relief, dessen Figuren sämtlich in der Reithaus hineingefallen. Die am äußersten Ende rechts nur theilweise erhaltene Figur ist Königin Venus, darauf folgt noch links eine Frau, deren, eine zweite Frau, und einer der Voreben; außerdem sind die Spuren eines rath sitzenden Argonouten erhalten. Es ist der Moment aus dem Erscheinen der Darpaiven dargestellt, wie aus dem vorläufig nach ruhigen Stand der Voreben und dem auswärts spähenden Blick des Hermes herorgeht. Der fehlende Theil enthält den zweiten Voreben, vielleicht noch einen Argonouten und eine Frau als Zuschauer, und auf der linken Seite des Venus, rechts vom Beschauer, den Tisch mit Speisen. — Herr Hubert machte gegen diese Deutung unter andern Bedenken geltend, daß sie die notwendigen Figuren zum Theil als weggehörig annehmen muß, und daß die Anwesenheit des Hermes aus dem Erscheinen der Darpaiven im Reithaus nicht begründet sei. Er selbst erklärte die geflügelte Figur als Thamos, der auch in der Kleisis des Euripides ein Schmerz führt, und erfährt in der Darstellung die Durchführung einer Tode, also der Kleisis oder der Euripides. — Herr Kasper legte eine Aufnahme und vier Durchschnitte der Akropolis vor. Herr Curtius berichtete über die letzten Funde in Olympia, besprach Holm's Aufsatz über dem Archivis storicoico Siciliano N. S. Anno III: „Das iscrizioni greche concerno la Sicilia, trovate negli scavi di Olimpia“, die von G. B. de Rossi verfaßte Inschrift des orphologischen Instituts über römische Stadtpläne, sowie die demselben Institut aus dem Unversität Wien gemachten Abbildungen, welche Jahnhammer, sowie D. Juchel und Bendorff zu Verfassern haben. Die letztere Schrift veranlaßte den Vortragenden, im Anschluß an die vorgetragenen Kaiserlichen Karten die Lage und das Alter des Heiligtums der Athena-Akro in besprechen. Herr Hermann besprach den Text zu Rossi's Planto di Roma und erläuterte insbesondere das nach räthselhafte Monument aus Grotta formata mit der Inschrift REG. VII. AT. TRES. SILANOS. AT. V.



## Zeitschriften.

## The Academy. No. 374—376.

Alessandro Castaldi: Degli Ori e dei Gioielli nella Esposizione di Parigi del 1875, von R. St. Poole. — Exhibition of works in black and white; Pictures by J. de Nittis, von J. C. Uzor. — Mary Hypocrite Christless I, von H. E. T. Meyer. — P. Raff. Garofoli Marty and Madonna Christa Palafra, von J. O. Westwood. — J. Ch. Coax Nones on the Character of Derisive, von Ch. J. Robinson. — Excavations and Discoveries of antiquities in the territory of

Apharia, von F. Barnackel. — Friedrich K. Len. 1875 & Heaton

## Kunst und Gewerbe. No. 28—30.

Ein romanisches Kloster in der Ostkirche zu Rom, von G. Hamann. (Mit Abbild.) — Leipzig, Kunstgewerbemuseum. — Die Schatzkammer zu Woodsea, von G. Dallas. **Blätter für Kunstgewerbe. No. VI.** Zur Reform des Anstellungswesens. — Ein antikes Kunstwerk. — Moderne Kunst 2/3. Handlich Berlin, Kunst-Verlag. — Bass Altar; Ansel; Eingelagte Casotto, Tom zu Bion.

## Inserate.



**Die Büste**  
des  
**Hermes**  
von Praxiteles,  
neueste Ausgrabungen aus  
Olympia,  
in der Originalgröße (mit Büsten-  
fuß 80 cm. hoch)  
Preis von Eisenbeinmasse 45 *fl.*  
Preis von Gyps . . . 24 *fl.*  
Kiste und Einballage . 5 *fl.*  
in 21 cm Höhe, Maschinencopie,  
Preis von Eisenbeinmasse 7 *fl.*  
Kiste und Einballage 0,50 *fl.*

**Gebrüder Micheli,**  
Berlin, Unter den Linden 12.  
Das neueste Illustr. Preis-  
verzeichnis antiker und  
moderner Bildwerke der  
Gießerei wird gratis aus-  
gegeben.

Verlag von Friedrich Vieweg & Sohn in Braunschweig.  
(Zu beziehen durch jede Buchhandlung.)

**Italienische Studien.**

Zur Geschichte der Renaissance.

Von Hermann Hettner.

Mit 7 Tafeln in Holzschnitt. gr. 8. geb. Preis 9 Mark.

**Großherzoglich Badische Kunstschule  
zu Karlsruhe.**

Direction: Schuljahr 1879/80 Prof. C. Hoff.

Der Unterricht umfasst:

**Zeichnen** nach dem Aachen; Stüben, Statuen: Prof. Th. Fecht.  
**Zeichnen** nach dem lebenden Modell: die Professoren Hildebrand, Hoff,  
Keller, Fecht und Steinhäuler.  
**Knaben- und Mädelclassen:** Prof. F. Keller.  
**Perspectiv:** Prof. Ed. Zentner.

**Malen** nach dem lebenden Modell, Unterweisung in der Ausführung eigener  
Entwürfe: die Professoren F. Keller, G. Hildebrand, C. Hoff,  
Fandspolt und Roetne: Prof. E. Gude.  
**Bildhauern:** Prof. C. Steinhäuler.  
**Kunstgeschichtliche** Vorlesungen: Prof. B. Reyer.

**Beginn des Schuljahres am 1. October.**

Kaufmännische sind an die Direction zu richten, das Statut durch das  
Inspectoret zu beziehen. (1)

Abgibt unter Verantwortlichkeit des Verlegers C. A. Bernann. — Druck von Fandertjand & Pries in Leipzig

Verlag der G. A. Kaufmann'schen  
Sortiments-Buchhandlung (K. Der-  
bar 47) in Dresden.

**Dr. W. Schäfer's:  
Historisch-kritischer Katalog**

der  
**Königl. Gemälde-Galerie zu Berlin**  
Mit Nachträge  
von Dr. Froh. v. Biedermann.  
Preis broch. 2 M., eleg. geb. 3 M.

**Rudolph Meyer's****Dresdner Kunst-Auktion**

[Grosztraße 29 11]

Mittwoch d. 10. Sept. 1879, betriebl.  
Herrn Carl Reinhard Krüger,  
K. Münz-Gravüre, artist. Nachlaß,  
etc. etc. Katalog zu dieser, von  
den soeben erschienenen **Lan-  
katalog**, Abtheil. C., bitte dort zu  
verlangen. (1)

Die Ausstellungen hat bietet an  
und Detail (durch Schwann  
und Professor Dr. Hoff, bei an  
Gemeinmalen, Kupferstichen und  
jetzt erhaltenen alt. Bild., bitte  
ich bei seiner Tochter, Fr. Sch. Stern  
Stuttgart, Cigarstr. 187, und das  
für Kunstkenner zu sehen. (1)

**Anmeldungen  
guter Gemälde**

alter und neuer Weisen  
zu der nächsten in **Frankfurt a. M.**  
stattfindenden

**Gemälde-Versteigerung**

werden nach 10 zum 10. Sonntag  
angenommen durch den

Auktionator **Rudolph Sangl**  
in Frankfurt a. M.

**Sculpturen**

in Eisen und Elfenbeinmasse

Gruppen, Figuren, Hüfen und Kopf  
nach der Antike und nach modern  
Weisen sind in großer Anzahl  
rätzig in **Wolff's B. Zeit** Kunst-  
lung Carl B. Carl Leipzig, Schlegel (1)

Kataloge gratis und franco (1)

## Beiträge

(von Prof. Dr. C. von  
Cöpler (Wien, Chem-  
senkenskasse 25) über an  
die Verlagsbuchhandlung in  
Leipzig, Geyersstr. 8,  
zu richten.

4. September

## Inserate

à 25 Pf. für die best.  
Mal grösstere Zeit-  
stelle werden von jeder  
Buch- u. Nachdruckung  
angerechnet.

1879.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage. Mit die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 6 Mark (einschl. im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern).

Inhalt: Der Platz für das deutsche Reichstagsgebäude. — Der Kaiser Salon. III. — Nürnberg Dresden. — Wappen des Österreichischen Generalstabes: V. Champer, Lannes aristique, Kähler's Geschichte der wälschen Malerei. — Münchner Kunstgewerbe Verein. — Neubauverein in Berlin. — Prager Ausstellung. Der 13. Baukörper der Königl. Akademie der Künste in Berlin. — Die Baugesetze des Fürstentums Nassau. Prof. C. Schwarz. Karl Braun, Ernst Schaefer, Prof. Chr. Gumpfer, Prof. Böhren, Berliner Architektengesellschaft. Der Kaiserbau des C. Wolff, Die Dürftion des bismarck'schen „Nationalen Schreib-Mechanismus“. Das Denkmal des Fürstbischof Karl von Brühl. — Kämpfer Kampfformen. — Ungarische des Buch- und Kunsthandels. — Zeitchriften. — Jelenitz.

No. 43 der Kunstchronik erscheint mit dem 12. Heft der Zeitschrift am 18. September.

## Der Platz für das deutsche Reichstagsgebäude.

Die Vorschläge bezüglich der Situierung des Reichstagsgebäudes haben sich in neuerer Zeit wesentlich auf die Umgebung des Königsplatzes concentrirt, und wenn auch neuerdings der Vorschlag der Reichsregierung, die früher für das Gebäude bei der Konkurrenz in Aussicht genommene Stelle zu wählen, leider zunächst abgelehnt worden ist (zum wesentlichen Theil, wie es scheint, mit Rücksicht auf die Wahlen zum Abgeordnetenhaus), so sollen hier doch alle am Königsplatz in Aussicht genommenen Pläne in Bezug auf ihre zweckmäßige Gestaltung einer Untersuchung unterzogen werden. Wenn dabei mit Rücksicht vermieden wird, für irgend einen Platz einseitig und allein einzutreten, so halte ich dieses bei einer künstlerisch-technischen Untersuchung überhaupt für angemessener, wenn auch der Eitelkeit und dem Ehrgeiz, unter allen Umständen eigene Vorschläge zur Geltung zu bringen, das Gegenheil, die Aufhebung des Urtheils auf nur einen einzigen Platz, mehr genügen mag.

Im Allgemeinen erscheint die Umgebung des Königsplatzes mit Rücksicht auf die Siegessäule, welche wesentlich auch den das Deutsche Reich schaffenden Siegen von 1870—71 gilt, für den Platz eines Reichstagsgebäudes besonders geeignet, wenn auch der Nachtheil der Säule eine gewisse Schwierigkeit für die Gestaltung des Gebäudes bietet; hat doch dieser Umstand den Sieger in der Konkurrenz für das Reichstagsgebäude veranlaßt, in einer Aufschrift an die Reichstagsmitglieder sich gegen den auf der Platzachse liegenden so-

genannten Alsenplatz in motivirter Weise auszusprechen, wobei er, wenn man den Platz lediglich in seiner jetzigen Abgrenzung in's Auge faßt, in der Hauptsache Recht hat. Andererseits ist der Abgeordnete Reichensperger gerade für diesen Platz in sehr warmer Weise eingetreten und hat mit geringer Mehrheit die Zustimmung des Reichstages erreicht. So weit Reichensperger's Urtheil nicht auf technischem, von ihm selbst angezogenem Urtheil beruht, sind auch die Gründe, welche derselbe anführt, sehr beachtenswerth. Denn es liegt on und für sich nahe, ein Gebäude, welches eine gleichberechtigte Parallele wohl nur in dem nicht in Berlin zur Ausführung kommenden obersten Reichsgerichtshof finden würde, nicht auf einen Parallelismus in der Platzdisposition anzuweisen, sondern demselben eine centrale oder achsiale Lage bezüglich des Platzes zu geben. Aber die Hauptachse des Königsplatzes wird für immer durch die Frontansicht der Siegesgötter auf der Platzmitte, also durch die Siegesallee bestimmt.

Eine solche Lage auf der Hauptachse des Platzes kann demnach nur, was auch an und für sich sehr wohl zulässig ist, hinter der Siegessäule in der Richtung auf den Humboldtshofen zu angenommen werden. Bis soweit würde man Herrn Reichensperger sehr wohl zustimmen können. Dieses ist aber nicht der Fall, wo er speciell technisches Urtheil anzeigt und wo es sich um die Platzbegrenzung auf der nördlich vom Königsplatz freiliegenden Stelle, dem sogenannten Alsenplatz, handelt. Dieser Platz liegt unbedingt zu nahe an der Siegessäule, hinter der man keinen Stand-

punkt mehr für das Reichstagsgebäude gewinnen würde, während dasselbe bei einem Standpunkte vor der Siegessäule und selbst in der ganzen Siegesallee erhöht würde, wie dieses von Bohnstedt richtig hervorgehoben wird. Es ist auch bei dem interessanten Konkurrenzprojekte dieses Architekten der Hauptgebäudekörper nicht wesentlich höher als der Unterbau der Siegessäule, welcher dabei von der Siegesallee aus den mächtigen triumphbogenartigen Portalbau fast ganz bedeckt würde.

Dabei steht die Vorderfront des Alsenplatzes in merklicher Weise schiefwinkelig zur Hauptachse, und die Front des Reichstagsgebäudes würde diesen schiefen Winkel beibehalten müssen. Wenn auch eine architektonische Lösung trotz dieses unglücklichen Umstandes nicht unmöglich ist, so ist sie doch sehr erschwert; jedenfalls würde der schiefe Winkel zur Schönheit des Platzes, welcher in der einen Seitenfront über 10 Meter breiter ist als in der anderen, nicht gerade beitragen.

Zudem ist der Alsenplatz für eine zweckmäßige und schöne Lösung des Grundrisses von geringer und auch von geringerer Tiefe, als dieses bei der Reichstagskonkurrenz als zweckmäßig angenommen war.

Es läßt sich allen diesen Uebelständen aber sehr wohl abhelfen, wenn man das Reichstagsgebäude über die Bismarckstraße hinüber verlegt und die bezüglichen Häuser ankauft. In diesem Falle würde sich an der Nordseite des Königsplatzes für das Reichstagsgebäude ein sehr schöner Platz schaffen lassen, welcher zugleich nahezu die Achse von Siegesallee, Königsplatz und Siegessäule einnehmen würde. Wenn dabei auch zu bedauern wäre, daß der Durchblick von der Alsenbrücke zum Königsplatz, worauf ich großes Gewicht lege, verloren geht, so hiele dies doch gegen den Vortheil, einen schönen Platz für das Reichstagsgebäude in erhöhter Lage gegen den Königsplatz zu erhalten, nicht in's Gewicht. An und für sich ist die jetzt vorhandene, besonders großartige Straßen- und Platzanlage zwischen Thiergartenstraße und Humboldtshofen so schön entwickelt, daß man sie ohne genügenden Grund ungern aufgibt.

Es ist demnach der Alsenplatz, welcher, von der Straße abgesehen, dem Kronioskus gehört, für das Reichstagsgebäude nur bei einer sehr wesentlichen Erweiterung zu empfehlen, welche gestattet, dasselbe von der schiefen Front des Königsplatzes, sowie von der mächtigen Siegessäule wesentlich zu entfernen.

Von hervorragenden Architekten seit langer Zeit am meisten empfohlen ist der Platz, auf dem das Kroll'sche Etablissement steht. Dieses müßte dann mit seinen Gebäudeanlagen ganz angekauft werden, jedoch ohne die Bodensfläche, welche dem Kronioskus gehört.

Da der Platz zur Seite der Hauptachse des Königsplatzes liegt, würde es nötig sein, die gegenüberliegende Seite ebenfalls in einer mehr monumentalen Weise zu bebauen, als dieses jetzt der Fall ist. Doch wird es schwer sein, seit das Reichsgericht nach Leipzig verlegt ist und das Reichsfinanzamt in der Wilhelmstraße eine voraussichtlich dauernde Stätte gefunden hat, eine gleichbedeutende Parallele zu finden. Andererseits bietet aber gerade diese Lage so bedeutende Vortheile, wie sie keine andere besitzt. Kommt man aus der Stadt vom Schloß und vom Lustgarten, dem architektonischen Mittelpunkt der Stadt, wo voraussichtlich dermaleinst auch der Dom stehen wird, und verfolgt über die schöne monumentale Schloßbrücke hinüber die „Linden“, welche reich mit monumentalen Gebäuden des Staates wie mit Denkmälern besetzt sind, dann wendet sich beim Heraustreten aus dem Brandenburger Thor der Blick unwillkürlich der Siegessäule zu, welche auf der Achse der Friedensallee sich in besonders glücklicher Weise darstellt. Die Friedensallee bildet soeben den Hauptzugang für den Königsplatz. Beim Verfolgen derselben findet das Auge sein Ziel nach der Seite des Kroll'schen Etablissements, so daß hier das Reichstagsgebäude am schönsten dem erwünschten großen Zuge von monumentalen Platz- und Straßenanlagen sich anreihen und denselben in besonders würdiger Weise abschließen würde.

An dieser Stelle ist außerdem, mehr als an irgend einer anderen, eine freie Disposition für das Reichstagsgebäude möglich, insofern Garten- und Parkanlagen sich anschließen können. Man braucht nur ein kleines Stück des Thiergartens zum Wege zu schlagen. Die Umgebung würde hier weit mehr als auf dem Alsenplatz für ein Monumentalgebäude ersten Ranges sich eignen, auch würde zwischen Siegesallee und Gebäude eine ausreichende Distanz vorhanden sein. Zudem ist bei einer Lage seitwärts von der Siegessäule die Entfernung von derselben nicht in gleicher Weise als hinter derselben nötig, da, besonders von der Siegesallee, der Hauptachse des Königsplatzes aus gesehen, das Reichstagsgebäude perspektivisch dem Beschauer näher sein würde als die Siegessäule.

Bei dieser Lage des Reichstagsgebäudes würde auch an Stelle eines Parallelgebäudes eine neue Straße, annähernd in der Längsachse, auf die Mitte der Siegessäule von der Front des französischen Gymnasiums an der Marfchallsbrücke aus sich richtend, angeordnet werden können, welche für den Platz eine zweite, wenn auch weniger bedeutende, Zugangsachse in der Richtung auf das Reichstagsgebäude bilden würde. In diesem Falle würden in dem Abstände desselben von der Platzmitte zwei Monumentalgebäude mit hoher Front zu beiden Seiten der neuen Straße Platz finden müssen,

um dem Königsplatz eine klare architektonische Umgrenzung zu geben.

In Bezug auf die ästhetische Wirkung weniger günstig ist der zuerst bei der großen Konkurrenz in Aussicht genommene Platz, aus welchem die Kaczyński'sche Bildergalerie steht, dagegen hat dieser den Vorzug, daß er der Stadt wesentlich näher liegt als die anderen hier besprochenen Plätze. Auch dieser Platz ist auf ein gegenüberliegendes Parallelgebäude angewiesen, kann aber, wie schon bemerkt, durch Einfügung einer neuen Achse von der Nordseite einen besonders schönen Abschluß erhalten, wenn auch die Hauptfront immerhin nach dem Königsplatz zu richten sein würde. Bei der seitlichen Lage zur Siegessäule würde hier das Gebäude auch wohl noch näher, als von der Reichsregierung vorgeschlagen ist, an die Siegessäule herantücken können, wenn dieses auch nach erfolgtem Ankauf von Privatgrundstücken nicht gerade notwendig ist.

Um das Urtheil noch einmal kurz zusammenzufassen, würde dasselbe so lauten:

Der Kaczyński'sche Platz ist in architektonischem Sinne durchaus annehmbar und liegt der Stadt am nächsten, ist aber der am wenigsten schöne; der Platz nördlich des Königsplatzes ist bei wesentlicher Erweiterung über die Bismarckstraße hinaus sehr schön und achsel und hat gewisse ästhetische Vorzüge, liegt aber der Stadt gleichwie der Kroll'sche Platz wesentlich ferner; der Kroll'sche Platz endlich theilt allerdings letzteren Vortheil, gestaltet aber dafür eine freiere künstlerische Bewegung als bei den anderen der Fall ist und schließt sich am besten der Straße „Unter den Linden“ an. Alle drei Plätze sind unter den vorgeschlagenen Modifikationen gleich geeignet für ein monumentales Gebäude ersten Ranges.

Berlin, im August 1870.

Oeth.

## Der Pariser Salon.

### III.

Die bedeutenden französischen Landschaftsmaler sind dem Salon am treuesten geblieben und auch die fremden Gäste zeichnen sich auf diesem Gebiete vortheilhaft aus. F. L. Franconi vertritt die alte Garde durch eine vortreffliche stimmungsvolle Landschaft: „Das Thal von Rossillon bei Morgenbeleuchtung“. Der „Alte Mühlteich bei Montoire“ von der Hand seines hervorragenden Schülers Buisson wirkt angenehm erfrischend nach der Rundschau unter den historischen Szenationsgemälden der Ausstellung; die Natur leunt keine Politik und keinen religiösen Parteigeist, ihre Poesie ist unter der Republik dieselbe wie unter dem Kaiserthume, und zu ihrer Wiedergabe bedarf es nur eines offenen Auges und einer geübten Hand neben

dem inneren Verständnis für ihre Schönheit. Langsam wandeln Buisson's Kühe am Waldebrande hin, man glaubt ihr behagliches Brüllen in der stillen Abendluft zu vernehmen, und ihr Gesamttypus bleibt gleich fern von den salonsmäßig aufgestellten Thieren eines Verboelhoven und der übertrieben realistischen Auffassung des Altrichers Koller, bei denen sonst so schönem, 1876 in München und 1878 in Paris ausgestelltem „Gewitter auf der Alm“ man allen Schmutz der Gebirgsweide und zwar noch etwas mehr als gewöhnlich mit in den Kauf nehmen muß. „Die Sümpfe von Hautebut“, vier beim Sonnenuntergange von der Weide hintersiehende Kühe auf einfach schönem landschaftlichen Hintergrunde, von dem jungen Lotbinger L. Barillot wurden, als Ermuthigung zu weiterem Streben, vom Staate erworben. Das Pendant dazu, „Der Pachthof von Onival“, zeigt dieselben Kühe unter den schattenspendenden Obstbäumen anweist des Bauernhauses. Echte Schafe schuf Baillon in einem umfangreichen, fleißig angeführten Thier- und Landschaftsbilde aus seiner lieblichen Heimat: „Provencaler Schafe auf der Weide“. Der Hofmeister Schenck, ein Schüler Cogniet's, brachte Dumer in das Thierbild; sein „Strohweiser“, wo der treue Hund die Grenze des verbotenen Gebietes mit Gewissenhaftigkeit gegen seine lästern andringenden und über das plötzliche Hinderniß verblüfften Schutzheschenen verteidigt, wirkt unendlich komisch. Der Belgier van Leemputten führt uns in den „Schafstall“, sein Landsmann van der Meulen in den „Hundewinger“, beide Arbeiten sind wohl gelungen. Die Landschaft ohne Staffage kam außer Mode, auch Segé, der Meister der „Fischen von Kertzeronne“ im Luxemburg, brachte im Vordergrund seines hellen lebenden Einblickes in das „Thal von Courtry“ einen seine Sense dangelnden Schnitter an, obgleich die kleine Gestalt auf der großen Leinwand fast verschwindet. Mit Freude begrüßten wir in Lavieille's „Ulmen des Kocher bei Wernard“ eine Reminiscenz aus der Bergantheit der älteren französischen Schule, deren Atelier und Heimath der Wald von Fontainebleau war. Die romantische Wucht von Douarnenez bei Ebbe“ und die „Kluth zu Grandville“ lieferten dem talentvollen Besucher Lanper den Vorwurf zu zwei Kolossalgemälden. Karl Daubigny, — wer gedächte nicht mit Behmuth der neun im vorigen Sommer aus dem Maraisde verdrängten Werke seines entschlagenen Vaters, — bestrebt sich mit guter Aussicht auf Erfolg in dessen Fußstapfen zu treten; sein Wald am Meeresufer bei Sonnenuntergang „Aus der Umgebung des Pachthofes St. Zimeen bei Bonfleur“ bezeichnet einen neuen Fortschritt auf der eingeschlagenen Bahn. Vernier schwebte wohl der große Erfolg, welchen das „Alte Gitter“ des Engländers Walker auf

der Weltausstellung 1878 fand, vor, als er seinem lühngemalten und feinempfunden Porträtbilde den sentimental Namen „Die verlassene Ailee“ beilegte; die beiden Pferde sind die schwächste Partie. Daß man mit Kabirnatel und Finsel gleich vertraut sein könne, bewies Heni mit seiner überaus ansprechenden „Ansicht von Montigny an der Marne“; der Stich dabei ist für die Zeitschrift „l'Art“ bestimmt.

Je zwei Landmädchen, nur aus verschiedenen Gegenden, erwählten sich Jundt, Feyen-Perrin und Bassien-Lepage zur Vebildung ihrer Landschaftsbilder, Ponguereau machte sie zum Mittelpunkte des feinen. Jundt's Gemälde bedeckt den größten Theil der Rückwand eines Saales, und doch ist sein Gegenstand so einfach, wie die Ausführung zart und schön; zwei liebliche Elsäßer Dorfmadchen zogen zum Beeren sammeln in die Waldbeineinsamkeit, und die ältere sieht der Genossin eben, während die Erdbeeren sich im frischen Bächlein abkühlen, die aufgegangenen blonden Köpfe. Im Hintergrunde taucht der Blick tief in die waldige vom Überflusse der Menge unentwölkete Gegend, und die anmuthige, bescheidene Haltung der Mädchen paßt sich der Umgebung hübsch an. Der „Philosophenweg in Ronaco“ von demselben Maler ist mehr humoristisch; zwischen Waldsaum und Seeufer schlängelt sich der schmale, zur Beschauflichkeit labende Pfad, aber diesmal nimmt eine behäbige, auf ihrem geduligen Felsen zu Markte reitende Dörferin mit dem Sträußgen in der Hand seine ganze Breite ein. Welchem Besucher der jüngsten Pariser Ausstellung wäre nicht Feyen-Perrin's „Flour-de-mer“ als Verkörperung der Porche des Recreer in schöner Erinnerung geblieben? Seine „Strikerinnen am Strande“ sind weniger lustig, aber natürlicher, ohne darum dem Realismus zu verfallen, welcher Bassien-Lepage, dem jugendlichen Meister der „Otoberzeit“ viel gefährlicher sein dürfte. Im vorigen Salon wählten wir mit Bassien-Lepage der „Heuernte“ bei, diesmal dem Einheimen der Kartoffeln, und wiederum hat sich die Hauptgestalt als tüchtige Arbeiterin eingefunden; halb sitzend halb stehend schüttet sie gerade die gesammelten Kartoffeln aus dem vollen Korbe in den esen gehaltenen Sad, und diese schwierige Stellung hat der Künstler durchaus dem Leben abgelauscht, auch das geistig beschränkte Gesicht der Bäuerin trägt den Ausdruck angestrengter Aufmerksamkeit. Eine zweite minder gelungene Arbeiterin liest dicht hinter der Genossin Kartoffeln in das Hentelwürbchen. Die Landschaft ist einfach, im Ganzen reizlos, aber in der Ausführung vielverheißend für die Zukunft des jungen Malers. Bei Ponguereau's „Jeunes Bohemiennes“ tritt die anmuthige Seite seines Talentes mehr als sonst in den Vordergrund; eine ältere Schwester, selbst erst halberöffnete Knospe, doch schon mit dem me-

lantholischen Blicke der Frühverwaisen, trägt die jüngere, dicht an sie geschmiegt, zärtlich auf dem Arme.

Franc. Aug. Bonheur bleibt den Traditionen seines Namens getreu; sowohl sein „Waldinterieur“ als auch sein „Col de Cabre“ berechtigen zu den schönsten Erwartungen, obgleich das Zell der auf der Hochalpe weidenden Kühe mehr hüßig als fein gemalt ist. Dem Herbst entnahmen Bellée, Beauverie und Sauzab, lauter jüngere Kräfte, ihre Motive; bei Beauverie's „Otoberbergen“ bricht die matte Sonne sich mühsam durch tiefhängende Wolkenschleier Bahn; Bellée wählte eine lahle „Waldlandschaft“, Sauzab einen einsamen von entlaubten Bäumen umgebenen „Waldsee“. Der Amerikaner Washington, bei dessen beiden feinnigen Landschaften aus der Provinz Kanstantine „Umgegend von Collo“ und „Arabische Reiter in der Ebene El-Dutaya“ die Pferdestudien allein nicht Schritt hielten, ist der Schule und den Anschauungen nach Franzose. Algerische Scenerie wählte auch Henri Girardet, der Sohn und Schüler des bekannten, in Versailles lebenden Kupferstechers, für sein „Verwundetes Pferd“ und seinen „Blinden in Biskra“, ebenso Eugen Girardet für seinen „Verpöhteten Reisenden“.

Eine Landschaft des Geners Baudit: „Am Ufer des Teiches von Caranau“ erinnert an ein durchaus ähnliches Gemälde des Belgiers van Luyken auf dem diesjährigen flämischen Salon. Verne-Bellecour's Lehren befolgte Berthelot in seinem „Seineufer zu Epone, Abends nach dem Regen“ und „Vor dem Gewitter zu Saint-Pierre-Lauvier“. Berco während der Ueberschwemmung“, eine figurenreiche Darstellung aus der Prosa des Alltagslebens von dem Würzer Luigi Vair zeugt von guter Beobachtungsgabe und seltet stets einen ganzen Kreis von neuen Bemunderern. Die jertischen Rabinetsküde, welche Diaz, Corot und Daubigny mit besondrer Vorliebe schufen, werden selten, die Käufer ziehen größere Bilder vor. Zu der Elite unter den kleineren Gemälden zählen in erster Linie die beiden sonnigen Tropenlandschaften des Amerikaners Vierstadt: „Das Thal von Petch-Petcho in Kalfornien“ und „Aus Süd-Oregon“.

Mit dem Genre vereinte Marinen giebt es in reicher Anzahl. Nehe und Kürbe neben sich, liegen Billel's Frauen und Mädchen „Vor dem Fischfange“ in malerischen Gruppen auf dem Sande und erwarten den günstigen Moment; das Meer im Hintergrunde wogt leise, und die leichte Brise kühlt über die Düne und kuschelt dem beglückten Geplauder, denn die Jünglein feiern nicht, das sieht man an der Haltung der Einzelnen. Mitterglück und Sorge, banges Mitgefühl und freudige Theilnahme stellt Feyen's „Gerettetes Kind“ dar; die Älteren noch im Bade befind-

lichen Gespielen haben den bleichen Knaben glücklich wieder dem Wellengraue entrisen, und die Mutter drückt den Verleerengegläubten noch schredensbläß an das Herz. Putin's „Seemannsrau von der normannischen Küste“, welche sich mit Macht auf das Ruder stemmt und allein den Rachen leutet, ist ein Bild urwüchsigcr Kraft und Frische. Moriz Courant, ein Landömann von Casimir Delavigne und Bernardin de Saint-Pierre, hat gute Fortschritte gemacht, wie sein „Im Hofen“ und „Stille See“ beweisen, bedarf aber noch fest und fort perspektivischer Studien; der Kiel des großen Dampfers im Hafen würde durch einige Keitenden bedeutend gewinnen. Entschieden dichter hielt Jules Kozier, ein Schüler Delaroché's, die „Brandung zu Epail im Kanale“. Allerleibste Genrebildchen sind „Kudanz“, „Meerarbeiter“, sowie das Pendant: „Und die Kluth stieg unablässig!“ Auf dem einen finden wir die ganze Jugend der Badegäste von Etretat oder Treport zum Spiele am Strande vereint, vom Baby bis zum Kateinschüler sind sie eifrigst beschöftigt, und die Gestalter strahlen vor Vergnügen; das zweite zeigt die heimliche Tragik, große Aufregung, denn eine Matrosenmühe nahm den Flug in's Weite, noch scheint der Flüchtlings ganz nah, aber die kurzstichtigen Zuschauer erreichen ihn schon nicht mehr, der Verabreute fürchtet Strafe, und die mitschuldigen Genossen umstehen ihn ratlos.

Aus dem Atelier des tüchtigen Antwerpeners Robert Wols gingen wiederum zwei glanzvolle Städteansichten hervor: „Der alte Hofen von Marseille im December“ und „Treport“; das Rathhaus seiner Vaterstadt besitzt von ihm den „Hofen von Antwerpen“.

Der Belgier Clavo fand sich mit einem „Hofen von Ostende“ und einer „Kühigen See aus der Gegend der Insel Schouwen“ ein; beide sagten uns weniger als frühere Arbeiten zu; seine eigenthümliche Art, das Meer mit kurzen Strichen in kleine leuchtende Wellen einzutheilen, bedarf besonderer Aufmerksamkeit. Der Reise Mesdag erinnert an die Abwesenheit seines Landmannes und Lehrers Alma Tadema, der sich, gleich so manchem Sterne erster Größe, dem Solen fern hielt. Sowohl die „Heimkehr der Schweminger Fischerboote“ wie der „Fischmarkt“ an der wüsterlichen Bracht zu Groningen sind lebendig in der Gruppierung der Gestalten und naturgetreu in der Wiedergabe der Fertigkeiten. Wunderbares leistete der Russe Kivaforsky in seinen beiden Marinen, die halb Allegorie sind. Auf der einen, „Sturm im Mittelmeer“, schließen die hochgehenden Wellen sich über den letzten Trümmern eines sinkenden Brades, dessen Passagiere verzweifelt in wilder Verzweiflung mit Hand und Fuß zur Oberfläche zurückstreben; auf dem Pendant zeigt uns der Maler geglättete Wellen und die lichtunstrahlte,

von himmlischen Heerscharen umgebene Gestalt des Heilandes, welche als „letzter Zufluchtsort“ die langsam den Klüften entseigenden Seelen der Ertrunkenen zur Auferstehung und zum Leben führt. Ohne die Staffage würden die Transparenz des Kolorites und die Meisterhaft der Technik besser noch zur Geltung kommen.

Das Thema „uno épave“, Opfer des Meeres, übte in diesem Jahre besondere Anziehungskraft auf die Künstlerphantasie. Jean Venner's auf das seltsame Ufer geworfene so betitelte Uinglingsteiche ist eine düstergelbteme Elegie über die erbarmungslose Salzfuth; der rückwärts gesunkene Kopf mit den leidensgelben, sowie der abgemagerte Körper zeugen den wichtigsten anatomischen Studien, auch der Leidenten ist ohne Uebertrieb gehalten. Bisagny verlegte denselben trüben Vergang ausgeführt an die Küste der Provence. Bayn hielt sich in seiner „épave, Yport 1878“ an eine wahre Begebenheit aus dem Seemannsleben: fünf zogen frisch und frisch aus, und nur Einer ward, von der ganzen Strandbevölkerung mit bangem Weh empfangen, entsetzt wieder an das Land geschwält. Noch ein „Strandgut!“ Diesmal erschah sich der Amerikaner Swiss ein Stück Raub, welches der sparsame Uferbewohner als willkommene Beute ansieht und mit seinem rüstigen Gespanne heimführt, zum Vorturfe. Das „Begräbniß auf dem Meere“, eine figurreiche Darstellung von dem Amerikaner Bacon besitzt die Gabe, das Subtilum, trotz einzelner Verflüchte zogen die Perspektive, durch den Gegenstand zu fesseln. Bei Bernier's „Tangfischerinnen zu Yport“, lauter hochgeschürzten, vom Rücken gesehenen Frauen und Mädchen, welche der See mit Mühsal und Gefahr einen kurzen Verdienst abzugewinnen streben und weibliche Anmuth der Sorge um Schutz vor Wind und Wetter opferten, würden Meer und Himmel durch die Ausscheidung des Stückchens menschlicher Prosa im Vordergrund noch bedeutend gewinnen. Bellel du Poizat's kühn gemalte „Nacht im Hofen“ ist eine talentvolle Jugendarbeit.

Hermann Billung.

(Schluß folgt.)

## Korrespondenz.

Dresden, Anfang August 1878.

Auf die Ereignisse unseres Kunstlebens während der letzten Monate zurückblickend, habe ich zunächst der Vollenbung der Kolossalstatue der Germania für das Nationaldenkmal auf dem Niederwald zu gedenken. Das Gipsmodell war vor seinem Abzuge nach der Gussstätte München einige Wochen im Atelier Schilling's aufgestellt und fand die lebhafteste und beställigste Theilnahme des Publikums. In der That konnte

man der vox populi nur bestimmen und sich zugleich freuen über die Wirkung echter Kunst auf die sonst der Plastik so indifferent gegenüberstehenden Massen. Denn war es zunächst wohl auch hauptsächlich die Theilnahme an dem nationalen Denkmalunternehmen, welches die weitesten Kreise zu dem ausgestellten Werke hinzog, so drängte doch schließlich die Freude über die formenschöne Verwirklichung des Gedankens jedes andere außerhalb der Kunst liegende Interesse zurück. Die Figur, das Produkt hingebender Künstlerbegeisterung, ist von überwältigender Schönheit; die Ausführung hat gehalten, was der Entwurf versprach, und alle die letzteren bereits in diesen Blättern nachgerühmten Vorzüge treten uns in dem fertigen Werke in erhöhter, wirkungsvollster Weise entgegen. Alle Motive und Einzelformen sind meisterlich durchgebildet, und namentlich behauptet sich auch in dem Ganzen auf's Neue glänzend Schilling's lebendiger Sinn für lineare Schönheit. Die Höhe der Figur beträgt ca. 10,50 m. Die technischen Schwierigkeiten im Aufbau eines so großen Modells sind nicht zu unterschätzen, und ein Einblick in die dabei genommenen, nothwendigen Rücksichten auf den Transport nach der Gießerei war für den Sachmann von Interesse. In dem Atelier des Künstlers ausgelegte Durchschnittszeichnungen erläuterten die getroffenen Maßregeln. Die Figur soll in ungefähr zwei Jahren gegossen sein. Auch der reiche plastische Schmuck des Sockels wird von Schilling rasch gefördert, und bereits ist der Genius des Krieges im großen Modelle fertig geworden.

Zu gleicher Zeit mit der Germania war in der hiesigen Gießerei von Albert Bierling das Denkmalsische Cornetius-Denkmal für Düsseldorf aufgestellt. Dasselbe, mittlerweile inaugurirt, hat bereits als Kunstwerk in der „Chronik“ die verdiente Würdigung gefunden; es sei daher hier nur der Bronzeausführung noch anerkennend gedacht. Der Guss des Denkmals ist die erste große Arbeit des genannten Etablissements und das Gelingen derselben um so erfreulicher. Schon in den dreißiger Jahren dachte man daran, dem Kunstguss in Dresden eine Stätte zu bereiten; man versuchte das Friedrich August-Denkmal von Nieschel, welches gegenwärtig im Zwinger steht, hier zu gießen: ein Versuch, der jedoch damals vollständig mißglückte.

Vor Kurzem hatte der Bildhauer E. Schermeier in seinem Atelier drei von ihm trefflich ausgeführte, lebensgroße Wachsstatuen aufgestellt. Sie gehören zu einem Cyclus von acht Figuren, welche die Künstlerländer versinnbildlichen und als Schmuck für das Innere der Gemäldegalerie zu Kassel bestimmt sind. Zugleich hat der Künstler, ebenfalls für Kassel, eine Kolossalbüste des verstorbenen Oberbürgermeisters Schen-

burg modellirt, die, in Bronze ausgeführt, als ein demselben gewidmetes Monument dienen soll. Auch für das Polytechnikum zu Braunschweig hat Schermeier zwei große Gruppen, die bildende Kunst und die Wissenschaft, in recht gelungener Weise vollendet.

Ueber unsere diesjährige öffentliche Ausstellung auf der Brühl'schen Terrasse behalte ich mir einen Bericht vor, so wenig auch vielleicht sich darüber wird sagen lassen. Von größerem Interesse beinahe, wenigstens für die Freunde unserer einheimischen Kunstzustände, war eine von jener Ausstellung veranstaltete Exposition von Schülerarbeiten der Akademie, welche einen erfreulichen Fortschritt unserer Kunstbewegungen in der Technik der Zeichnerei gegen früher und somit den wohlthätigen Einfluß einer unlängst dem Malersaale zugeführten neuen Lehrkraft bekundete.

Mitte Juli wurde beim Museum der Gypsabgüsse die neu eingerichtete Abtheilung der Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance eröffnet. Die genannte Sammlung hat durch diese neue Abtheilung eine sehr dankenswerthe Erweiterung erhalten. Lange eine der schönsten und bezüglich der antiken Kunst lehrreichsten Sammlungen ihrer Art, wurde das Museum seit Jahren in seiner Weiterentwicklung, wie namentlich in der Kompletirung seiner dem Mittelalter und der Renaissance gewidmeten Abtheilung, durch Raumangel fühlbar beeinträchtigt. Dadurch, daß die Generaldirektion der I. Sammlungen einen Theil der Räume des Zwingers, welche das historische Museum vor seiner Ueberfietelung in das Johanneum inne hatte, dem Museum der Gypsabgüsse überwies, wurde jenem Raumangel abgeholfen und eine würdige Ausstellung namentlich auch der Bildwerke der obengenannten Abtheilung ermöglicht. Das neue Lokal der letzteren umfaßt die zwischen dem Ballpavillon und dem Museumsgebäude gelegenen Räumlichkeiten und hat seinen Eingang im Zwingerhof. Durch den Vorstand der Sammlung, Professor Hettner, ist das Lokal mit ebensoviel Umsicht wie Geschmack für die Sammlungszwecke verworther worden. Unter den neu erworbenen Abgüssen befinden sich Werke wie die Wechselburger und Treiberger Skulpturen und andere künstlerisch und kunsthistorisch werthvolle Monumente.

Noch ist eine von den hiesigen Künstlern veranstaltete Gedächtnisfeier für Gottfried Semper zu erwähnen. Dieselbe fand unter zahlreicher Theilnahme in der Aula des Polytechnikums statt. Die Gedächtnisrede hielt Prof. Hettner, in warmer, geistvoller, beziehungsreicher Weise die Bedeutung und die Verdienste des Meisters unter den Gesichtspunkten erster kunsthistorischer Kritik, namentlich in Hinblick auf die Dreidener Bauten Semper's entwickelt. C. C.

## Kunstliteratur.

**Wappen des österreichischen Herrscherhauses.** Von den Originalmodellen im Besitze der kunsthistorischen Sammlungen des a. k. Kaiserhauses abgedruckt und herausgegeben mit Genehmigung S. Exc. des Hrn. Grafen Franz Kollet de Crenneville, Feldzeugmeister, Oberkämmerer S. Maj. des Kaisers u. s. w. Wien, Druck und Verlag von Adolph Holzhausen. I. Aufl. 1878. II. Aufl. 1879. 29 Taf. u. 4 S. Text. Imp.-Hol.

Die erste Auflage dieser interessanten Folge alter Model erschien voriges Jahr in Gestalt einer nur in hundert Exemplaren gedruckten Prachtbandgabe, welche nicht in den Handel kam. Vieles laut gewordene Wünsche nach weiterer Verbreitung der schönen Muster, welche nicht nur von Liebhabern gesucht, sondern namentlich auch Schulen und Kunsthandwerkern willkommen sein werden, haben den verdienstvollen Herausgeber bestimmt, eine neue Ausgabe des Werkes zu bewerkstelligen, welche soeben in dem oben genannten Verlage erschienen ist.

Wiederabdrücke alter Holzstöcke, an denen die kaiserlichen Sammlungen reich sind, wurden bekanntlich in Wien bereits im vorigen Jahrhundert mehrere veranstaltet. So ertheilte Adam Bartisch bei D. v. Kurzbed im Jahre 1781 die „Sammlung verschiedener alter Holzschnitte, größtentheils nach A. Dürer's Zeichnungen, wovon sich die Originalplatten auf der I. L. Hofbibliothek befinden“ (aus dem Nachlaß des Stabins) und 1799 Dürer's „Ehrensparte“. Hauptsächlich wird die bevorstehende Uebersiedelung der kaiserl. Museen in die neuen Gebäude, abgesehen von anderen zu gewärtigenden Publikationen, auch zu erneuter Thätigkeit auf diesem Gebiete Anlaß geben. Einen Vorgesmack davon bietet uns das hier angezeigte Werk, in welchem eine Anzahl alter geschnittener Holzmodel von vorzüglicher Erhaltung aus den Vorräthen der Sammlung im I. L. unteren Belvedere neu abgedruckt sind. Der von der berühmten Holzhausen'schen Offizin ausgeführte Druck ist von tadelloser Schönheit und Reinheit. Die Stücke sind zum Theil von oblonger, zum Theil von rhomboidischer, zum Theil von rahmenartig ausgeführter Form und stellen in breiten, scharf und flott geschnittenen Umrissen Wappen, Trophäen, Medaillons mit Köpfen und ornamentale Muster dar. Die rhombischen Wappenbilder, mit je vier dreieckigen Eckstücken zusammengesetzt, ergeben ein Oblongum von 63,5 Cent. Höhe und 54 Cent. Breite. Solcher ornamentale eingefasster Wappenbilder enthält das Werk 26 und zwar mit den Wappen von Böhmen, Burgund, Burgund, Castilien, Cilly, Dalmatien, dem Deutschen Orden, Elsaß, Oetz, Granada, Kärnten, Krain,

Kyburg, Mähren, Oesterreich ob der Enns, Oesterreich unter der Enns, Pfirt, Ortenau, Schwaben, Serbien, Sicilien, Slavonien, Steiermark, Tirol, Ungarn und der Windischen Mark. Im Stil dieser Bilder erinnert Manches noch an Dürer's Weise, Anderes, namentlich die Medaillonköpfe, an den Stil Jost Amman's, wie Dr. Hg in der dem Werke vorgedruckten Einleitung richtig bemerkt. Doch darf die Entstehung der Model schwerlich über den Anfang des 17. Jahrhunderts zurückdatirt werden. Hg macht es wahrscheinlich, daß sie im Auftrage des kaiserrühmigen Erzherzogs Maximilian III. etwa zwischen 1602—1618 ausgeführt worden sind. Ueber den Urheber fehlt es leider an jeder genügenden Auskunft. Auch die ursprüngliche Bestimmung der Stücke bleibt fraglich. Der genannte Gelehrte stellt die Meinung auf, daß sie als Tapetenmodel geriebt haben, um etwa auf Leinwand abgedruckt, den Fries eines Gemaches zu zieren. Doch ist dagegen mit Recht eingewendet worden (Anz. f. Kunde d. deutsch. Vorzeit, 1879, Sp. 61), daß zur bloß einmaligen Herstellung eines Sofafrises doch wohl kaum die kostspielige Technik des Holzschnittes gewählt worden sein dürfte. Der Zustand der Platten, an welchen sich nur wenige Reste von schwarzer und braunrother Farbe erhalten haben, beweist nach dem Urtheil eines Fachmannes allerdings, daß die Model in alter Zeit nur ein, höchstens zwei Mal abgezogen worden sind. Aber aus der seltenen Verwendung ist unseres Erachtens auf die Bestimmung der Stücke kein bündiger Schluß zu ziehen. Es bleibt daher immer noch die Möglichkeit, daß die mit den Modellen bedruckten Bücher bei feierlichen Gelegenheiten etwa zur Bekleidung von Tribünen, Katsalken u. dergl. dienen, oder daß die Wappenbilder zur Zier von Standarten oder sonst welcher dekorativen Bestimmung verwendet werden sollten, welche dem prunkliebenden höfischen Wesen jener Zeit entsprang.

Mag dem sein, wie ihm wolle, für uns bieten die schönen, von dem edelsten Geist der Renaissance erfüllten Model eine Fülle der herrlichsten Motive von ebenso künstlerisch freier wie tüchtiger Ausführung dar, und wir können daher die vorliegende Publikation unsern Kunstindustriellen und den Vorständen von Kunst- und Gewerbeschulen nur aufs angelegentlichste empfehlen. L.

**L'année artistique.** Les beaux arts en France et à l'étranger. Année 1878. Par Victor Champier. Paris, A. Quantin, 1879. 696 S. 8.

Ein höchst nützliches, längst als Bedürfnis empfundenenes Unternehmen verdankt dem um die moderne französische Kunstliteratur und um den französischen Kunstverlag so vielfach verdienten Verleger und Kunst-



drucker A. Suardin seine Begründung. Es ist dies ein Jahrbuch der zeitgenössischen Kunstproduktion, das ursprünglich zum ersten Male für das Weltausstellungsjahr 1878 erschienen ist und fortan jährlich herausgegeben werden soll. Der Herausgeber, ein strebamer Schriftsteller, welcher auch als Sekretär des neugegründeten Musée des arts décoratifs eine eifrigste Thätigkeit entwickelt, hat dem neuen Jahrbuche eine umfassende Anlage gegeben. Es soll alljährlich ein Quellen- und ziffernmäßiges Gesamtbild aller Leistungen und Ereignisse persönlicher wie sachlicher Natur auf dem Gebiete der Kunstproduktion bieten und die bloße Ausführung der einzelnen Hauptkapitel: Staatliche Kunstverwaltung (Direction des beaux-arts) — Museen — Kunstschulen — Staatsfabriken auf dem Gebiete der Kunstindustrie — Kunstverwaltung der Stadt Paris — Jahresausstellung (Salon) — Weltausstellung — Kunst-Auktionen — Kunst-Bereine — Kunstausstellungen — Preisausreibungen und Konturfe — Kunst-Bereine und Kunstproduktion in der Provinz — die Kunst im Auslande, insbesondere in England, Deutschland, Italien, Belgien, Holland und Spanien — Retrologie — Bibliographie — Gesetze und Verordnungen auf dem Kunstgebiete — wird genügen, um einen Begriff von dem reichen Material und der Menge der nützlichen, sonst schwer zu beschaffenden Daten zu geben, welche das Jahrbuch enthält. Eine eigentlich kritisch-literarische Leistung ist mit dem Werke nicht beabsichtigt; vielmehr beschränkt sich der Herausgeber thumlichst auf die Wiedergabe offizieller Angaben, die er zweckmäßig gruppiert. Selbst in jenem Theile des Jahrbuchs, wo der Kritik das Wort gezüht werden muß, wie bei Besprechung der Ausstellungen, tritt die persönliche Anschauung des Herausgebers ganz in den Hintergrund, und er reproducirt bloß mit anerkennend-werther Objektivität alle Stimmen anerkannter Kritiker, die von Interesse erscheinen; daß mitunter zwei diametral entgegengesetzte Ansichten und Principien gleich bedeutender Fachmänner hart nebeneinander auf einer Seite zu stehen kommen, ist eine Pariterie, an welche der aufmerksame Leser der Pariser Salonberichte in den hervorragenden Tagesblättern und Fachschriften längst gewöhnt ist.

Daß bei einem ganz neuen Unternehmen solcher Art alle Kapitel und Rubriken nicht von gleich entsprechendem Umfange und von gleichem Werthe sein können, ist selbstverständlich. Bei dem besten Willen und bei den eifrigsten Bemühungen gelingt es nicht immer, alles Material aufzutreiben, und es bleiben Lücken, die nur im Laufe der Zeit angefüllt werden können. Einen Vorzug nach einer Richtung, einen Mangel aber in Bezug auf die Gesamterscheinung der erstmaligen Publikation dieses neuen Unternehmens

begründet die verhältnismäßige Ausdehnung des Kapitels über die Weltausstellung. Man findet darin freilich eine Menge von Angaben, die man sonst mühsam sammeln mußte; allein der dankbare Stoff hat den Herausgeber verleitet, zu sehr in's Detail zu gehen und namentlich bei der Reproduktion von kritischen Stimmen über die einzelnen Kunstwerke des Guten zu viel zu thun. Dagegen ist die Kunst außerhalb Frankreichs recht spärlich beachtet. Am gründlichsten ist noch das Kapitel über England; über das deutsche Reich aber wäre den Franzosen viel mehr zu sagen gewesen, als auf den 16 Seiten zu finden, die der gesammten deutschen Kunst gewidmet sind. Oesterreich und Rußland sind gar nicht vertreten, obwohl die Kunst des letzteren Staates auf der Weltausstellung in mehr als einer Beziehung interessante nationale Blige aufwies und Oesterreich vollends, nach der allgemeinen Ansicht der Kritik, in der gesammten nichtfranzösischen Malerei einen der ersten Plätze behauptete. Der Herausgeber entschuldigt übrigens diese Lücken mit der Schwierigkeit, verlässliche Mitarbeiter zu finden, und verpflichtet für die Folge die Herstellung des europäischen Gleichgewichts in seiner Publikation, welche vermöge ihrer sonstigen Billigkeit, ihrer Nützlichkeit und ihres äußerst billigen Preises sich den Weltmarkt zu erobern berufen erscheint.

Oskar Berggren.

\* Uster's Verzeichnisse der italienischen Malerei ist mit dem sechsen vollenenden zweiten Bande bereits abgeschlossen. Der Band ist etwas früher als der erste, im vorigen Jahr erschienen, und mit 155 Holzschnittillustrationen (darunter 16 ganzseitigen) ausgestattet. Er bildet das dritte Buch des ganzen Werkes (die Hochrenaissance, 1500 — ca. 1550) und behandelt nach einer allgemeinen Charakteristik der Kultur und Kunst der Hochrenaissance die Hauptmeister derselben, Leonardo, Michelangelo nebst den übrigen Florentinern, Raffael mit seinen Schülern und Nachfolgern, die Genuesen, Correggio, die Lombarden und Piemontesen, endlich Titian und die sonstigen Venezianer. Für kommen in einem der nächsten Hefen der Zeitschrift ausführlich auf das mit allgemeinem Beifall aufgenommene Buch zurück.

### Konkurrenzen.

F. Der Münchener Kunstgewerbe-Berein lobet solchen zu einer kunstgewerblichen Konkurrenz eigenthümlicher Art ein, der es an leidenschaftlicher Betheiligung kaum fehlen wird. Um die Produktion auf dem Gebiete, auf das seine Thätigkeit sich erstreckt, durch eine ansehnliche Zahl von Aufträgen zu unterstützen, veranstaltet der genannte Verein demnach eine bereits genehmigte Verloofung kunstgewerblicher Erzeugnisse; die Entwürfe oder zu den hierfür in Aussicht genommenen und nachst speciell für diesen Zweck herzustellen 1700 Gewinnen, deren Verkaufserträge von 10—10,000 Mk. betragen sind, sollen auf dem Wege einer allgemeinen, nicht bloß auf bairische Künstler und Kunsthandwerker beschränkten Konkurrenz beschafft werden. Allen denen, die sich an ihr betheiligen wollen, stellt der Verein für die in Zeichnungen oder Modellen bis zum 1. Oct. d. J. mit einem Motto versehen einzuwickelnden, entweder bereits vorhandenen oder neu anzufertigenden Entwürfe die Wahl der Gegenstände vollständig frei. Ziehlotten dürfen in Bezug auf ihre Form und Bestimmung, sowie hinsichtlich des Materials der Ausführung jedem beliebigen Gebiete kunstgewerblichen Schaffens angehören, so daß Stichen zu allen nur denkbaren, gleichviel ob dem alltäglichen Gebrauch oder



von Kallie das zweite Heft für die Universitätsbibliothek bestimmten Heftüber „Scholastische Disputation“ ausgewählt. Wir nennen ferner: Hensch, Hülshorst, Glemistadt, Jaden des Herz. Dahl (Tuffelhof), ein Kaufmann, N. v. Teuffel Berlin, Einführung der Delena, Tielig, Verfall des Kronprinz, Graf Harrach, Verlegung von, Zamban (Kalland), Kaufmann Viktor Emanuel in Bismarck, C. Kirberg (Tuffelhof), ein Copier der See, Kröner (Tuffelhof), einmüthlich Jagen, Paul Muehlenberg, Ruhland, E. Michael, Citrinreue, Schrader, Cioer Cromwell in Sicht. — Unter den Statuten, deren Zahl sich auf 97 beläuft, dürfte Donner's Oeconomie für Tuffelhof die bedeutendste sein. Sie hat im letzten Obertheile des provisorischen Ausstellungsgebäudes ihren Platz gefunden. Unter Leitung des Baumeisters liegen in dieser Saal durch alle Mittel der Decoration, durch Architektur, Sculptur, Malerei, Tapete, Holz, Pflanzen u. s. w. in eine Art Festaal umgewandelt worden, in welchem nur wenige amerikane Statuen und Bilder placirt worden sind. Er soll in seiner glänzenden Ausstellung gewissermaßen selbst ein Ausstellungsgegenstand sein und zugleich für die vom Schauer erwiesenen einen bequamen Anhaltspunkt zu neuer geistiger Sammlung gemahren.

### Vermischte Nachrichten.

**B Die Bewehrung der Stuttgarter Kunsthalle** (siehe Nr. 40 u. 41 d. Bl.) ist nunmehr zum einstweiligen Abschluß gelangt. Kurz vor Schluß der Leihjahressession kam sie am 19. August nochmals in der Kammer der Abgeordneten zur Sprache, um den Antrag des Dr. Carl Wauer vom 22. Juli, die Errichtung provisorischer Rittersäle betreffend, zu beraten. Derselbe war bekanntlich an eine Kommission verweisen, die ihn nach eingehender Prüfung nicht zur Annahme empfehlen konnte, dagegen mit einem anderen Antrage heroortrat, der unter den gegenwärtigen bedauerlichen Verhältnissen jedenfalls zweckdienlicher ist. Dürer Antrag erfolgte auf Vorschlag der betreffenden Ministerien des Innern und der Finanzen und geht dahin, den längst eingestimmten Flügelbau an das Kunsthallengebäude in der Kerkstraße für die bessere Ausbesserung der Gemälde, Kupferstich- und plastischen Sammlungen, der durch die unglückliche Brandkellung in der nächsten Kammerstimmung ebenfalls wieder verworren war, sofort auszuführen, denselben aber durch Reduktion der Tiefe und Ausdehnung der Ränge, jedoch ohne Vermehrung der Rassen, dahin abzulagern, daß er neben den Sälen für die Sammlungen provisorischer Räume „Schulsaal, Maler- und Bildhauer-Rittersäle, enthalte, und außerdem noch auf dem der Regierung gehörigen Areal an der Urbanstraße ein besonderes, einfaches provisorisches Gebäude von einem Saal aus Kiefernholz zu fünf weiteren Rittersälen zu errichten und hierfür die erforderlichen Mittel zu bewilligen. Diese letzteren betrafen sich für Abgrabungen und Stützmauern auf 29,450 Mark, für Erweiterung des Flügelgebäude auf 25,500 Mark, welche Summen dem vor drei Jahren bewilligten Baufonds entnommen werden sollen. Beide Referenten, Dr. Lens und Prof. Baumgartner, sowie die Minister von Gehlert und von Renner empfahlen deren Antrag beizugeben, welcher darauf nahezu einstimmig angenommen wurde, nachdem Wauer den jetzigen vordragenen Vorschlag. Derselbe Abgeordnete vertheilte sich dann noch in längerer Rede über den lebendigen Zusammenhang zwischen den verschiedenen Kunstsammlungen hier und die auf diesem Gebiete herrschende Unklarheit und brachte den Antrag ein, die königl. Staatsregierung zu erwidern, einen Commissionen darüber auszuweisen, welche Auswendungen für geboten erachte, um für unsere Kunsthalle, Kunstgewerbehalle, Alterthums- und Kunstsammlungen die nöthigen Ergänzungen wegen würdiger Malerdringung und besserer Transpiration zu treffen“. Die beiden Minister und mehrere Abgeordnete bielten hierauf aber aus finanziellen und andern Gründen den gegenwärtigen Zeitpunkt nicht für geeignet, und der Kultusminister von Gehlert versprach die Regierung nachdrücklich dagegen, daß sie eine Schulde der mangelnden einheitlichen Organisation unserer Sammlungen treffe. Es sei Alles nach und nach angefaßt worden, habe sich schon vielen Anlässen entzündet und könne erst mit der Zeit zu einer

allseitig betriebenen Einrichtung gelangen. Der Antrag Wauer's wurde darauf abgelehnt. — Die Kammer der Standesherren genehmigte am folgenden Tage nach kurzer Beratung den Beschluß des anderen Hauses in Bezug auf die Kunstsaal, nachdem der Generalintendant am Paar sein lebhaftes Erörtern darüber ausgedrückt hatte, daß die Angelegenheit nicht in eintägiger Heile entschieden sei. Er hoffe aber, daß dies Privilegium nicht allzulange dauern und daß die Kunstangelegenheiten in Würtemberg überhaupt günstiger erfaßt werden. — Die nöthigen Bau-Arbeiten sind nun nach den bereits fertigen Plänen sofort in Angriff genommen worden, um dem lange süßlich gemordenen Rathstand endlich abzuhelfen, somit es nach der jetzigen Sachlage möglich ist.

**H. Professor Gafner** Ehren in Düsseldorf hat zur goldenen Hochzeitfeier des deutschen Kaisers nicht nur die Adresse der Stadt Düsseldorf künstlerisch ausgeführt, sondern er hat auch für den rheinischen ritterbürtigen Adel, sowie für die Stände der Rheinprovinz ähnliche Adressen ausgeführt und darin wieder bewiesen, wie meisterhaft er es versteht, solche Oberblätter durch eine leichte Phantasie-Architektur zu steilen und die bezüglich der Darstellungen durch eine mehr andeutende als ausführende Behandlung völlig in die ornamentale Umgebung einzuordnen. Das Gleiche gilt auch von einem zu dem nämlichen Anlaß ausgeführten Erinnerungsbild desselben Künstlers, welches in gelungener Nachbildung im Verlage der Kunst-Anstalt von H. Kall in Düsseldorf erschienen ist. Dasselbe ist mit den Bildnissen des Kaiserpaars und seiner beiden Kinder, mit symbolischen Gestalten, reichen Arabesken, landschaftlichen Ansichten und beziehungsreichen Wappen und Sprüchen in bekannter Weise gewert und darf mit Recht als ein werthvolles Andenken an die seltene Feier gelten, das allen patriotischen Kunstfreunden willkommen sein wird. Auch zur Erinnerung an die Entzückung des Cornelius-Druckens in Düsseldorf hat Ehren in der lithographischen Anstalt von L. Baumann dafelbst ein Gedächtnisblatt veranlaßt, worin er nach ganz anderer Richtung hin ebenso Treffliches geleistet. Derselbe ist in zwei Ausgaben erschienen, die eine in Tondruck, die andere in vollem Farbendruck, und erfreut sowohl durch den räumlichen Reichtum der Composition, als auch durch die gemachte Ausführung.

**H. Carl Pruner** in Karlsruhe hat die Wandbilder jüngst vollendet, welche er im Auftrage des Kunstvereins in Basel für das Restaurationstheater der Baseler Kunsthalle zu malen hatte. Sie vertheilten in umfangreichen Compositionen Wein, Wein und Genuß für die Hauptrollen, symbolisiren die vier Jahreszeiten für die Thürlüngen, bringen für schmälere Nebenrollen die allegorischen Gestalten von Wissenchaft, Kunst und Handel zur Darstellung und geben denselben kleinere Embleme für die Ausherrfüllungen. Mit Leidenschaft gemalt, werden sie in die Wand eingegriffen. Sie sind auch nicht im Entwerfen in der Weise des Fresco und im Stil monumentaler Malerei gehalten, sondern auf eine wirkungsvoll leuchtende, decoratire Wirkung berechnet. Ihr Hauptvorzug liegt in dem glänzenden Colorit, das mit großer Herrschaft behandelt ist. Weniger eifrig darin finden Zeiger Kallert mit Erfolg nach. Die Compositionen sind durchweg sehr geschickt gruppiert und dem Gegenstande vollständig angepaßt, der Wein wird durch ein Bacchusbild dargestellt, der Genuß durch Apollon, dem die Dürren lauschen, und das Wissen durch Herkules der verächtlichen Weltgeißel, welche der Schändel huldigen. Leider vermehrt man den Adel der Auffassung und das feine Schönheitsgefühl, was den Eindruck des Ganzen bestärkt. Auch läßt die Zeichnung Manches zu wünschen übrig. Am schwächsten erwidern und die drei großen weiblichen Figuren Handel, Kunst und Wissenschaft, die mehr durch originelle noch durch geistige Auffassung imponiren.

**H. Graf Stüdelberg** in Basel ist eifrig mit den Vorarbeiten zu seinen Fresken für die Zell-Kapelle beschäftigt. Er hat bereits zwei und jüngst Schlußentwürfe für den Chaur dazu gemacht, die in vertheilten kleineren Städten, wo sie ausgeführt waren, großen Beifall gefunden haben. Jüngst

<sup>1)</sup> Diefes Gebäude waren mit auf's lebhafteste beifällig; der geistliche Rath hat die Kosten des Baues übernommen, aber er ist in diesem wie alle Kirchenbau.

sind auch zwei große Kartons vollendet worden, denen nun die anderen bald folgen sollen. Sie stellen die Scene, wie Segler nach der Begegnung des zweiten Weibes fragt, und den Schluß auf den Kluß dar. Beide sind in hohem Grade gelungen, und namentlich verdient der letztere die volle Anerkennung. Die erste Komposition dieses Gegenstandes hatte dem Künstler sehr Überfluth und harten Tadel zugezogen. Er entschloß sich deshalb zu einer völligen Umgestaltung, die allgemein beifällig ist.

L. Professor Chr. Schlegel hat den ersten seiner großen Kartons für die Wände der Akademie in München während der ersten Augustmonaten in seinem Atelier ausgeführt, und die Wiener Kunstfreunde machten zahlreich von der ihnen gebotenen Gelegenheit Gebrauch, eine Vorstellung von dieser imposanten Arbeit zu gewinnen. Der Karton gehört zu einer Folge von acht Kompositionen, welche die Wände des großen oblenen Sitzungssaales der Akademie zu schmücken bestimmt sind. Je drei Wände kommen auf die beiden Langseiten in freisichtiger Anordnung. Die beiden Schmalseiten erhalten je eine größere Darstellung, welche die Oberwelt bis unter die Erde füllt und oben wieberförmig abgilt. Eine dieser beiden größeren Kompositionen zeigt uns der jüngst ausgeführte Karton. Er ist das vierte Bild des ganzen Cycles, welcher die Prometheusgeschichte zum Oberflusse hat, und schließt uns den Sieg des Zeus über die Titanen. Die irdischen Götter sind um Zeus geschaart, dessen Hagenender Prometheus ist; er hat ihm den von den Kallipen geschmiedeten Donnerkeil abradt. Schon haben sich die übermächtigen Titanen selbst an der Fera verzerrt; aber Zeus scheudert sie in den Abgrund, wo sie von den Gefaltensketten ergötzt und in den Tartarus geschleift werden. Traurig stehen Hestia, Demeter und Dionysos von der vernichteten Erde in den Schuß des Zeus, und sitzend harrt in einer Höhle das neu geschaffene Geschlecht der Menschen des juchzenden Komplex. Der Künstler hat durch die Lebensvolle, zum höchsten Grade erfüllte Darstellung des gemaltigen Stoffes seinen Beruf zur monumentalen Malerei großen Stiles von Neuem dargestellt, und bei seiner eminenten koloristischen Begabung läßt sich nicht daran zweifeln, daß das Bild nicht hinter dem Karton zurückbleiben wird. Dieser letztere ist mit Rade direkt auf die Leinwand gezeichnet, wodurch der Meister für die Ausführung eines beträchtlichen Vortheils gewannen hat. Die Kieselsteinwand — sie mißt 16 Fuß Länge und 20 Fuß Höhe — wird unmittelbar an der Wand des Saales befestigt werden.

B. Professor Weiblen in Berlin hat vom König von Württemberg den Auftrag zu einem Gemälde erhalten, welches die Erfüllung von Elisabethen in der Schlacht bei Weth durch die württembergische Brigade darstellen soll. Der Künstler hat dieselben als Augenzeuger beigemacht und dürfte somit ein lebenswäres und geschichtlich treues Bild dieser ruhmreichen Episode des letzten Krieges, wie kaum ein Anderer, zu liefern im Stande sein.

Dem Berliner Architektenverein ist als Beihilfe zur künstlerischen Ausstattung seiner großen Festhalle die Summe von M. 4000 aus Staatsmitteln bewilligt worden, jedoch der Preisfindung dem H. Hermann Prell im Ganzen mit M. 10,000 honorirt werden kann. Diese Zusammenkunft an den Vorbehalt geknüpft, daß die mit dem v. Ziel. Künstlerischen Preis gekrönten Entwürfe des Genannten, welche als Schluß des Festsaales in Aussicht genommen sind, von den künstlerischen Vorkräften des Ministeriums dieser Unterstützung für würdig erachtet werden. Der Künstler hat mit Fertigstellung des Kartons zu den Wandbildern begonnen.

Der Hügelaltar des C. Wolffs in der Peterskirche zu Rom wird nun definitiv in den Besitz der belgischen Regierung übergeben, nachdem die Kommer den zum Ankauf des berühmten Kunstwerkes erforderlichen Betrag von 200,000 Franken mit 67 gegen 31 Stimmen verwilligt hat.

\* Die Direktion des bisherigen „Teutschen Gewerbe-Museums“ in Berlin bringt zur öffentlichen Kenntniß, daß der Name der Anstalt mit Rücksicht auf Genehmigung eine Aenderung erfahren hat; er wird fortan „Kunstgewerbe-Museum zu Berlin“ lauten. Die dem entsprechend geänderten Statuten werden demnächst zur Veröfentlichung gelangen.

Das Denkmal des Herzogs Karl von Braunschweig, welches die Stadt Bensl denkwürdigen letztenmaligen Bestimmung zu errichten hat, ist vor Kurzem vollendet und soll am 12. September entfällt werden. Das Monument ist ein Werk des Pariser Bildhauers Cain, der den Herzog im vollen Ornat zu Pferde dargestellt hat.

## Vom Kunstmarkt.

Käner Kunstauktion. Bei Herrin (S. Lemper's Söhne) fanden am 22. September eine große Anzahl von Gegenständen kunstgewerblicher Art zur Veräußerung. Derselben bildeten zum Theil einen ererbten Familienbesitz und stammen aus altägyptischen Patriarchenhäusern, zum Theil gehören sie Sammlungen an, die mit bewusster Rücksicht angelegt wurden, wie die Sammlung von Carl Schmid in Oberfeld und diejenige des Bischofs Weidlin in Silberheim, aus der freilich die werthvollsten Auktionsgegenstände bereits unter der Hand nach England verkauft wurden. Am reichsten erbringt die fremdländische Abtheilung mit 587 Nummern, aber auch Eisenbein- und Metallarbeiten, Mobilien und Miniaturmalereien sind in großer Menge und aus den verschiedensten Epochen vertreten, jedoch Kunstgewerben und Bildhauer eine günstige Gelegenheit finden, ihre Sammlungen zu bereichern.

## Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

### Neue Bücher und Kupferwerke.

**Thausing. Moritz.** Die Votivkirche in Wien. Denkschrift des Baucomites. Mit 4 Radirungen, 1 Farbendruck u. vielen Holzschnitten. Folio. Wien 1879, Waldheim. M. 40. —

**Pianta di Roma di Leonardo Bufalini.** Da un esemplaro a penna già conservato a Cuneo, riprodotta per cura del Ministero della Pubblica Istruzione. 12 Bl. in Chromolithographie (A 5464 cm.) und Uebersichtsblatt. (Wichtigster Plan aus dem 16. Jahrhundert.)

**Piante iconografiche e prospettive di Roma antiche al secolo XVI.** Raccolte e dichiarate di Gio. Batt. de Rossi. 1 Bd. Text in gr. 8. u. Atlas in gr. Folio. (Größtentheils unedirte Pläne Rom aus dem 12.—15. Jahrh. enthaltend.)

## Zeitschriften.

### Christliches Kunstblatt. No. 8.

Die St. Nikoläikirche in Berlin, von G. Golland. — Beschreibung der Darstellung der Heiligen Bas. und Konstantinischer der Provinz Sachsen und der angrenzenden Kantonsgebiete, herausg. von d. Historischen Commission der Prov. Sachsen, von E. Wenzel.

### Chronique des Arts. No. 25 u. 26.

Exposition des oeuvres de Dour, von A. Dorel. — Exposition des arts de Douai. — Correspondance de Belgique. — L'atelier de tapisseries de Mantoue, von E. Müntz.

### Kunst und Gewerbe. No. 31 u. 32.

Die Schatzkammer in Moskau, von G. D'Abbe. — Theatrische der 18. Jahrhunderts mit Habsburger Fürstenthümern, von Fr. Schneider. (MR Abbild.)

### The Portofolio. No. 116.

G. F. Watts: Esau, radirt von L. Richter, von H. Corbex. — Oxford, von A. Lang. (MR Abbild.) — Clarkson Stanfeld, von M. H. Heesen. — G. R. Ferris: A ground swell, and The base rock.

### Gazette des Beaux-Arts. No. 8.

Un grand tableau de XVI siècle: Le Comte de Montmorency, von M. F. de Laeteyrie. (MR Abbildung.) — F. de Laeteyrie: Le Comte de Montmorency. — Les devoirs du maître ouvrier, von Ph. de Chennevières. (MR Abbildung.) — Remarque à propos de l'art égyptien, von Duranty. (MR Abbild.) — Le Salon de 1879, von A. B. gères. (MR Abbild.) — Le galerie de portraits de Du Foucauld-Moray en chateau de Beaumont. — H. Havard: L'art et les sciences hollandaises, von Duranty. (MR Abbild.) — A. Springer: Hephästus et Michel-Ange, von E. Müntz. (MR Abbild.)

### Journal des Beaux-Arts. No. 13. 14.

Le Salon de Paris en 1879, von H. Janin. — Le cryptique de Quentin Metsu, von K. Verbeeren. — Collection leedors.

### Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 6. 7.

Ueber Kröten, von A. Eschenwald. (Mit Abbild.) — Kunstgeschichtliche aus Bismarck, von E. Werrlich. — Geographische Glasokale im germanischen Museum, von A. Eschenwald (Mit Abbild.) — Eine Holzschleiferei, angeblich von Volt Stoss, von K. Bergen.

### Meisterwerke der Holzschnitzkunst. No. 7-9.

Musterleibe, von F. Martini; Die Antea Reala in Venedig von W. Wörtele; Schwarzwidjagd, von Alb. Richter! Die neue Hofstrasse über den schwarzen Berg in Monte-ergio, von C. Basso; Julia Capulet, von Bertha Slesch; Thomas' Unglück, aus den Entwürfen zu den Wandgemälden des Campo Sante in Rom, von P. v. Casanelli; Wildkatze, im Tellerstein gefangen, von L. Berkmann; Odette, von Gust. Richter; Der Wasserfall von Paulo Affonso in der Provinz Bahia in Brasilien; Löwenpark, von Paul Meyerheim; Ansicht von Neudulzin an der Elbe, von C. Gesterley; Der Dom zu Trier, von F. Bismoler; Katharina, Gräfin von Schwarzburg-Rudolstadt, und Herang Alha auf dem Schlosse zu Rudolstadt, von F. Widmann; Tempel passat, von K. Frantz; Faun und Nyx, Becken schlagend, von H. Müller; Die Pelzallee in Altona, von C. Gesterley; Sankta, von C. F. Dolkar. — Ungar zur Civilisation, von H. Vastler; Die Verhaftung Franz Kaiser's II., von J. Bourcur; Die St. Peter'skirche in Rom, von G. Theuerhauf; Aschenmützwisch, von A. Leken.

### Deutsche Bauzeitung. No. 52-61.

Bundesches Denkmal im Museum zu Metz. (Mit Abbild.) — Von der Gewerbe-Ausstellung zu Berlin. — Die neue Rheinbrücke in Basel, von J. Wagner. (Mit Abbild.) — Das Reisen und die allgemeinen Principien der Baukunst. — Der Bau des deutschen Reichstageshauses. von J. Otten.

### Hirth's Formenschatz. No. XI.

Hans Holbein d. J. Eine Madonna, getriebene Federzeichnung im Museum zu Basel. — Die „Schiffenfahrt-Kaiser Karl's V. und seines Bruders König Ferdinand I. Nach einem alten Holzschnitt. — Ein Blatt aus den deutschen Entwürfen zu Friedrich'städten (Frankfurter Köpfe, von Hans Michel.) — Virgil's Bild: Drei Grammatiker. — Theoretische aus vergoldetem Silber mit Augsburg'scher Künstlerh. Marke M. B. — Joh. van Daest'schem: Drei Caricaturen. — Ansicht des sog. „goldenen Saales“ im Rathhaus zu Augsburg. Abbild. eines venezianischen Blauschals aus dem 16. Jahrh. — Zwei weitere Blätter aus Schumacher's Stichsammlung.

### Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 167.

Zur Würdigung von Ausstellungen gewerblicher Schulen, von R. v. Kellnerberger.

### Kunstchronik. No. 7. 8.

Übersicht van de Geschiedenis der Bouwkunst.

### Unsere Zeit. No. 14.

Geslacht Cornhet 4.

### Italienisches Skizzenbuch. No. 3.

Structures im Truggenpalast des Conservatorienpalastes zu Rom, von W. Böhckeb.

### L'Art. No. 237-241.

La peinture au Salon de Paris 1879, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Second internationale de l'Art, von J. Claretie. (Mit Abbild.) — Benjamin Filon, von L. Decamps. — De la décoration appliquée aux édifices, von E. Viollet-le-Duc. (Mit Abbild.) — Les expositions de province, von Saint-Yrieix. — Salons de Paris 1879, Aquariele, Pastels et Dessins, von P. Loral. (Mit Abbild.) — Les travaux de restauration de Palais des Doges à Venise. — Nouveau plan de Théâtre-Français, donné par A. J. Macerotte, von G. Dukis's fils. (Mit Abbild.) — De la décoration appliquée aux édifices, von E. Viollet-le-Duc. (Mit Abbild.) — Le Salon de Paris 1878, Gravure et Lithographie, von P. Loral. (Mit Abbild.) — La vérité dans l'ordonnance, von L. Nougouet. — La distribution des récompenses. — Nürnberg, ses monuments à ses collections, von Steinhilber. (Mit Abbild.) — Charles-Etienne Gachez, von Des Reger Fortais und H. Bérard. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 377, 378 u. 379.

George Lewis A tour through the islands of Orkney and Schetland, von H. Dryden. — The mural paintings discovered in the gardens of the Farnesina, von F. Barzani. — Fr. Wedemeyer, Myrten und Myrten's Paris, von J. M. Gray. — Th. W. Cutler: A grammar of Japanese ornament and design; D. Roberts: The Holy Land. — Charles Landoner 4, von M. M. Heaton. — Madon Brown's mural painting at Manchester. — Experiences among the ancient Buddhist remains in Afghanistan, von W. H. Rylands. — The cathedral of Santa Maria del Flora, Florence, von Ch. Heath Wilson.

Gewerbekolle. No. 8.

Holzschnitt aus Quodlibet (1569); Buchdeckel (1597) aus dem früheren Museum Minutoli in Leipzig. — Moderne Eisenwerke: Getriebene in Goldschmiede Arbeit; Italienische; Silberner Faubourgeois und Westfaubourgeois; Goldschmied und Stahl; Skizzen aus Eisenholz mit Email-Einlagen; Wandorn für Gasbeleuchtung.

## Inferate.

**Rudolph Meyer's**  
Dresdner Kunst-Auktion  
(Gesellschafts No. 11)  
Mittwoch d. 16 Sept. 1879, betreffend  
Herrn Carl Reinhard Krüger's,  
K. Münz-Geräth, artist. Nachlass,  
etc. etc. Kataloge in dieser, sowie  
den nehen erscheinenden Lager-  
Katalog, Abth. C., bitte direkt zu  
verlangen. (2)

### Grosse Kölner Kunst-Auktion.

Die nachgelassenen reichhaltigen  
Kunst- und Antiquitäten-Sammlungen  
des Frl. Cassinone u. Frl. Schliebusch  
in Cöln, der Herren Steuerrath Haucho-  
corne in Köln, Carl Schmitz in Eber-  
feld, Blaschke Wedekin in Hildesheim  
etc. kommen am 22. bis 26. September  
durch den Unterzeichneten zur Ver-  
steigerung. — Der illustrierte, ca.  
2000 Nummern umfassende Katalog  
ist zu haben. (1)

J. M. Heberle  
(H. Lemparts' Söhne) in Köln.

### Für Kunstliebhaber. Ein antikes, werthvolles Spind (Schraub)

in schwarzem Ebenholz und Zedernholz,  
buntel, mit kunstvoll geschnittenen Krän-  
zen, geschnittenen Köpfen und Emble-  
men auf Thürpannetten — altnordischer u.  
gotischer Zeit, sowie zwei große  
altholländischer Hand-Ähren mit iso-  
nischen Spielen, demselber Äthierische  
und altholländischer Kaleret, mit Schup-  
pen und 8 Tage gehend — sehr kunst-  
voller Arbeit, sind zu verkaufen. Näheres  
bei Herrn C. Norden in Embden in  
Schiffenland, wofür sich auch Ehre zu  
haben.

Die Sammlungen bei taifer zuf.  
und königl. schweiz. Kabinetsmalers  
und Professors Dr. Hoff, befi. aus Ori-  
ginalgemälden, Kupferstichen und Hand-  
zeichnungen altind. Schule, befinden  
sich bei seiner Tochter, Fr. Def. Galetti,  
Erlaufpart, Ciglestr. 18c. und sind immer  
für Kunstkenner zu sehen. (2)

**Dresden,**  
Winkelmannstr. 15, zunächst dem  
Böhm. Bahnhof.

**Permanente Ausstellung**  
von  
**Ernst Arnold's Kunstverlag,**  
enthaltend die hervorragendsten Gemälde  
der Dresdener Galerie in  
Kupferstichen, von den besten Meistern  
des 17. Jahrhunderts. — Geöffnet von 9 bis  
2 Uhr und auf besonderen Wunsch an  
jeder Tagesszeit. (9)

**Sculpturen**  
in Bleistift und Ebenholzmasse  
Gruppen, Figuren, Büsten und Reliefs,  
nach der Natur und nach modernen  
Meistern sind in großer Auswahl cor-  
rätig in Kunst B. Zeit's Kunsthand-  
lung Carl B. Vord Leipzig, Klopkestr. 16.  
Kataloge gratis und franco. (7)

## Beiträge

hin von Prof. Dr. C. von Cögnen (Wien, Ehrenbürgerliste 25) über an die Verlagshandlung in Leipzig, GutsMuths, & Co. richten.

18. September



## Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gefaltene Zeile werden von jeder Buch- u. Nachdruckung anzurechnen.

1879.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet das Jahrgang 4 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den einzelnen überörtlichen Postämtern.

Inhalt: Die internationale Kunst-Ausstellung zu München. II. — Der Painter Salon. III. (Schluß) — Sandstrichzeichnungen in Genuen. — Kopenhagen. Kopenhagen. — Carl Deibel †, Dr. Web. Koh † — Nagler's Monogrammen. The American Art Review. — Die Glanzbilder des Silberaltars des Grafen von Scharnberg-Gröbenberg. Das neue Bremer Museum, Museum Colonia. — Zu Ehren Gottlieb Sengner's. — Bericht vom Kunstmarkt. — Verlegung der Sammlung des Herrn Strohschorn in München. — Schwanthalers's Bildraum. — Zeitigkeiten des Buch- u. Kunsthandels. — Zeitigkeiten. — Auctionskataloge. — Besprechungen. — Inzerate.

No. 44 der Kunstchronik erscheint am 2. Oktober, No. 45 (Schluß des Jahrgangs) am 9. Oktober.

## Die internationale Kunst-Ausstellung zu München.

## II.

Volle fünf Wochen sind seit der officiellen Eröffnungsfestlichkeit verstrichen, und die Ausstellung ist erst jetzt in jeder Hinsicht komplett: die letzte Hälfte der französischen Abtheilung wurde am 13. August dem Publikum zugänglich gemacht, aber der ungeduldig ersehnte Katalog ist erst heute, am 25. August, erschienen. Die noch im letzten Momente notwendig gewordenen Anmerkungen der deutschen Abtheilung waren schon in den letzten Tagen des Juli eröffnet worden, und Lenbach's Porträt von Bismarck und Meitke hatten wenig später im Mittelraume Ehrenplätze erhalten. Sie kamen unmittelbar aus dem Atelier und sind, obgleich Einzelnes noch der letzten Retuschen bedarf, des Künstlers und seines Rufes würdig. Meitke trägt die zwanglose Interimshuniform, Bismarck den dunkeln Lederrock und den weichen Schlapphut in der auf die niedrige Lehne eines Sessels gestützten Hand. Es sind keine geschwichtelten Salendücker, das sieht man an den erasten, gealterten Zügen des Reichsfürstlers und des Reichsmarschalls. Flügge's „Medlenburgische Hirtenkinder“ sind aus der Vorhalle in den Ankerhof gewandert, um einem Damenporträt in ganzer Figur von Richter den Platz einzuräumen. Im langen gekrümmten Gewande, dessen Schleppe bis zum Boden reicht, hilt das anmuthige, dunkelhaarige Mädchen auf einer Art Postament im Park und läßt die

Hand liebevoll auf dem Kopfe des treuen Renfelanders ruhen, während das Auge träumerisch in's Weite blickt. Im neuen Saale befindet sich manches Schöne neben viel Mittelmäßigem. Schrader's „Entspringener Ströfling“, der hinter einem Felten lauerten Augen mit gestülptem Reiter im Hinterhalte liegt, ein paar schöne Damenporträts von Gräf und ein männliches Bildnis desselben Malers mit ausdrucksvollen Zügen und phantastischer rother Umhüllung des Hauptes, wohl eine Reminiscenz an ein Künstlerfest oder einen Kolumball, und Dr. O. von Heubner's umfangreiche Komposition „Apollo mit den Mufen und den Grazien“, welche schon 1878 auf der akademischen Ausstellung in Berlin war und dann eine Kunde durch die verschiedenen großen Museen machte, haben sich hier mit drei Gemälden von Paul Meyerheim, einem großen Familienbilde, wo der Park und die Marmortreppe den Hintergrund bilden, dem „Kohlenmeier in bayerischen Gebirge“ und der „Asienakademie“, sowie Gähle's „Tu es Potras“ und seinen „Drei Scenen aus dem Leben des heiligen Julius“ zusammengefunden. Riphart's „Olympisches Derby“ wirkt hier nicht minder heusch als im Pariser Salon. Julius Ritter hatte ein allerliebste Tiroler Genrebild „Teuner und Teunerin“ ausgestellt. Struy's umfangreiches, im halbdunkeln Seitengange der belgisch-holländischen Abtheilung placirtes Gemälde „Verführt“ ist dort geblieben.

Die Franzosen haben unterdessen unentwegt fort, neue Zeichnungen des Westens, was die französische Kunst

innerhalb der letzten drei Jahrzehnte hervorgebracht hat, aus Paris zu beschreiben, um gegen die Frankstädt der andern Nationen auf jedem Gebiete ihre Gliedtruppen in's Feld zu schicken. Der ihnen ursprünglich reservierten Räume reichten sich zwei große Säle an, was weniger durch die Zahl, als den Umfang der 152 Gemälde bedingt wurde, denn auf dem Marsfelde 1875 hatten die Deutschen 159 Bilder in einem freilich sehr geräumigen Saale vereint. Tannets murrtet der Siegel und seine Genossen schon seit der ersten Woche nach der Eröffnung über die Rohheit der Deutschen, um derothwillen sie 1878 alle militärischen Gemälde zurückgewiesen hätten und die den Franzosen hier zumutheten mit Werner's „Kaiserprelimination“ und einer Anzahl von Schlachtenbildern: Adam's, Emel's, D. Lang's Episoden aus dem letzten Kriege und Weib treu's, König Wilhelm empfängt beim Schirme der Wachtel durch Kollé die Zugesnachricht von Gravelotte\* unter einem Tode aufzustellen! Camphausen's vorzügliches Reiterporträt Kaiser Wilhelm's, Haber du har ur's schwaches Bildniß des deutschen Kronprinzen, Steffe's kleines Reiterporträt des Feldmarschalls von Manteuffel, Richter's Porträt Kaiser Wilhelm's und der Kaiserin Augusta und Angeli's Bilder des deutschen Kronprinzen und seiner Gemahlin, konnten doch, selbst von dem höchsten Standpunkte der Franzosen aus, unmöglich als politische Manifestationen aufgefaßt werden, und Lenbach's Bismarck und Kollé trafen erst ein, nachdem die französische Presse weidlich gehetzt und geschürt hatte. So herrschte Verstimmlung in beiden Lagern, dort über deutsche Ungenauigkeit, hier, mit mehr Berechtigung, über die unerlaubte Verzögerung und die Einzelstellung, welche die Leiter der französischen Sektion sich anmaßten; aber als die Porten sich endlich aufthaten, wich die böse Laune der Bejwedigung über das wohlgelungene Werk und der Freude über das künstlerische und einheitlich schöne Ensemble.

Die Plastik ward auch hier zu dekorativen Zwecken verwendet. Rings um das von grünem Strauchwerk umrahmte Vossin reihen sich die neuesten Erwerbungen der Regierung vom Pariser Salon aneinander, wie denn überhaupt mehr als die Hälfte alles Eingeländten Staatseigentums ist. Schönwetter's „Am Morgen“ und Lenoir's „Junger Haun zwei Hahnen kämpfen lassend“ bilden Vendants, am ersten Eingange von Italien aus, und unweit des gegenüberliegenden, welcher zum zweiten, Frankreich gewidmeten Saale führt; zur Rechten geht es nach einem Saale, wo Rußland, Amerika, Dänemark, Italien und England bunt durcheinander gewirfelt sind, zur Linken zum Hauptsaale der Aquarelle. Barria's schöne Bronzefigur vertritt hier Kunstschaff, dessen Mütten lange ausbleibt, angeblich

weil den Ungarn die gewünschte eigene Jury nicht bewilligt wurde, schließlich aber doch noch eingetroffen und freilich in einem der deutschen Säle aufgestellt ist\*). Mit ebensoviel snger Berechnung wie Geschmack haben die französischen Kommissäre, an deren Spitze George Lafenestre steht, in dieser Notunde das Beste zu verrichten gewußt. Zur Rechten von dem Eingange zum zweiten französischen Saale repräsentirt Breton's „Schmetterlin“ den Realismus in seiner edelsten Form, zur Linken bringt Lefebvre's „Wahrheit“ die akademischen Traditionen zur schönsten Geltung. Beide Bilder gehören der Galerie des Luxemburg-Palaises an und befanden sich schon auf der letzten Pariser Weltausstellung; wer viele sowie die Salond der letzten Jahre besuchte, wird überhaupt, mit Ausnahme einer Anzahl von Gemälden aus der Privatsammlung des Staatssekretärs Turquet, aus der Galerie der Kunsthandlung Goupil und Cie und einigen aus kleineren Privatsammlungen gesehene Werke, in München wenig Neues finden. Gleich in der Netteunde werden Beroussal's „Kunststift“, Parillo's „Sümpfe von Hautebut“, Chabal's Rosenbaum aus meinem Garten“, Hanoteau's „Ardeche“, ein humorsprudelndes Idyll in schöner landschaftlicher Umgebung, Vertraud's „Galatea“ und Gust. Moreau's „Orpheus“, sowie der sich darunter binziehende Kranz köstlicher Landschaftsbilder aus der älteren Schule, Diaz, — von dem auch eine „Himmelfahrt Mariä“ vorhanden ist — Corot, Jules Dupré, Daubigny und Francais, Vielen bekannt sein. Das im Privatbesitz befindliche Gemälde: „Der Wolf von Agubbio“, Merson's Illustration einer der seltsamsten Legenden, wird dagegen manches Kopfschütteln erregen; auch der „Heilige Isidorus“ desselben jungen Künstlers, sowie Duez' „Heiliger Euthbert“, Wender's „Heilige Elisabeth“ und Moreau von Tours' „Planea von Capislen“ wurden nicht herein gelassen und sind in den anderen Sälen vertheilt. Dieses Streben, jedes Gemälde durch die Umgebung zu heben und es im besten Lichte zu zeigen, verleiht der französischen Abtheilung ein bedeutendes Uebergewicht über die aller übrigen Nationen, wo das Münchener Ausstellungskomitee die Kunstwerke planlos unterbrachte und sich selbst, seinen Protegés oder den ihre Interessen persönlich vertretenden Weisern die besten Plätze reservierte. Bei der Entscheidung über die Wahl des Einzufendenden mügen sich auch in Frankreich kleine Intriguen eingeschlichen haben, die Anordnen im Musikpalaste fanden über den Parteien und so muß es sein, wenn ein derartiges Unternehmen glücken soll.

\*) Kollétriglich sind auch Anselm Feuerbach's „Titanenkampf“ und „Reber“ noch eingetroffen und wurden in einer besonderen Kammer aufgestellt.

Wohl scheint bei den Franzosen Manches einseitig, aber die Menge von Heiligenbildern und Darstellungen aus der frommen Legende, welche sich auf die im Augenblicke vorherrschende kirchliche Richtung begründet, hat der würdigen Vertretung der übrigen Geklei keine Abbruch gethan. Bonaercau's „Geburt der Venus“ und seine „Nymphen“, Vesebvre's „Ueberraschte Diana“, Tetaunay's „Diana“, Henner's „Naiaden“ und Kott's witzphantastisches „Fest Eilen's“, sind die bedeutendsten mythologischen Darstellungen; an der Spitze des Geschichtsbildes stehen Cabane's „Tod der Franzosen da Rimini“ und des Paolo Matatesta's „I. P. Laurent's“ „Der österreichische Generalstab an der Leiche Marceau's“, neben den wachen Anklagen vom Jahre 1879: J. P. Laurent, Delingue, Meret, Peley, für das Thierstück hat man mit Rosa Bonheur's „Attelage Nivernais“ bis zum Jahre 1840 zurückgegriffen, Troyen's „Arbeitsgespann“ ist gleichfalls aus den fünfziger Jahren, Herrmann-Bon's „Halla!“ kommt dagegen direkt vom Jahre. Von den Todten der letzten Jahre hat man Vrien, Fremontin, Daubigny und Couture mit herangezogen. Unter der Landtschaft befindet sich außer den schon genannten älteren Werken manches gute neuere Bild von Feteuse, Segé, Emil Breton, Vanper, Fortignies, Dément, Hagberg und Guillaumont. Zu Heberle's „Malaria“ von 1850 gesellen sich verschiedene gute Genrebilder in größerem Maßstabe. Landell's „Hessländerchen“ ist durch den Tisch Professor Etang's in deutschen Kunstkreisen keine Fremde. Meißner Weiffonier ist durch kein „Antibes“ nur dürftig vertreten. Im Porträt glänzt Bonna's „Walter Hugo“, aber die reiche Plejade vom Jahre ist ausgeblieben, Carolus Duran sandte seine neueste, noch unvollendete Arbeit, ein allerhöchstes Ständekopfschen, wohl Pfandstempelporträt. Selbst für Werner's „Kaiserproklamation“ hatte man aus Frankreich ein Pendant verschrieben; Ehrmann's kolossales Dekorationsgemälde: „Paris läßt unter dem Schutze der Republik die Nationen zum friedlichen Wettkampfe der Künste und der Gewerbe“, nimmt auf dieser Seite dieselbe Schuttsprache wie Werner's Bild drüben am anderen Ende des Galopstalles ein!

Wohl ist es zu tadeln, daß die Franzosen zur einseitigen Uebersicht ihrer modernen Kunst so weit in die letzten Decennien zurückgriffen und so viel Güterwerke aus dem Staatsbesitze einführten; aber wie machten die Deutschen es 1875? Spät erst entschloß man sich zur Theilnahme an der Pariser Weltausstellung, und dann fand dieselbe Auswahl in Berlin und München unter den im Staatsbesitze und in hervorragenden Privatgalerien befindlichen Kunstwerken statt. Einundzwanzig Bilder und vier Bildhauerarbeiten, welche zum großen Theile auch in Mün-

chen das Panier der deutschen Kunst wieder hoch hielten, wurden allein der Berliner Nationalgalerie entlehnt, und die Franzosen ahnten diesmal das gegebene Beispiel auf breiterer Basis nach. In Paris nahm man den schönen Schlinghaal, den die französischen Künstler sich selbst reservirt hatten, in Besitz, als sei das selbstverständlich; Oeben besorgte die Anordnung und Dekoration des Ganzen auf das Beste, so daß die deutsche Abtheilung vor Allen glänzte, selbst die Trennung nach Schulen war dort zu verfolgen, und ältere Genüsse — Rudolph Jordan's „Trost der Witwe“ datirte von 1868, Henneberg's „Jagd nach dem Glücke“ von 1865 — bildeten die Prunkstücke: soos die Eiferer von heute vergessen.

Bei der Rückkehr zu den übrigen Nationen des Galopstalles muß die planlose Aufstellung doppelt in's Auge fallen. Auch die schönbare brüderliche Gleichheit hat ihre starken Schattenseiten, wenn sich Parteilichkeit dahinter birgt. Specially für die Münchener Schule ist die Zurückweisung für alle Künstler, welche nicht mit einem der Mitglieder der Jury in Verbindung oder im Schülerverhältnisse zu einem derselben standen, an der Tagesordnung gewesen. Eine Jury, welche die Schwäche hatte, Werk wie Liebermann's in der Technik wie im Gedanken durchaus verächtliche Gemälde „Christus im Tempel“, „Die Feldarbeiter“ und die „Wälderarbeiter“ auszuwählen, hat sich des Rechtes begeben, Schülern von Bamberger und Lange die Porten zu verschließen. Wie kommt es ferner, daß die Bildhauer Wagnüller sechs und Tizauer zwölf Werke der Plastik ausstellten, während die Statuetten ursprünglich nur drei gestatteten, und jener keinen Werken überdies die besten Plätze anweisen konnte? Zur Dekoration der Vorhalle wurden hauptsächlich nur die Italiener, Sagmann-Hellborn's und Cauer's Marmorarbeiten verwendet. Auch die Vereinigung der besonders gut vertretenen Düsseldorf'scher Schule hatte man vermieden. Leiderlich kam im Durchschnitte noch am besten weg, nicht an Raum, doch wenigstens an Einfachheit. Von einer Trennung Belgiens und Hollands war ebensowenig, wie von einer Vereinigung mehrerer Väter desselben Malers die Rede. Das im Verhältnisse zu seiner Theilnahme an der Pariser Weltausstellung dürftig erschienene England ist durch zwei Zimmer verstreut und die englischen Bilder erhielten zum Theil erst nach zehn Tagen Papierstreifen mit Nummern angeheftet; Cimiradelli ist bei den Italienern, Abakowoff's Marine selbst in einer Ecke hoch oben das Dasein eines silberverhüllten Seidens. Und nun gar der Katalog, in dessen erster Auflage dem auf 61 Zeiten zusammengedrängten alphabetischen Verzeichnisse der Künstler und ihrer Werke 66 Zeiten mit



Kelamen jeglicher Art folgten! Das Verfahren mag praktisch zur Deckung der Druckkosten sein, aber es ist mehr als lässig für das Publikum und unwürdig für ein derartiges Unternehmen von internationaler Bedeutung. Der Katalog der französischen Abtheilung könnte darin zum Muster dienen; wie es für den Salon üblich ist, enthält er bei jedem Künstler kurze Notizen über seinen Bildungsgang und die erhaltenen Auszeichnungen, verschweigt freilich sophistisch die Entstehungszeit der älteren Gemälde.

Die nächste internationale Ausstellung in München wird wahrscheinlich kleiner und einfacher sein, denn wer könnte alle vier Jahre die weitgerissenen Prunkstücke der öffentlichen Galerien aus dem letzten Decennium zusammenschleppen, wie es diesmal geschah; aber sie muß einbüßlich und frei von kleinlichem Parteigeiste sein, sonst wird der schöne Plan Chimäre bleiben. Die deutsche Kunst steht zu hoch, um solcher erbärmlicher Einzelinteressen wegen ihr Ansehen den Fremden gegenüber einzubüßen. H. B.

## Der Pariser Salon.

### III.

(Schluß.)

Und nun zu einer letzten, die Einheimischen und die Fremden im engsten Nahmen umfassenden Rundschau; Zeit und Raum drängen gebieterisch.

Da bezeugen wir zunächst noch einigen bei der ersten Prüfung übersehenen beachtenswerthen Bildnissen. Leon Glaize, dessen Porträt seiner Mutter im Salon 1865 zuerst die Aufmerksamkeit auf den vielversprechenden Anfänger lenkte, hat statt der großen Gesichtsbilder der letzten Jahre wiederum ein schönes, sprechend ähnliches Porträt, das seines Lehrers Gerôme, eingefandt. Paul Dukois' „Kinderporträt“, ein reizendes blondes Mädchen im weißen Kleide, Brustbild und in ebenso kleinem Maßstabe wie Duran's allerliebster Knabenköpfe gehalten, ist eine Perle, des Meisters, aus dem es herberging, würdig. Mehr charakteristisch als festelnd sind die verwitterten Bäume von Vertier's „Alten Landpfarrer“. Sautin's „Porträt einer Fräul. S. B.“ sucht an frischer Anmuth seines Gleichen. Unter der Damenwelt fanden einige Kinderphantasieporträts befondern Beifall: „Die gesprungenen Tremmel“, ein tiefbetrübt's Baby im Heuboden von Jeanne Pöle und „Schlechte Laune“, welche der Kleinen den eriginnellen Gedanken, sich bis auf das Heuboden und ein himmelblaues Strümpfchen zu entscheiden, eingab, von Elisa Koch, sowie Munier's „In Strafe“, ein in sein Stülchlein gekamuter Schelm, der sich voll rührender Verzweiflung mit beiden Händen in's ledige Haar

saßt. Der „Reks im Rit“ Perrault's erinnert zu sehr an Paul Delaroche.

Benjamin Genfant zeigt uns marokkanische Frauen „Abends auf der Terrasse“; das Kolorit ist warm und leuchtend, die liegende Gestalt, das Bild der Schamucht, besonders gelungen; die auf der Mauer Sitzende, im Profil gezeichnet, hat dagegen etwas statuenartig Steifes. Wenn man Mitglied des Institutes wie Hebert und überhäuft mit Ehren ist, darf man schon einen so schönen Wurz wie die „Eustana“, ein in tiefem Rembrandt'schen Hellbunzel ausgeführtes Frauenbild, wagen. Nur um das Haupt erhebt sich das Dunkel, und die orientalischen Gewänder fangen die Hauptstrahlen des röstlichen Lichtes an. Rembrandt hat dem Genrebilde die Treue bewahrt; sein „Saut de loup“, der Ruß über's Gitter, selbstverständlich Keococtisch mit Puder und Schweißtopfästchen, ist fein und zart und lustig. Alexander Dumas' Galerie bereichert sich wieder um zwei schöne Gemälde, die er sich vorweg sicherte: Jacquet's „Promièra arrivée“, die Siegerin im Wettlaufe, eine im Stile Watteau's ausgeführte wohlgeungene Schöpfung, und Lehmann's „Am Jahre 1795“; Jacquet sich die leichtfüßigste Erse des Kreises triumphirend die kleine Höhe erklimmen und aufstöhnend voll stolzer Befriedigung auf die herankommenden Genossen hinabblicken. Das reiche tolle Kolorit des Ganzen und der Schmelz des jugendlichen, vom jähren Laufe erhigten Antlitzes sind ebenfalls Ehrentitel für den Maler, welcher 1875 die erste Medaille davontrug und gleich der Mehrzahl seiner hervorragenden Genossen als „hors concours“ über den kleinen Besessenen steht. Nicht so Rotte, dessen „Circe mit den Genossen des Elysäum“ mehr Anlage für den Humor, als Vertrautheit mit den plastischen Formen des weiblichen Körpers verräth; die Verzweiflung der mit Menschenfesseln im Thierkörper Gebannten muß Jedem ein Käßeln abgewinnen. Fast hätten wir in Pefez einen strebsamen Anfänger übersehen, der kaum am göttlichen Kelche nippte und ihm schon Rnth zum großen Historienbilde entnahm; sein „Tod des Kaisers Commodus“ leidet an Schwächen jeglicher Art, Verzerrung, Unschönheit und historischer Unwahrscheinlichkeit, ist aber trotzdem beachtenswerth als Verbeugung für die Zukunft eines freilich noch der Mänterung bedürftigen Talentes. Cozin's zu einem Deckengemälde bestimmte „Kunst“, eine bleiche melancholische Frauengestalt, scheint trüben Gedanken nachzuhängen. Comt'e's sentimentale Pendante „Die Liebe verschwendet die Zeit“ und „Die Zeit verschwendet die Liebe“ schweben zwischen Himmel und Erde.

Auch an jenen Gemälden, welche ihre Zukunft in den illustrierten Zeitungen, im Colordruck und in der Photographie zu finden pflegen, war kein Mangel.

Dagnan-Bouveret's sehr humoristische „Hochzeit beim Photographen“, Veuze's komische Kriminalscene „Wer getrunken hat, läßt nicht daben“, Leuschaan's „Berührungsbethrath“, ein beim Schachspiele mit seiner jungen Frau eingeschlossener alter Offizier, dessen nicht-tranker Fuß in der weichen Hülle viel zu groß aussieht, sind so recht dazu geeignete leichte Waare. Weston's „Neue Mode unter dem Direktorium“, die schöne Mme Tullien in der griechischen Tunika aus durchsichtiger Gaze, Ranteuil's „In die Frau verwandelte Kage“ nach Lafontaine und Rougeron's „Ein Engel im Himmel“, das mit Tanz und Gesang gefeierte Begräbniß eines Kindes in Kadavertassen, gehören derselben Kategorie an. Vejeune's „Der Müller, sein Sohn und der Fels“ ist ein fein ausgehattetes Genrebild.

Bedeutend höher stehen Girmin Girard's „Hochzeit im 18. Jahrhunderte“ und Adrien Moreau's „Silberne Hochzeit“. Beide sind in ihrer Art tüchtige Arbeiten. Watteau'sche Gehalten wandeln hier in dem von den fröhlich aufspielenden Musikanten geleiteten Hochzeitzug durch den Wald, Braut und Bräutigam in traulichen Gesprächen, das sie der Gegenwart entzückt hat; anders das einer anderen Lebenssphäre angehörende Silberpaar. Die noch stattlichen Ehegenossen schieden sich dort inmitten ihrer ephemeriden zum Tische versammelten Kinder und Enkel an, ein feierliches Menuett zu tanzen.

Unter den Belgiern glänzte Frau Collart, eine alte Petreue des Salons, durch zwei allerliebste kleine Pendants; der „Abend“ ist eine friedvolle stimmungsvolle Landschaft mit Rüben unter Obstbäumen, wo im Hintergrunde das Dach des Bauernhauses durch die Zweige blüht; das hellgehaltene Gegenbild „April“ zeigt Kirschbäume im schönsten Blüthenstare, eine besondere Stärke der begabten Künstlerin. Wauters' Malweise imitirt Delacroix in seinen beiden umfangreichen „Geschichtsbildern; sein „Martin Luther auf dem Reichstage zu Worms“, ein effectvolles, von der Stadt Löwen angekauftes Gemälde, sündigt für uns Deutsche in der Hauptgestalt, da der Reformator keine Porträtähnlichkeit besitzt; das zweite Bild behandelt mit Kraft und Treue eine „Episode aus den Pittlicher Religionskämpfen im Nov. 1875“. Jan van Beer's geriet bei seiner übertriebenen Eitelkeitscherei auf traurige Wege. Noch im vorigen Herbst setzten wir dem jugendlichen Feuergeiste, dessen übersprudelnde Phantasie sich in allerlei tollen Ausgeburtungen Bahn brach, das günstigste Prognostikon und glaubten „Des Volkes Dank“ wie die „Parisina“ würden nur die Portoken genialer Leistungen sein; aber dieser „Seinen Freunden im letzten Momente die Befreiung des Vaterlandes prophezeiende Dichter Jan van Meerlant“ macht alle Voraussetzungen zu Schanden. Es ist ein solennes

Triptychon; auf dem Mittelbilde sieht der abgenutzte, grünlich blosse Sterbende bis zum Gürtel gänzlich entblößt auf seinem Lager und starrt mit begierterem Leberblicke in die ferne Unendlichkeit, die beiden Zeugen lauschend tief ergriffen; zur Rechten und zur Linken ergänzen zwei historische Porträts das seltsame Mittelbild, welches an Geschmadslosigkeit seines Gleiches sucht. Von Beer's weltendes „Milkmädden“ ist der Triumph des Hässlichen und des auf die Spitze getriebenen Realismus. Wenn der noch nicht dreißigjährige, überaus ehrgeizige Maler in dieser Richtung fortfährt, wird er bald nur noch Spott statt der ersehnten Lorbeern ernten, zwischen Originalität und Verirrung liegt eine weite Kluft. De Jonghe, ein Schüler von Mallot und Kavez, tauchte ein ziemlich nichtsagendes Salonsinterieur: „La beroussou de Chopin“. Jules Goupil traf in seiner „Gefälligen Freundin“ und der „Ruhe“, einer Malerin vor der Staffelei, nicht den gewohnten Ton der seinen Satire auf die Gesellschaft. Wohlberechnete Komik spiegelt die „Controverse über den Talmud“ von dem Hellwänder de Haan; zwei Amsterdamer Juden trieben einen Dritten mit allerlei Kreuzfragen in die Enge und weichen sich nun an seiner Berlegenheit.

Die Russen pflegen pikante oder aufregende Vorgänge aus den verschiedenen Landstrichen ihres weiten Heimatländes zum Motive zu erwählen. Chlebowski, halb Schüler Gerome's, halt der Petersburger Akademie läßt uns einen Blick in das orientalische „Interieur eines circaassischen Sklavenhändlers in Konstantinopel“ thun, wo eine junge Skavin im vollen Schmuck ihrer unentweichten Anmuth lästernen Klüßern gezeigt wird; Dmitrieff führt und in ein „Brennendes russisches Dorf“, dessen Frauen inmitten der Kinder und des geredeten Handrathes verzweifelt die Hände ringen, während die Männer die sibirischen Schöße mit Todesgefahr aus dem Stofke holen. Der Warschauer Chelmonski zieht die Ukraine vor und bestrebt sich bei seinem „Ferdemartke“ seiner Malweise denselben Stempel des Ungeordneten, Zügellosen, welcher das ganze Treiben charakterisirt, aufzuprägen. Im Vordergrunde erschwert ein Trupp wilder Steppenrosse in allen möglichen und unmöglichen Stellungen einem zwischen ihnen am Boden lauernden Kosaken das Anknippen in jeglicher Weise, zur Rechten dient ein rabenschwarzer Hengst der blutenden Weisheit der Genossen zur Jolie; im Hintergrunde wogen Juden und Gutsbesitzer, Käufer und Anprecher, Kofse und Reiter durcheinander. Das „Viergespann“ desselben Polen ist minder rafflos und von sorgfältiger Ausführung. Siemiradski, der Maler des weit überschüssigen Sensationsbildes: „Die lebenden Kadeln des Nero“ hat einen „Schwertertanz“, das von Gauklerinnen vor den im Garten vereinten römischen Damen ausgeführte

als *Figy xristov*, wie Platon und Xenophon das Kunststück nannten, ausgehellt, sich aber nicht an die uns auf griechischen Vasen erhaltenen antiken Darstellungen des Vorganges gehalten. Das frische, fast blendende Kolorit muß die Schwächen der Zeichnung verdecken, die Auffassung erinnert an Alma Tadema's Weise, ohne seine Vollendung zu erreichen.

Die Schöpfungen der Schweden Salomon und Hagberg zählen zu den Erwerbungen des Staates; ihr halber Vandemann, der Norweger Smith-Hald reist sich ihnen mit seiner „Heimkehr der Fischer am Morgen“ würdig an.

An Munkacsy's Statt, — er selbst blieb aus, — erschien sein Schüler und Vandemann Frank Pajso mit „Den Verlassenen“; hungarisch und frierend stehen drei arme Weisen in der Familienstube eines behäbigen Bauernhauses, und der Knabe schielt begehrt nach der dampfenden Suppe am warmen Herdfeuer, während die Schwester den mitleidigen Frauen die Geschichte ihres Elendes berichtet. Der Böhmer Brozik, welcher im vorigen Jahre die Medaille 2. Klasse für seine „Gesandtschaft Karlsau" von Böhmen zur Brautwerbung am Hofe Karls VII. von Frankreich 1457" erhielt, behandelte diesmal ein ähnliches Thema: „Die Schwachpartie der Verlobung" nach einem dänischen Volksliede des Mittelalters; die schöne Dagmar schickt sich eben an, mit dem dänischen Gefandten die Ja oder Nein bedeutende Partie zu beginnen und der eiterliche Hofstaat sowie die fremden Gäste umstehen sie in erwartungsvollen Gruppen. Otto von Thoren's „Anгарisches Biergespräch" mit feuersprühenden Rüstern und das „Paradies der Kindheit" im Pariser Jardin d'Acclimation sind zwei Arbeiten von ungleichem Werte.

Von dem Italiener de Rittis, welcher im vorigen Jahre auf der internationalen Ausstellung eine Medaille erster Klasse für seine zwölf Ansichten aus Paris, London und Italien davontrug, fand sich diesmal nur eine dem Leben abgelaufte „Schwefelkölzerverkäuferin aus der City" ein; gleich dem Hamburger Heilbuth, dem Belgier Stevens und so manchem Andern ist er durch die Aufschauungen und den Bildungsgang Franzose, obgleich seine Wiege in Partetta auf italienischer Erde stand. Veldini's „Deysehe", ein Kabinetstück à la Meissonier, Castiglioni's „Promenade des Anglais in Nizza", ein mit Sonnengold und Meerrothblau und eleganten Toiletten verschwenderisch ausgestattetes Gemälde, und Tojetti's drei Bilder „Gena" und „Francesca da Rimini" beweisen, daß die Kunst im Eilenden fort und fort neue talentvolle Jünger unter ihre Fahnen ruft. Unter Blumen hochgebettet treibt die schöne tote „Gena", von dem summen Diener geleitet, den süßen Streun, hinab und die sinkende Sonne mahnt

an das frühe Erlöschen des hoffnungreichen Lebens; „Francesca da Rimini", eine Liebingsgestalt der Dichter lebt und atmet noch; voll schwerer Liebe schmiegt sie sich an Paolo Malatesta, während der Mordstahl schon über ihnen schwebt. Ricardo de Madrazo's „Leiter Stiel" vertritt allein die Heimat und die Familie Fortuny's, des Frühent schlafenen, Tiefbetrauernten; Raimundo und Frederico de Madrazo, denen im vorigen Jahre auf dem Marsetze Medailles erster Klasse zufließen, versännten, wie so Viele, die Ehrenflucht des Wiedererscheinens.

Der glänzende Erfolg von „Last munter" auf der jüngsten Pariser Ausstellung veranlaßte Herkomer zur Herüberwendung seines weit weniger originellen „Alys für alte Frauen". Die Gruppierung ist Hauptsache, das Kolorit farblos, so daß das Gemälde sich weit besser zur Radirung eignet, für die es ursprünglich auch bestimmt war. Bridgman's „Procession zu Ehren des Apis" verrät Sonnenwelt und Reichthum der Trachten, sowie gute Studien des Radten; die neben dem geblühten Lauben tanzende junge Ägypterin im durchsichtigen Gewande ist ein Bild geschmeidiger Anmut.

Wie viel Läden unter den gewohnten Gästen, wie viel bedeutende Ateliers in Paris und im Auslande, welche den diesjährigen Salon nicht besuchten! Er ward vorzugsweise zur Arena für die jüngeren Kräfte, welche sich die Sporen verdienen möchten und bewahrt in dieser Eigenschaft immer noch einen Theil seines alten Prestige für die Kunstfreunde von fern und nah. Trotzdem ist eine Reform unbedingt nöthig, wenn das Unkraut nicht das Gute ersticken soll. Einst war der Salon, bei einigermaßen offenem Auge zur rothen Ausschleudung des Westens, reinen Kunstgenuß, jetzt ist er Mühe und Arbeit, wie das Alltagsleben.

Bei den Aquarellen, Zeichnungen und den graphischen Arbeiten, sowie bei der Skulptur war der Andrang geringer, doch gab es auch dort noch am Tage der Eröffnung — charakteristisch für Turquet's Mangel an Autorität — Szenen aufgeregten leidenschaftlichen Wertwettels wegen der Aufnahme. Dagegen im Schlußberichte.

Hermann Bilgus.

## Kunstbestrebungen in Croatien.

Agram, im Juli 1879.

J. K. Wenn Herbart Recht hat und eine Nation wirklich in ihren Monumenten anspricht, was sie will, so entwickeln die Croaten in neuester Zeit ein umfangreiches Zukunftsprogramm; denn es hat im Laufe auf dem Gebiete der Kunst eine lebhafteste Bewegung begonnen.

Den Anstoß hierzu gab der kunstliebende Bischof

von Djalovo, J. J. Strojmaner, der mit seltener Aufopferung und vielen Verständnisse auch in dieser Hinsicht bahnbrechend gewirkt hat. Die Domkirche, welche der croatische Bläca in Djalovo erbaute, wurde in diesen Blättern schon einmal besprochen; dieselbe ist ein großartiger, reichgeschmückter Monumentalbau, welcher unter der Leitung des Dombaumeisters Hr. Schmidt seiner Vollendung entgegengeht. Neben diesem mit seltener Energie und unter sehr schwierigen Verhältnissen durchgeführten Unternehmen saub Strojmaner Zeit und Mittel, eine sehr schöne und werthvolle Galerie von Bildern altitalienischer Meister anzulegen. Fünfzehn Jahre lang sammelte der gelehrte Bischof auf seinen vielen Reisen nach Italien mit Hilfe befreundeter Künstler und Kunstfreunde, und es gelang ihm, noch manche Perle anzukaufen, aber auch in der Feinat manchen Schatz vor Verfall zu retten und in seiner Sammlung zu bergen.

Moderne Meister sind in der Sammlung schwach vertreten; die vorhandenen Bilder aber gehören zum Besten. Zwei Steinle's von seltener Schönheit, mehrere Bilder von Oberfeld und Kapelwieser finden wir in der vornehmen Gesellschaft eines herrlichen Jusef und mehrerer Bilder von Tizian. Der Gründer der croatischen Univerſität und Akademie der Wissenschaften ist auch der Gründer der croatischen Bildergalerie, denn die ganze Sammlung schenkte der Bischof dem Lande und noch 10,000 fl. dazu zum Bane eines Galeriegebäudes. Diese seltene Kunstschatz wurde vom Lande und der Stadt Agram in gehobener Weise aufgenommen; jenes widmete die doppelte, diese die gleiche Summe zu demselben Zwecke. Die Akademie wird auf ihre Fonds noch ein Ansehen machen, damit diese Schöpfung Strojmaner's in würdiger Weise zur Ausführung gelange. Dombaumeister Schmidt übernahm es, den Bau auszuführen, und die Arbeiten daran sind schon soweit getrieben, daß im Herbst 1850 die feierliche Eröffnung wird stattfinden können. Daß solche Arbeiten und Bestrebungen nicht ohne anregenden Einfluß blieben, ist selbstverständlich.

Agram besitzt drei gotische Kirchen, eine davon so gänzlich verdorben, daß an eine Wiederherstellung nicht gedacht werden kann, die beiden andern (Dom und Pfarrkirche) zwar auch arg mitgenommen, aber doch wiederherstellbar. Die Pfarrkirche wurde nach den Plänen Schmidt's einer gründlichen Restauration unterworfen und die Außenseite soll schon heuer vollendet werden, während das Innere erst nach einigen Jahren fertig werden dürfte. Die Kommune Agram zeichnet sich auch bei diesem künstlerischen Unternehmen um so mehr aus, als sie von dem Hrn. Stadtpfarrer in seiner Weise zur Opferwilligkeit ausgenutzt wird.

Der hiesige Kardinal Erzbischof Mikalevič und

das Domkapitel wollten bei der allerersten beginnenden Bewegung nicht zurückbleiben, und so wurde denn der Dombaumeister Schmidt beauftragt, auch für die große hiesige Domkirche Restaurationspläne auszuarbeiten.

Schmidt legte dem Domkapitel seine Pläne vor, welche einen durchschlagenden Erfolg hatten. Ganz Agram begann sich lebhaft für die Frage der Domrestauration zu interessieren. Einige Domherren waren etwas zaghaft; als aber der Kardinalerzbischof sich an die Spitze des Bauomite's stellte und mit Entschiedenheit für die Restauration der Kirche nach Schmidt's Plänen eintrat, da wurde der Beschluß auch einstimmig gefaßt. Schon diesen Herbst sollen die Vorarbeiten beginnen, und im nächsten Frühling soll der Bau in Angriff genommen werden. In etwa zwanzig Jahren wird die Arbeit vollendet sein und die Agramer Domkirche in erneuter Pracht sich an die schönsten Denkmale der gotischen Baukunst in der Monarchie anreihen. Die beiden großen croatischen Bischofsstühle werden mit der Schönheit ihrer Kathedralen in würdiger Weise wetteifern zum Heile der Kunst.

Die jetzige Domkirche ist noch von den Festungswällen und Befestigungsthürmen umgeben, so daß ein Ueberblick der Fassade unmöglich ist. Sobald die Restauration dieser und der Bau der Thürme vollendet sein wird, soll der Thurm vor der Domkirche fallen, während die übrigen Befestigungswerke als malerische Zierde bleiben. Hierdurch wird der Kapitolplatz bedeutend erweitert. Für einen würdigen Schmuck desselben wird schon jetzt Sorge getragen.

Vor mehreren Jahren wurden fünf zusammengehörige Statuen von Herrn von der Kommune Agram für ein Monument erworben; nun sollen dieselben einen monumentalen Braunen zieren, welcher nach den Entwürfen Schmidt's schon heuer vor der Domkirche am Kapitolplatz erbaut werden soll.

Auch der Agramer Centralfriedhof soll zu einem architektonisch bedeutenden Campo - Santo gestaltet werden. Nach den Plänen des Wiener Architekten Herrmann Völle, eines Schülers von Hr. Schmidt, wird der Gottesacker mit schönen mächtigen Arkaden und Kapellen umgeben und von einer Kuppelkirche beherrscht werden. Der Bau der Arkaden und einer Kapelle ist schon in Angriff genommen, und in der ersten Hälfte wird der aus Wien feierlich nach Agram übertragene Leichnam des croatischen Dichters Prevedovic bestatet werden.

Außerhalb Agram's restaurirt Völle eine Kirche in Kreuz, und in einem der besuchtesten Wallfahrtsorte Croatien's wird ebenfalls nach seinen Plänen eine schöne, von Arkaden umgebene Wallfahrtskirche gebaut, welche mit dem Pfarrhof und zwei offenen Kuppelkapellen ein höchst malerisches Ganze bilden wird.

Wie aus diesen Mittheilungen erhellt, ist die Bau- thätigkeit in Croatien eine rege, und da der Name Schmidt die Signatur aller dieser Unternehmungen bildet, so werden die Kunstfreunde allerorten darin eine Gewähr finden, daß diese Thätigkeit eine höchst würdige und geliebte ist.

Auf dem Felde der Skulptur wird noch wenig geleistet. Erst wenn die großen Bauunternehmungen vollendet sein werden, so daß zur Restauration der Innenseiten geschritten werden kann, dürfte auch dieser Zweig der Kunst zur Blüthe gelangen, ebenso die Malerei, welche bisher in Croatien noch kein Feld der Thätigkeit gefunden hat. Erwähnenswerth sind jedoch schon jetzt die Arbeiten eines jungen croatischen Bildhauers Kandić, welcher aus der Schule Duprö's hervorgegangen ist und in Agram seinen Wohnsitz aufgeschlagen hat. Seine Büsten Julie Clotie's und Andrea Schiavona's, welche den Platz vor der Bildergalerie schmücken, ebenso drei Grabmäler auf dem Centralfriedhofe, darunter das des obengenannten Dichters, sind sehr tüchtige naturalistische Leistungen in modern italienischem Stile. Weitaus bedeutender sind des jungen Croaten Porträtbüsten aus Montenegro, sowie dessen Porträts einiger Agramer Gelehrten. Ueber das Kunstgewerbe kann im Augenblick noch nicht viel berichtet werden; auch da werden die großen Bauunternehmungen von entscheidendem Einflusse sein, überdies wird an der Gründung einer gewerblichen Fortbildungsschule und eines Kunstgewerbesamens gearbeitet. — Wichtig für die Zukunft ist die Verfügung des Erzbischofs von Agram, wodurch die Theologen im 4. Jahrgange verpflichtet werden, die Geschichte der christlichen Kunst zu hören, auch sollen Peisungen aus diesem Fach eingeführt werden. In diesem Punkte ist Croatien dem großen Auslande vorausgeschritten.

### Korrespondenz.

Kopenhagen, im August 1878.

S. M. Während noch vor einigen Jahren die Hauptstadt Dänemarks unter diejenige zählte, welche als an monumentalen Kunstwerken besonders arm dastanden, scheint sich jetzt das Verhältniß in günstigerer Richtung zu entwickeln. Seit 1876, da ich in der „Chronik“ die Statue Lycho de Brahe's erwähnte, ist zu Kopenhagen eine ganz beträchtliche Zahl von plastischen Werken zum Theil schon öffentlich aufgestellt, zum Theil in den Ateliers der betreffenden Künstler aufgestellt geworden.

Als das bedeutendste Werk genannter Art sieht an der Nordwestseite der „alten Stadt“ das große, von S. A. Jerichau ausgeführte Monument G. E.

Tersted's da. Auf einem hohen Sockel erhebt sich das Standbild des großen Hofsängers; in modernem Anzug, dessen einfache Langweiligkeit jedoch durch den Mantel, welcher von der rechten Schulter bis zur Erde herabsieht, einigermaßen gebrochen wird, lehnt er an einen Pfeiler und scheint seinen einem Auditorium die Entdeckung des Elektromagnetismus zu demonstrieren; von seiner linken, etwas gehobenen Hand, streckt sich der Faden, den er auch mit der rechten fängt, an die vor seinen Füßen angebrachte Batterie. Frei und lebhaft ist die Figur gestellt, sprechend und klar verständlich ihr ganzer Ausdruck; des gegebenen, jedenfalls sehr ungünstigen Rahmens der Zeit ungeachtet, ist es dem Künstler gelungen, überall reine, plastische Hauptlinien hervorzubringen. Zu den Füßen der Hauptfigur sind noch drei allegorische Kelchsalgestalten, auf niedrigeren Sockeln sitzend, dargestellt, überaus schöne und großartige Weiber, die Normen der altnordischen Mythologie, Verzeit, Gegenwart und Zukunft. Wehalb diesen dreien eben an einem Monumente Tersted's Platz angewiesen worden ist, läßt sich wohl schwerlich erklären; dem Standbilde eines jeden anderen großen Kämpfers des Geistes würden sie mit eben so vollem Rechte zusetzen, insofern doch jede geistige That nicht nur dem Augenblicke angehörig ist, sondern auch in der Verzeit vorbereitet, so wie der Zukunft fruchtbringend sein muß. Wie sie sind, nehmen jedoch die Normen Jerichau's in der modernen Plastik eine beachtenswerthe, auch eine sehr eigenbüthige Stellung ein. „Gegenwart“ und „Zukunft“ sind die ersten gelungenen Versuche, eine rein nordische Plastik auf der gemeinsamen Grundlage der Kenntniß altskandinavischer Mythen-Vorstellungen und des Studiums nordischer Volkstypen auszubilden. Mit der Antike haben sie ganz und gar nichts gemein; ihre Schönheit ist auf einheimischem Boden gewachsen, ihr Geiß dem „Edra's“ und „Saga's“ entsprungen. Wie ihre Draperien — lange, von dem Hals bis an die Füße hinabliegende, schwerstoffige Kleider, die sich naturgemäß in große, einfache Falten ordnen — schon etwas ernsthaft Grandioses an sich haben, so sind auch die Gestalten selbst, „Gegenwart“ mit tiefem, ruhelosem Ausdruck und „Zukunft“ mit dem Gepräge von halbwegsüstem magischen Schönen, ernsthaften und gewaltigen Figuren, plastische Typen einer Rasse, wie sie allein die nordische Natur erzeugen kann. Daß die dritte Norme, die „Verzeit“, mit griechischer Kunst mehr übereinstimmt, kann dem Totalindruck des ganzen Monumentes nicht günstig sein; an sich dagegen ist diese Figur in Beziehung auf Haltung und Linien vielleicht die Schönste.

In einem halbrossen Hestplage der Holmen-Kirche hat nun endlich G. W. Wissen's von einem

Privatmann der Stadt geschenktes Standbild des Seehelden Lordenstjeld eine Stelle gefunden. Die Sache hatte ihre Schwierigkeiten, weil die Statue eine nicht mehr als lebensgroße ist; mit der Entscheidung muß man um so zückerlicher sein, als Lordenstjeld eben in derselben Kirche befhattet liegt. Es ist eine sehr schöne Arbeit, ausgezeichnet besonders durch den Zug von Frische und Lebenskraft, von dem sie erfüllt ist. — Im Atelier des Professors Th. Stein steht jetzt das Gypsmodell des zweiten der bedeutendsten dänischen Seehelden, Niels Juel, fertig; die Statue ist ungefähr 3 $\frac{1}{2}$  m. hoch und wird, in Bronze gegossen, auf einem ebenso hohen, mit Schiffschwabeln geschnittenen Sockel nahe an Holmens Kirche aufgestellt werden. — Zweien unserer nationalen Dichter, Ewald und Bessel, wird in der nächsten Zukunft ein Gesamt Denkmal errichtet; es ist von dem feinsinnigen Künstler Evens ausgeführt und besteht aus einem farfopagähnlichen Sandsteinsockel mit Porträtmedaillons und Inschriften faumt zwei darauf ruhenden Genien, für den genialen Satiriker Bessel ein heiterer Junge mit einer Svirax, für den schwingvollen Lyriker Ewald ein träumendes Kind mit der Pyra. Das schöne Denkmal wird höchstens nicht an den Grabstätten der zwei gleichzeitigen Dichter — sie blühten um 1770 — aufgestellt werden. Auch das Andersen-Denkmal wird bald in der Bronze fertig sein; es ist von Saabye ausgeführt und wird im Rosenburger Garten seinen Platz finden.

Von der „Johannesgruppe“ Thorwaldsen's (Johannes der Täufer in der Wüste predigend) war bekanntlich ein kleineres, von dem Meister selbst nachgearbeitetes Exemplar über dem Hauptportal der „Frauenkirche“ aufgestellt. Neuerdings ist es herabgenommen und durch ein Exemplar in Marmor ersetzt worden; die Einzelfiguren sind von verschiedenen unserer Bildhauer ausgeführt. Der Umtausch ist keineswegs ein unbedingt glücklicher, die meisten Gestalten gehen nicht gut mit der Grundfarbe der Kirche zusammen, und außerdem ist Marmor zur Aufstellung in freier Luft in dem oft ziemlich rauhen und feuchten Klima Dänemarks ein wenig geeigneter Stoff. In Erz gegossen, würde die Gruppe ohne Zweifel viel besser zu ihrem Rechte gekommen sein, so wie sie den kommenden Geschlechtern sicherer aufbewahrt sein würde; das Einzige, das durch das neue Arrangement jetzt gewonnen ist, besteht darin, daß einige mehr oder weniger unbedeutende Künstler zu einer Bestellung gekommen sind. — Ein bedeutendes plastisches Kunstwerk modernen Ursprungs ist neulich in Besitz der Universität übergegangen, indem Hr. Bierbrauer G. Valentin jun. die vom „Salon“ d. J. 1878 her bekannte Statue „David vainqueur“ von Metzé in Paris gekauft und sie der Universität geschenkt hat, wo sie an dem Ende

des Hauptportals im Erdgeschoße angebracht ist. Derselbe Künstler hat seiner eigenen Sammlung Niket's „Der Holzhauer und der Tod“ und Delaplanche's „La Musique“ einverleibt.

Ueber der Fassade des neuen königlichen Theaters wurde eine Kofessalgruppe von King aufgestellt. In der Mitte derselben steht Apollon mit der hochgehobenen Fyra, an seiner linken Seite stampft Pegasus aus dem Boden die Hippotrene hervor; rechts und links sitzen Thalia und Melpomene. Die Arbeit ist im Ganzen von recht hübscher dekorativer Wirkung, zengt aber mehr von oberflächlichem, obgleich ganz frischem, Kompositionstalent als von fein ausgebildetem plastischen Sinn.

Von größeren Bauunternehmungen neuerer Zeit verdient die Paulskirche von Grundmann, eine schöne dreischiffige romanische Basilika, deren Inneres leider mit sehr dürftigen, saßfarbigen Dekorationen versehen ist, genannt zu werden; besonders fein ist der Thurm mit der Ionischen, von vier Thürmchen umgebenen Spitze, so wie die innere Gliederung mit den prächtigen Granitsäulen, welche das Hauptschiff von den Seitenschiffen sondern. Die neue gotische Jakobskirche außerhalb der Stadt ist eine tüchtige Arbeit von Jønger; hier freut man sich vornehmlich an dem eleganten Thurmbau, kann aber schwerlich dem Architekten die südliche Verhale, welche den ganzen Bau, wenn man ihn von hinten sieht, schön erscheinen läßt, verzeihen. — Die Hauptkirche der Stadt, die Frauenkirche mit den 12 Aposteln und dem Erlöser, dem Taufengel und der Johannesgruppe Thorwaldsen's ist an sich eine überaus gestloße, trodene Arbeit. Der talentvolle Architekt Amberg legt jetzt ein Projekt ihres Umbaus vor; durch Aenderung der Fenster, durch reichere Gliederung und Ornamentik sowie besonders durch Aufsetzung eines Thurmbelmes (der Thurm steht bis jetzt als ein totesaler Scherenschein da) will er einen ansprechenderen Totaleindruck hervorbringen. Schön sehen die Zeichnungen aus, aber woher das Geld?

König Friedrich V. legte im Jahre 1749 den Grundstein zu einer Kirche, die ganz von Marmor nach einem Plane des französischen Baumeisters N. S. Jardin's ausgeführt werden sollte. Im Jahre 1764 fing die Bauarbeit an, 1770 wurde sie aber Geldmangels halber eingestellt, und bis jetzt steht die Kirche halbvollendet da. Ein kopenhagen Privatmann, Stadtrath Tietgen, ist aber jetzt mit der Regierung dahin übereingekommen, daß er gegen Ueberlassung einiger Grundstücke die Arbeit vollenden läßt. Man baut jetzt wieder fort, allein sehr langsam; wie das Ganze ausfallen wird, muß die Zeit lehren.

## Neurolog.

**Carl Fescht 7.** Am 3. Juli verließ der Historienmaler Professor Carl Feschtel in Dresden. Mit ihm ist ein trefflicher Künstler und ebenso trefflicher Mensch heimgegangen. Er war am 31. März 1795 in jener Stadt geboren. Als Sohn einer Beamtenfamilie, deren kleines Vermögen der Krieg von 1812 und 1813 ausgezehrt hatte, blieb ihm, nach dem frühen Tode seines Vaters, ein harter Kampf mit dem Leben nicht erspart. Schon während seiner Studienzeit auf der Kunstakademie seiner Vaterstadt, mußte er durch Unterricht seinen Unterhalt verdienen. Das Akademiewesen jener Zeit war der künstlerischen Ausbildung nicht eben förderlich, doch vermochte es nicht den ernstlichen, strebsamen Geist Feschtel's gegen die Anregungen abzustumpfen, welche sich in den zwanziger und dreißiger Jahren unseres Säculums von Rom und München aus geltend machten, und denen er sich begeistert hingab. Eine italienische Reise, ermöglicht durch kleine Erparnisse und eine Unterlügung von Seiten der Dresdener Akademie, stärkte ihn in dem Bewußtsein, des rechten Weges zu wandeln und bereicherte und erweiterte die Sphäre seiner Anschauungen. In Begleitung eines Kunstgenossen, des Malers Adolph Zimmermann, wanderte er 1825, meist zu Fuß und mit dem Künstel auf dem Rücken, über die Alpen in das geliebte Land der Kunst. In Rom traf er mit alten Bekannten aus der Heimat zusammen, mit Ermin Lehme, dem früh verstorbenen Landschaftsmaler, und Ludwig Richter, mit welchem er in inniger Freundschaft und Strebenngemeinschaft für die ganze Lebenszeit verbunden blieb. Im Verein mit ihnen gab sich Feschtel den Einwirkungen der Natur und Kunst hin. Untermwegs, in München, hatte er Cornelius aufgesucht, in Stuttgart Dannover, in Rom trat er Schnorr und Zeit näher und lernte Dierbach kennen. In Vespertem begrüßte er einen Geistesverwandten, dem wie ihm Religion und Kunst Eins schienen; dennoch waren dessen und der Kazanerer Wege nicht ganz die seinen. Nicht in dem gewöhnlichen Stil der Altflorantiner konnte er ein absolutes Vorbild finden, mehr den reifen Italienern des 16. Jahrhunderts blieb sein Blick zugewendet, und insbesondere war es Raffael, das ewige Muster der Schönheit, dem er sein Studium widmete, ein Studium, welches sich in allen seinen späteren Arbeiten befand.

Nur ein Jahr war es dem Künstler vergönnt, in Italien zu weilen. Mit voller Rapspe, aber leerem Beutel kehrte er 1826 in sein sächsisches Vaterland zurück. Zwar fand er hier zunächst bei der malerischen Aufschwüfung des L. Kutscheloffes Billnig, mit welcher damals Vogel beauftragt war, Beschäftigung; doch mußte er bald, um leben zu können, zu weit untergeordneten Arbeiten seine Zukunft nehmen. Er that es, ohne seine Ideale darüber zu vergessen. Auch sollte er nicht vergebens auf bessere Zeiten gehofft haben; sein Streben und Können fand durch den sächsischen Kunstverein, durch Kunstkenner, wie v. Quandt, Anerkennung und Förderung; eine Lehrerstelle an der Akademie gab seiner Existenz einen festeren Halt, und es wurde ihm möglich, sich einen häuslichen Heerd zu gründen.

Zu Feschtel's frühesten Arbeiten gehören ein paar

Madonnen wie überhaupt einige Darstellungen der Mutterliebe, die von F. Herber, J. Williard und dem Künstler selbst lithographirt worden sind. Ferner komponirte er die Blätter eines lithographirten Werkes, welches 1830 unter folgendem Titel erschien: „Das Buch Tobias in eilf bildlichen Darstellungen von Carl Feschtel. Zur Förderung fremden Sinnes herausgegeben und mit einem Vorworte begleitet von Dr. A. Hahn. Leipzig.“ Von Gemälden, die der sächsische Kunstverein in den dreißiger Jahren von dem Künstler erwarb, nennen wir: die Grablegung Christi, Rebekka und Eliefer, Joseph von seinen Brüdern verkauft, Tobias, St. Stephan vor den Hohenpriestern und die süße Mutter der Liebe, nach Herber's Idee. Tiefe Gemälde sind von A. Krüger, Thäter und E. Siedel für die Bildervereinil des obengenannten Kunstvereins gestochen worden.

Noch führte er später im Auftrage letzteren Vereins eine Pietä als Altargemälde für die Kirche zu Auerbach aus. Was die Förderung durch v. Quandt anlangt, der sich der Künstler zu erfreuen hatte, so beauftragte ihn dieser, ein Schloßchen auf seinem Rittergute Tittentbach mit fünf Frescogemälden zu schmücken. Der kleine Schloßbau erhebt sich, hinter Billnig weit in das Elbthal hinausblickend, auf einer waldigen Anhöhe, die Schönhöhe genannt. Der romantischen Bauart und Lage des Schloßes entsprechend, brachte Feschtel hier fünf Balladen Goethe's zur Darstellung. Noch wurde ihm durch einen Leipziger Kunstfreund, den Dr. Härtel, ein ähnlicher Auftrag zu Theil, in dessen Hause, dem sogenannten römischen Hause, er die Loggia ausmalte.

Auf die weitere künstlerische Thätigkeit Feschtel's blieb der Verkehr mit Wendemann nicht ohne Einfluß, dessen weiche Anmuth und ebenmäßige Schönheit in Zeichnung und Composition für ihn viel Ansprechendes hatte. Wendemann, der 1838 nach Dresden kam, fand zu seinem Frescowerke im L. Residenzschloße dajelbst einen trefflichen Gehilfen an Feschtel. Doch lebte letzterer bald und gern zu seinem selbstständigen Schaffen zurück. Von den zahlreichen Arbeiten aus der zweiten Hälfte seines Lebens nennen wir zunächst die nach seiner Zeichnung von Haber in Holz geschnittenen Illustrationen zu Luther's keinem Katechismus, wie eine lithographisch ausgeführte Zeichenschule, von welcher jedoch nur, soviel wir wissen, die erste, Reihe enthaltende Abtheilung erschienen ist. Ferner ist unter seinen Zeichnungen und Aquarellen hervorzuheben: der Zug der d. drei Könige, Christus und die Vbräuer, der vom Kreuz abgenommene und von den Freunden betrauerte Heiland, welche letztere Zeichnung das Album des Königs Ludwig von Bayern schmückt und von C. F. Raab in Gravenmanier gestochen worden ist. Von seinen Oelgemälden besitzt die Dresdener Galerie zwei, von welchen das eine den Patriarchen Jakob darstellt, wie ihm auf seinem Zuge nach dem geliebten Lande die Engel Gottes erscheinen; während dem anderen Gemälde die Worte der Schrift: „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid“ zu Grunde liegen. Im Leipziger Museum sieht man eine Madonna mit dem Christusknaben und dem kleinen Johannes. Ferner befindet sich von ihm eine Kreuzigung als Altargemälde in der Kapelle des Prinzenpala's zu Dresden, und ebenso ist noch ein Ueziel unter den

Beiden von Babylon, wie ein von Goldfriedrich gezeichnetes schönes Bild, die drei Mariken am Ostermorgen, hervorzuheben. Außerdem führte der Künstler, auf Rechnung des Fonds für öffentliche Kunstzwecke, für verschiedene Kirchen Zachens Gemälde aus, und als vor einigen Jahren das sogenannte Album des Kunstfonds öffentlich angegestellt war, wies alle die auf jenem Fonds geschaffenen Arbeiten in Skizzen an. Man konnte man in Künstlerkreisen die Pöschel'schen Malereien als die gelungensten Leistungen darunter bezeichnen hören. Und sicher auch wird der Meister jeder Zeit einen hervorragenden Platz in den Kunstannalen Zachens einnehmen; wenn sein Name weiteren Kreisen weniger bekannt ist, so liegt dies daran, daß seine Werke nicht selten die Grenzen seines engeren Vaterlandes überschritten haben; geschah letzteres ja einmal, so wurde auch Pöschel mit Anzeichnung genannt. Mit wenig Ausnahmen gehören seine Arbeiten dem religiösen Darstellungsgebiete an, und innerhalb desselben ist es wieder das Nothleid und Familienhafte in der heiligen Geschichte, das Befestigte und Trostliche im religiösen Leben, das er mit Verehrung und mit dem meisten Erfolge behandelt hat. Anziehend und wohlthuend wirkt die Wahrheit und Wärme, die Innigkeit des Gefühls in seinen Arbeiten, die gleichsam Spiegelbilder seiner kühnlich reinen, gläubigen Seele sind. Ein lebendiger Schönheitsgenuß, wie eine echt künstlerische Anlage bewährten ihn vor den Ausschreitungen so vieler seiner Nachkommen.

Wie Pöschel bis an die Schwelle seines Todesjahrs in großer Geistesfrische unablässig thätig war und im Studium nicht erwiderte, so daß fast jede seiner Arbeiten einen Fortschritt bedeutet, so gewissenhaft und pflichtgetreu war er auch in seinem Amte. Seine Thätigkeit an der Akademie, von 1837—1877, war eine sehr ersprießliche. Ein guter Zeiger, vor dessen Korrektur die Schüler Respekt hatten, mußte er zugleich auch durch seine Charaktereigenschaften dem Vertrauen zu gewinnen und bildend und fördernd auf sie einzuwirken. Aber nicht nur seine zahlreichen Schüler, auch alle die, welche überhaupt im Leben mit ihm in Berührung kamen, werden dem bescheidenen, biederen und guten Manne ein liebevolles Andenken bewahren.

G. Claus.

B. Dr. Wilhelm Esp, Professor, Lehrer der Architektur und Perspektive und Schriftf. der Königl. Kunstakademie in Düsseldorf, ist bereits am 27. Juli 1879 plötzlich in Folge einer Herzlähmung im Alter von 49 Jahren gestorben. Er besuchte das Gymnasium in Danau, studirte in Heidelberg unter Busch's Leitung und wurde dann Mitglied an dem dortigen chemischen Laboratorium. Sein Trieb zur Kunst, namentlich zur Architektur, bewog ihn aber bald, sich derselben ganz zu widmen. Er besaß deshalb die Bau-Mechanik in Hannover, und in Marburg, wo er 1865 eine Anstellung als Gehilfe an der Universitäts-Bibliothek erhielt, fand er bereits Gelegenheit, unter größerer Beobachtung des Gymnasiums und des Erdinkunstbau, nach seinem Gutvertrauen unterrichtet zu sehen. 1872 folgte er einem ehrenvollen Rufe nach Düsseldorf, um an der dortigen Akademie die Stelle des Professor's Ernst Geib, der desselben vordemgegangene, als Lehrer der Baukunst und Perspektive, sowie des Schriftf. zu übernehmen. Er sollte ein unermüdlicher Tag alle seine Kräfte seinem Werke hier ein Ziel setzen. Belandete aber ist es zu besagen, daß er sich nicht vergewissen war, noch längere Zeit schriftf. thätig zu sein, da er sich um die deutsche Kunstgeschichte, namentlich um den Ausbau der Monumentalarchitektur, große Verdienste er-

worben hat. Sein Werk „Statistik der deutschen Kunst“ (2 Bände, Kassel 1862) muß als grundlegend betrachtet werden. Noch beehrten aber war sein dreier angesehener Werk: „Die Baukunst in der Angewandten Kunst“ (Kassel 1870), das er gemeinschaftlich mit D. von Zahn-Kochmeister herausgab. Der entwerfende Band über Kassel liegt im Manuscript vorliegend vor und soll erst graden dem lange, ohne sein Verschulden, verstorbenen Trud übergeben werden, als daß mitten aus der Arbeit fortgerissen wurde. Nach eine weitestgehende Studie über die drei großen romanischen Dome zu Tournai, Speyer und Mainz, in der er die Frage ihrer Deckstuhlrichtung zur abschließenden Lösung zu bringen gedachte, konnte leider nicht mehr ausgeführt werden. Dennoch hat er genug geleistet, um seinem Namen ein ehrenvolles Gedächtniß zu setzen.

### Kunstliteratur.

L. Nagler's Reminiscenzen, das letzte Werk, welches der Verfassers des erstverbreiten Münchener Festkalenders geschaffen, aber bekanntlich früher unvollendet hinterlassen hat, nährt sich jetzt seinem Abschluß. Nach dem Tode Nagler's hatte zwar Dr. H. Kadenius die Fortführung des Werks übernommen, und nachdem auch dieser unermüdete Nachfolger durch den Tod abberufen worden war, übernahm Dr. C. Claus, Inspector des L. Ordens-Gymnasiums zu Tübingen, der mitwirkten und wenig dankbaren Arbeit. Die Aufgabe war eine so schwierige, als die Verlagsabstimmung, von der der Wert unentnommen wurde (S. Franz in München), im Laufe der Jahre vorüberließ die Verleger wechselte und im Publikum sich überaus beliebt für ein durch so lang Zeit sich behaltendes Erinnerungsbuch nur mit großer Anerkennung das Interesse trotz zu erhalten war. Trotzdem ist es dem erstlichen Bearbeiter gelungen, den Text bereits bis zur 5. Lieferung des V. (Schluß) Bandes fortzuführen, und wir können daher mit Zuversicht der gütlichen Vollendung des unentbehrlichen Handbuchs für die nächste Zeit entgegen sehen.

Sn. The American Art Review. Drei Namen sind es im Innern der Zeitchrift für bildende Kunst geachtet Unternehmern führen, welches den Bemühungen untrübe Mitarbeiter Herrn Dr. H. Köhler in Boston sein Talent verdankt. Das erste Heft wird in Anwesenheit des H. & L. Lauriat, einer tüchtigen jüdischen Verlagsfirma in Boston, erschienen. Die Namen der herausgegebenen Mitarbeiter, deren sich der Herausgeber erfreut, — wie können wir General L. H. D. Crooks und Edw. C. Perkins, deren Namen und in Gutes guten Klang haben — finden sich in der nächsten Nummer der Zeitschrift für die künstlerische Ausbildung eine Anzahl tüchtiger Künstler dießseits und jenseits des Ozeans bemüht sein werden.

### Sammlungen und Ausstellungen.

F. Die Eisenholzschnitten Silberarbeiten des Grafen von Hohenberg-Perchtold. Im Silberzimmer der Kunsthistorischen Museums zu Berlin ist jedoch eine Reihe der kostbarsten alten Silberarbeiten zur Ausstellung gelangt, von deren Erklärung man, sobald sie als erziehliche Mittelwerke deutscher Kunstgeschichte zu bewahren sind, bis vor Kurzem selbst in den besten unterrichteten Kreisen keine Ahnung hatte. Der während des Monats Juni zu München veranstalteten Ausstellung werthvoller Kunstwerke und Kunstgegenstände, auf der für aus dem zu Dresden am verstorbenen Familienangehörigen des Grafen v. Hohenberg-Perchtold zum ersten Mal ein Licht trat, verdanken wir die Bekanntmachung mit ihnen und mit den hochbegabten Künstler, von dem sie herkommen. — Dem höchst sorgfältig ermittelten, fast Knabe der auf den Arbeiten selber kenntlichen Inschriften aus dem Silberzimmer Dresden an der Tübingen verstorbenen Grafen v. Hohenberg, der, wie man nun aus den Aufzeichnungen der großartig kunstverständigen Familie ersehen hat, in deren Diensten längere Zeit thätig war und für dieselbe nicht die kleinste Mühe scheute, sondern auch noch manche andere profane Bestimmung anvertraut. Die im General-Museum aufgestellten Grafen-Silber, ein Crucifix, ein Kelch, ein Kuchelohr, ein Weibchen-Kreuz mit jugendlichem Kruzifix (Springbrunnen) und zwei



Fußendeckel<sup>\*)</sup>, tragen zum Theil das Wappen des Fürstbisthofs Theodor von Haderboden aus dem Hause Fürstenberg, der den bischöflichen Stuhl im Jahre 1589 bestieg und bis zu seinem Tode im Jahre 1618 innehatte. Hierdurch sowohl als auch durch die Jahreshöhen einzelner Aufschriften ist ihre Entstehungszeit, die für sämtliche Stücke unweifellos noch in dem 16. Jahrhundert fällt, annähernd genau bestimmbar und der weiteren Fortschung ein sicheres Anhalt geboten. Was hieser aber auch ergeben mag, so steht doch jetzt schon fest, daß wir es hier mit einem der hervorragendsten Meister seines Fachs und mit Schöpfungen zu thun haben, die aller Mühseligkeit fast ausnahmslos verzeihen. Während in den Formen der Gestalte, vor allem in dem als reichgegliederte gothische Architektur mit zierlichen Pfalen und Strebeputzen, mit Thürmchen und Spitzbögen gehaltenen Kuppelglocken, in dem Fuß des Reliefs mit seinem als leicht gegliederten Rücken bestehenden Ansatz und in dem durchaus angemessenen reichen und prächtigen Aufbau des Crucifixes sowie in dem ihn in allen Theilen schmückenden und umwohnenden ornamentalen Detail sich die in der höchsten Kunst noch immer fortwirkenden, seltenen Nachwirkungen des gothischen Stils in interessanter Weise zur Geltung bringen, herrscht in der neben biblischen Szenen der mannigfaltigen Art eine Fülle allegorischer und kirchengeschichtlicher Einzelgestalten umfließender Dekoration, sowie in dem der verschiedensten Heiter trennenden und umwohnenden ornamentalen Bewerk die höchste Schönheit und Freiheit einer ebenso edlen wie schwingungsreichen Renaissance. Mit unüberwindlicher, rühmlich bewegter Sicherheit der Masse verbindet sich die geistigste Freiheit des Details, mit einer wahrhaft großartigen, maßvollen Ruhe und Feinheit der Auffassung eine tief eindringende, lebendige Schärfe der Charakteristik, mit einem erhabenem, äppig aussehendem Reichthum der Erfindung eine nicht minder bewundernswürdige Gewissenhaftigkeit und Tactfulness der Durchführung. In jeder Linie überall sich ein Meister, der Hand und Auge an dem herrlichsten Werken der italienischen Kunst geübt hat, der dabei jede Schwere der Technik spielend zu bewältigen weiß, feineredens aber mit einer inhaltsreichen Virtuosität zu zeichnen sucht. Nur hier und da bemerkt der Beschauer neben einer so seltenen Hölzlichkeit doch die Spuren einer sich bereits leicht ankündigenden Maniertheit, die indes den übermäßigen Eindruck des Massen kaum zu beeinträchtigen vermag. Es fällt daher, unter dem ausgefüllten Stücken das eine oder das andere als das gelungenste namhaft machen zu sollen. In den acht eubien Reliefs mit Szenen aus der alttestamentlichen Geschichte, die den Fuß des silbervergoldeten Reliefs schmücken, vereinigen sich die größten künstlerischen Vorzüge, und doch werden sie von der vor so vielen Jahrhunderten übertraffen, die sich um den rechten Hand des Weisklosteraltars häufen und in der Tafel Christi, dem Gespräch mit der Samaritanerin am Brunnen, den Jüngern auf dem Meere und der Begegnung des Apostels Philippus mit dem nach der Taufe verlangenden äthiopischen Kammerer aber mit großem Recht auf die Bestimmung des geschmickten Gerüths ausgedehnte Darstellungen bieten, an denen namentlich die an zweiter Stelle genannte, durch weißerhafte Anordnung und durch schärfste Einfaßtheit des Ausdrucks leuchtet. Das zu diesem Relief gehörige Altargemälde, dessen Schaft in höchstem Relief allegorische Figuren zeigt, während der kugelförmige Kopf aus granitener Grund mit dem zierlichen Apsiden befestigt ist, steht in seiner reizvollen Dekoration den übrigen Stücken adäquat ebenbürtig zur Seite, er mag jedoch in seiner besonderen Eigenart nicht entfernt die mächtige Wirkung der beiden aus je zwei ausserordentlich geschickt aneinandergereihten zusammengefügten Bucheinbände zu erzielen. Der eine derselben zeigt auf der oberen Platte unterhalb des von schön bedekten geflügelten Genien gehaltenen Aufsatzes und oberhalb des ähnlich arrangirten fürstlichen Wappens als Hauptbild die von den Figuren der Kirchensitten umgebene grandiose Gestalt des Hohenprieesters Petrus, und dieser entspricht auf der anderen Platte der ihmmitte der vier Evangelisten freundlich blickende Papst, zu dessen Füßen, eine Gruppe singender Engelkinder umfließt, die allegorischen Gestalten der Lippe

und der Lirnel, der beiden Flüsse des Gebietes von Haderboden, ruhen, während oberhalb des Mittelbildes die auf Wolken thronende, am Eingang umschwebende Madonna erscheint. Ebenso repräsentirt der zweite, noch schärferer Einband das Alter und das Neue Testament durch die figurreichen und bis in jedes Detail charakteristisch durchgeführten Darstellungen der Einzigkeit des Beschäftigten und des Abendmahls, zu denen die als Umarmungen der beiden mittleren Heiler angeordnete, ganz und gar aus dem heiter sinnlichen, lebensfrohen Geist der Renaissance erfüllten, anmutigen und phantasievollen Allegorien der vier Jahreszeiten einen ebenso eigenthümlichen wie für die Richtung der Zeit, der dieses Werk entstammt, in hohem Grade bezeichneten Gegenstand bilden. Die Meisterhaftigkeit des unterer Kunstaus bis zum Augenblick entriekt gewesenen Künstlers tritt hier durch die höhere Beherrschung der über breite Flächen sich ausbreitenden geistigen Komposition, durch den Reichthum an immer neuen, gleich anziehenden Motiven, durch die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks und der Bewegung, durch den noblen Witz der Gewänder und die fein empfundene, lebensvolle Modellirung des Raumes in der allgeringfügigsten Weise zu Tage. Trotzdem aber scheint seine Bedeutung fast noch zu wachsen, wenn man schließlich das große Crucifix mit der mit wunderbarer Vollendung modellirten Gestalt des Kreuzigen und die, gleich den sämtlichen hieser erwähnten, in Silber getriebenen und durch die seltene plastische Behandlung des Reliefs ausgezeichneten Reliefs betrachtet, die sich über den drei ausladenden Fuß des stattlichen Kreuzes hinbreiten. Das eine von ihnen zeigt die Gestalt Hail Baters, des Schöpfers, der über das Wasser dahinschwebt und aus ihm eine mannigfaltige Welt erweckt, während die drei anderen die Geschichte des Sündenfalls vorführen und aus Allem in dem eben die Hand nach der verdorbenen Frucht anstreichenden Figuren des ersten Menschenpaars eine so frische Einfaßtheit der Auffassung und einen so hohen Adel der Bewegung und Formgebung athmen, daß man in dem Streife verwandter Werke der Kleinplastik vergeblich nach einer Arbeit sucht, die sich mit der hier vorhandenen künstlerischen Vollendung aus nur ausdehnen erspähen ließe.

Das neue Berner Kunstmuseum, welches die Stadt einem Vermächtniß des vor einigen Jahren verstorbenen Reichthums Hedler zu danken hat, ist am 4. August feierlich eingeweiht worden.

Museum Colonna. Die kürzlich verstorbenen Herzogin e. Colonna, als Bildhauerin unter dem Namen Barcella bekannt, hat ihre künstlerischen Anstaltungen nebst 50,000 Reichthum dem Heimatortan Freiburg vermacht mit der Bestimmung, daß dieselben in einem besonderen Saal des Freiburger Kantonsmuseums, welcher den Namen Museum Colonna führen soll, aufgestellt werden. (M. Btg.)

## Vermischte Nachrichten.

\* Zu Ehren Gottfried Semper's. Der Dresdener Stadtrath hat eine Kommission mit dem Oberbürgermeister Dr. Stöbel an der Spitze zur Vorbereitung der Frage ernannt: „was seitens der Stadtgemeinde Dresden zu Ehren des verstorbenen Meisters Semper zu thun sei.“ Dieser das Kollegium der Stadträthe ergebende Beschlus führte bereits zu einer lebhaften Diskussion in der Presse. Die „Dresdener Zeitung“ vom 16. August enthält einen bedeutungsvollen Beschlus des Redakteurs Cornelius Gurllit, welcher darauf abzielt, eine würdige Publikation der Entwürfe Semper's durch die Stadt Dresden herbeizuführen. Da man ein „Semper-Museum“ bereits in Friedrichsthal und die Errichtung einer Semper-Statue dem Gemeindegewand wenig entgegenwäre, so stellt sich allerdings die Herausgabe der Bauten des Meisters oder der Entwürfe zu denselben als eine der wichtigsten und schärfsten Aufgaben dar. Wie würden schon zu wünschen sein, wenn zugleich nur die Dresdener Schöpfungen Semper's auf diese Weise zum Gemeingut aller werden könnten. In ihnen hat der Baumeister seine bedeutendsten Ideen den höchsten, prägnantesten Ausdruck gefunden. Es sollten jedenfalls bei einem derartigen Unternehmen aus der Stadt Dresden in erster Linie in Betracht gezogen werden.

\*) Die Fußsteine mit demselben Abbildungen von einigen hiesigen Örgeln sind in der Fußsteine Sammlung.

## Berichte vom Kunstmarkt.

8. In den Tagen vom 19. bis 21. August wurden in Amsterdarn durch die Herren Koos die von dem Varen Jfendoorn hinterlassenen Gemälde, Zeichnungen und Radirungen zur Auktion gebracht. Die Sammlung der Gemälde war nicht beträchtlich, weder quantitativ — es waren 33 Nummern — noch qualitativ. Den höchsten Preis, 2000 Gulden, erzielte die Nr. 1: „Die Auktion der Könige“ von einem holländischen Meister des 15. Jahrhunderts. Das Bild war klar in der Charakteristik und sehr tüchtig in der Farbe und stammte von einem Schüler der van Eyck's. Es wurde für das Amsterdamer Museum erworben, welches betamtslich an Weisern der alten niederländischen Schulen des 15. und 16. Jahrhunderts sehr arm ist. Beträchtlicher war die Sammlung der Zeichnungen, welche ungefähr 230 Stück enthielt. Die höchsten Preise erzielten ein kleines Porträt in Wasserfarben von R. v. d. Helst, 180 Gulden; Thiere auf der Weide von P. Potter 400 Gulden, bez. 1848, und der Auszug zur Jagd von K. v. d. Velde 400 Gulden, bez. mit 1662.

Den Mittelpunkt der Sammlung bildeten die niederländischen Radirungen des 17. Jahrhunderts, wie sie in Parthey's *Peintre graveur*, vol. 1 bis 5 beschrieben sind. Seit der Versteigerung der Verstofflichen Sammlung in den Jahren 1847 und 1851 war keine ebensbürtige Sammlung in Holland auf den Markt gekommen. Die seltensten und schönsten Plätter fehlten nicht in dem Katalog und erreichten entsprechende Preise; gewöhnliche Waare ging niedrig fort. Nach Rembrandt war gut, aber nicht glänzend vertreten; fast 200 Nummern, aber nicht mit Umsicht gewählt.

Die schönsten Radirungen gingen größtentheils nach England und nach Frankreich; die Holländer kauften nur wenige Radirungen, dagegen viele Zeichnungen. Berlin und Wien waren schwach vertreten, sowie Deutschland überhaupt.

Es wurden folgende Preise für feine und seltene Plätter erzielt:

	geb. Preis.
Bergheim, B. 3, 2. Zustand . . . . .	260
— B. 4, 2. Zustand . . . . .	300
— B. 5, 2. Zustand . . . . .	175
Beth, B. 1, reine Kupferst. . . . .	830
Breenberg, B. 1 bis 17 . . . . .	100
Braunhorst, Stehende junge Frau, nicht beschrieben . . . . .	141
Coerdingen B. 8, 1. Zustand . . . . .	120
— B. 17, 1. Zustand . . . . .	122

	geb. Preis.
Coerdingen B. 100, 1. Zustand . . . . .	165
— B. 101, 1. Zustand . . . . .	360
Coste, Sein Porträt, 1. Zustand . . . . .	150
Crabe, Der Schachspieler, 2. Zustand . . . . .	160
— Die Familie, 1. Zustand, aber nicht mehr schön . . . . .	100
Potter, B. 9 bis 13, Die Pferde . . . . .	490
— B. 14, Der Kubbitz, 2. Zustand . . . . .	560
— B. 14, Der Kubbitz, 3. Zustand . . . . .	175
— B. 16, Der Kuhkopf, 3. Zustand . . . . .	150
— B. 17, Die liegende Kuh, 1. Zustand . . . . .	200
— B. 18, 2. Zustand . . . . .	160
Rembrandt, Das Quartiergäulenblatt, B. 74 . . . . .	925
— Der bernhardige Somarier, 2. Zustand . . . . .	250
— Die Kuhfel, 2. Zustand . . . . .	215
— Die stehende Frau . . . . .	160
— Die Bräute des Hirn, B. 208 . . . . .	210
— Alte Ansicht von Amsterdam, B. 210 . . . . .	200
— Die drei Säulen (schr. schwach), B. 212 . . . . .	230
— Der Widmann, B. 215 . . . . .	350
— Die Landschaft mit dem Thurm, B. 228 . . . . .	295
— Der Beschauer mit der Schafherde, B. 224 . . . . .	160
— Die Leute mit Brettern umgeben, B. 232 . . . . .	220
— Die Landschaft des Göttergates (schwach) . . . . .	250
— Die Landschaft mit dem Kahn, B. 236 . . . . .	170
— Ebr. Benard (mit einem St. . . . .	375
— Die große Zuberbraut, 4. Zustand . . . . .	225
Koos, Der ruhende Hirn, 1. Zustand . . . . .	515
Kuischel, B. 1, Die kleine Bräute, 1. Zustand . . . . .	150
— B. 1, Die zwei Bauern mit dem Hund, 1. Zust. . . . .	400
— Die Weiden, B. 4, 1. Zustand . . . . .	3010
— Die Weiden, B. 4, 2. Zustand . . . . .	500
— Das Meerstück, B. 5, 2. Zustand . . . . .	320
— Der Bach am Torle, B. 7 . . . . .	210
— Coste keine Landschaft, Weigel 9 . . . . .	1510
K. Verboom, B. 1, reine Kuppung . . . . .	201
— B. 2, reine Kuppung . . . . .	500
G. de Wiger, B. 1, 1. Zustand . . . . .	140
— B. 2, 1. Zustand . . . . .	580
— B. 8, mit dem Himmel, 1. Zustand . . . . .	211
— B. 9, 1. Zustand . . . . .	125
Potter, B. 6 bis 13, 1. Zustand . . . . .	160
— B. 33 bis 38, 1. Zustand . . . . .	615
— B. 34, 1. Zustand . . . . .	100
— B. 55, 1. Zustand . . . . .	121
— B. 58, 1. Zustand . . . . .	120
— B. 119 bis 124 . . . . .	150
— B. 122, 1. Zustand . . . . .	100
— B. 125 bis 130, 1. Zustand . . . . .	165

„Schwanthaler's Reliquien“ besetzt der Kationster die verschiedenen Kunstgegenstände und Sammlungen auf dem Nachlasse von Ludw. Franz Koos und Nubold Schwanthaler, welche in der Rembrandt'schen Kunsthandlung zu München am 25. September unter den Hammer kommen. Es befinden sich darunter zahlreiche altezeitliche Silber, ferner zwei Kompositionen von Schwind, Landschaften von Ch. Schleich, Dabensleben, Wimmüller u. s. w., denn die Antiquitäten und Novitäten aus Ludw. Schwanthaler's „Kunstsammlung“, besonders die Serie originaler Trinkgläser, welche der berühmte Bildhauer gesammelt hatte. Endlich kommt noch der Inhalt des Schwanthaler'schen Kellers zur Versteigerung, in welchem sich u. A. mehrere seiner bewundernswürdigen Original-Entwürfe und gegen 2000 Zeichnungen des Meisters befinden.

## Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

## Neue Bücher und Kupferwerke.

Avezac-Lavigne, C., L'Histoire moderne par la gravure, ou Catalogue raisonné des portraits hi-

storiques, avec renseignements iconographiques. Paris, Leroux, 8°.

Berger, G., L'Ecole française de peinture depuis ses origines jusqu'à la fin du règne de Louis XIV, leçons professées à l'école nationale des beaux-arts. Paris, Hachette, 8°.

3 fr. 25 c.

- Barr, C. H.**, Plan of 27 doric temples taken from best authorities and drawn on uniform scale. Cambridge. Mk. 21. 50.
- Dufourne, Jam.**, E. M. Ward, life and works. 4°. London, 1879. Mk. 25. —
- Froehner, W.**, Terres cuites d'Asie-Mineure. Paris. M. Hoffmann. Laef 1 u. 2, 4°. Mit Holzschnitten. h. Laef 7 fr. 50 c.
- Hettner, Hermann**, Italienische Studien zur Geschichte der Renaissance. Mit 7 Tafeln in Holzschnitt gr 8 Braunschweig, Vieweg & Sohn. Mk. 9. —
- Jouin, Heary**, Notice historique et analytique sur les peintures, sculptures, tapissures etc. exposees dans les galeries des portraits nationaux, au palais du Trocadero. Imprimerie Nationale.
- La Sculpture en Europe, 1878. 8°. E. Plon & Co.
- La Sculpture au Salon de 1878. 8°. E. Plon & Co.
- Mayer, Ant.**, Der Maler Martin Johann Schmidt genannt der „Kremsler Schmidt“. Ein Beitrag zur österr. Kunstgeschichte im XVIII Jahrh. 8° VI, 96 S. Mit 1 Radirung u. 1 Holzschnitt. Wien, Seidel & Sohn. Mk. 4. 50
- Soldi, E.**, L'Art et ses procedés dans l'antiquité. L'art égyptien d'après les derniers decouvertes. Etudes de collections, exposes au Trocadero. Paris. Illustrirte Ausgabe. 4°. 3 fr. 50 c.
- Versteijl, H. A.**, Die kirchliche Leinwandstickerei. Musterblätter im mittelalterlichen Stile. Lief. 1 u. 2. 4°. Düsseldorf, L. Schwann. p. Lief. h. Mk. 4. —

**Zeitchriften.**

- The Academy. No. 380—392.**  
 T. Thiel's Willkür; The Beverly Museum, von W. E. A. Axon. — St. Paul's Cathedral, von J. T. Michalich-walla. — P. E. Haadi: The great artists; Sir Anthony Vanduyk and Press Halls. — J. J. Yonge: The ceramic art: a compendium of the history and manufacture of pottery and porcelain, von C. Monckhouse. — Explorations among the ancient Scythians remains in Afghanistan, von W. H. D. v. Saxe. — W. Beaumont and J. P. Wyland: An attempt to identify the arms formerly existing in the Paris Church and Austin Priory at Warrington, von J. E. Hallay. — Archaeological notes from Italy, von E. Barnabé. — The french badges for fine arts.
- L'Art, No. 242—245.**  
 De la décoration appliquée aux édifices, von Viollet-le-Duc. (Mit Abbild.) — L'art familiar et de parade dans l'antiquité, von Champfleury. (Mit Abbild.) — Les concours de Rome en 1879, von E. Moutonier. — Exposition de la Grosvenor Gallery, von J. W. Conway Carr. (Mit Abbild.) — Exposition internationale des Beaux-Arts de Munich, von Th. Joureil. — Exposition internationale des Beaux-Arts de Munich, von A. Fougis. (Mit Abbild.) — Trois jours à Milan, von Paul Leroy. (Mit Abbild.) — Un tableau de la jeunesse de Corregio, von J. P. Richter. — Exposition internationale des Beaux-Arts de Munich, von Th. Joureil — Une collection d'œuvres, von A. de Lalou. (Mit Abbild.) — La C&P exposition de la Royal Academy of Art, von J. W. Conway Carr. (Mit Abbild.) — Le Salon d'Automne, von F. Chatelet.
- Deutsche Bauzeitung. No. 62—69.**  
 Die Angrabungen von Olympia, von P. Adler. (Mit Abbild.) — Von der Gewerbe-Ausstellung in Berlin.
- Chronique des Arts. No. 27 u. 28.**  
 Correspondance de Belgique — L'atelier de tapissiers de Namour, von E. M. Bois. — Exposition des Beaux-Arts à Anvers — Statues de l'Hôtel de Ville. — Le Chromographe.
- Journal des Beaux-Arts. No. 15 u. 16.**  
 Salon d'Automne — Architecture; matériaux de construction; von H. Jouin. — Jean Swerts. — E. Maux, von H. Jouin.
- Kunst und Gewerbe. No. 33—36.**  
 Kunstgewerbliche Betrachtungen, von P. Fischbach. — Kunstgewerbliche Zeichner- und Metallarbeiten in Nurnberg. — Einige über den Teller und seine Dekoration, von A. Nache. (Mit Abbild.) — Die kg. Kunstgewerbeschule in Nürnberg.

- Gewerbehalle. No. 9.**  
 Schule in Plackerstr.; Kassenstrank; Rheingerglas; Ornamente; Cendrasstrank; Geschliffene Steine; Initialen; Rhythmusmeter.
- Zeitschrift des Kunstgewerbevereins. No. 7 u. 8.**  
 Ueber die Wiederentdeckung des antiken Bezauberungs, von P. Pechl. — Kunstgewerbliches auf alten Bildern. von F. Lachner. — Das Waflagenschild im Kunstgewerbe von Bapp. — Moderne Entwürfe; Schmuckstücke; georgische Theilwerke; Buchdruck; Zimmer-Ornament; Standuhr; Wand-ornamente.
- Christliches Kunstblatt. No. 9.**  
 Der Gewandbuch in der evangelischen Kirche. — Studien über den altchristlichen Bilderkreis, von V. Scholtze.
- Gazette des Beaux-Arts. No. 9.**  
 Les dessins de maîtres anciens, von Ph. de Chassevrière (Mit Abbild.) — La Galeria de portraits de Da Vinci Henry au château de Sceaux, von E. Pillon. (Mit Abbild.) — Ve l'usage, von P. Lefort. (Mit Abbild.) — Photos imprimées de Cadinet, von P. Trabant. — Le musée rétrospectif de Sèvres, von A. Dargoch. (Mit Abbild.) — Bipolya Boninger, von C. Lemoine. (Mit Abbild.) — Journal de voyage de Cavalier Bernin en France, von L. Lalauze. (Mit Abbild.)
- Mittheilungen der k. k. Central-Commission. No. 3.**  
 Neue römische Funde in Wien, von F. Kanner. — Die Kirche der ehemaligen Benedictiner Abtei in Wundob, von E. v. Sacken. (Mit Abbild.) — Die Kustlerfamilie Carica, von A. Hie. — Die Heiligenbilder am Obum bei Tabur, von J. K. Hradk. (Mit Abbild.) — Funde in Mähren, von K. Tremp. (Mit Abbild.)
- The Portfolio. No. 117.**  
 M. Menckace; Roma from school, von J. B. Athlete. — Gustaf von A. Lang. (Mit Abbild.) — Handkraft, von G. A. Simons. — A golden tower. (Mit Abbild.) — Notes on aesthetics, von P. G. Hammer.
- Illustrirte Zeitung. No. 1848.**  
 Heinrich v. Ferstel, Erbauer der Volkkirche in Wien.
- Im neuen Reich. No. 56.**  
 L. Palma di Casselari; Cyprus, seine alten Städte, Götter und Tempel.
- Meisterwerke der Holzschneldekunst. No. 10.**  
 Das Fortin der Galtstätt, von Ch. Chastlin; Die Bilder Karawan in Zoologisches Garten in Berlin, von K. Ekwall; Die Kirche S. Maria della Salute in Venedig, von G. Theodorke; Waldenstaete aus dem Königstuge Venedig, von A. Görling; Die Union von Lublin, von J. Mestrich; Die Koenigsruhesten aus der Doman, von Prof. F. Zvillik.
- Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 168.**  
 Kunstgewerbliche Bewegung in Deutschland. Reihe.
- Blätter für Kunstgewerbe. No. 7.**  
 Zur Geschichte des Französischen B&Hbildung. Moderne Entwürfe; Theorien, Glasehale, Cigaretten-Cassette, die Wandarm, Ordeens.

**Auktions-Kataloge.**

- J. M. Heberle 'H Lempertz's Sohn** in Köln  
 Ausgewählte Kunststücken und Antiquitäten aus verschiedenen Nachlässen, sowie das reichhaltige Kunst- und Industrie-Museum des Kaufmanns C. Schmitz in Elberfeld. Versteigerung am 22. September (1975 Nummern).
- A. G. de Visser** in Haag. Estampes Sujets et portraits anglais et français. Versteigerung am 23 September. 863 Nummern.
- Wagnerhille'sche Kunsthandlung und Auktionsanstalt** in München. Schwabthaler'sche Reliquien. Auction am 25. September (299 Nummern).
- Rudolph Lepke**, Berlin. Gemälde-Galerie 8c. Durchblanché des Fürsten Sanderberg zu Flerms 1. Aukt. Versteigerung am 30. Sept. (137 Nummern).

**Berichtigungen.**

Zeitschrift, S. 358, 3. v. u. lies: C. Mebed (statt No. Ted) — Kunst Chronik, Sp 707, 3. 20 v. o. lies: Kustallung (statt: Ausstellung).

## Großherzoglich Badische Kunstschule zu Karlsruhe.

Direction: Schuljahr 1879/80 Prof. C. Hoff.

Der Unterricht umfaßt:

- Zeichnen** nach dem Leben: Büsten, Statuen: Prof. Th. Poedh.  
**Zeichnen** nach dem lebenden Modell: die Professoren Hildebrand, Hoff, Keller, Poedh und Steinhäuser.  
 Knochen- und Wustelchre: Prof. F. Keller.  
 Perspective: Prof. E. Tenner.  
**Malen** nach dem lebenden Modell, Unterweisung in der Ausführung eigener Entwürfe: die Professoren F. Keller, E. Hildebrand, C. Hoff, Handhelt und Harne: Prof. D. Gude.  
 Bildhauerei: Prof. G. Steinhäuser.  
 Kunstgeschichtliche Vorlesungen: Prof. B. Meyer.

**Beginn des Schuljahres am 1. October.**

Aufnahmegelüste sind an die Direction zu richten, das Stetut durch das Inspectozat zu beziehen. (2)

## Kunst-Auktion in Kopenhagen.

Am 23. October und folgende Tage wird die vom Herrn Conferenzrath G. B. Palm nachgelassene

### Sammlung von Kupferstichen und Radirungen

hier öffentlich versteigert werden.

Der Unterzeichnete übernimmt Aufträge und versendet auf gef. Verlangen den Katalog gratis pr. Briefpost.

Kopenhagen, den 6. September 1878. (1)

Th. Lind, Buch- und Kunsthandler.

## „Schwanthaler'sche Reliquien.“

Katalog der höchst interessanten **Kunstsammlung** von **Delgemälden** (H. v. Schwab, Ch. Schlegel, Hedenstaden, Kimmüller, u.), **Antiquitäten**, **Curioitäten** („Pumpenburg“), **Skulpturen** etc., begründet von Ludwig von **Schwanthaler** und nachgelassen von Rudolf **Schwanthaler** — welche den **25. September 1879** zu **Kopenhagen** öffentlich versteigert werden. — Durch Buch- und Kunsthandlungen, sowie direct von der Unterzeichneten gratis zu beziehen.

## Die Montmorillon'sche Kunsthandlung und Auktions-Außalt.

### Dresden,

Winkelmannstr. 15, zunächst dem Böhm. Bahnhof.

### Permanente Ausstellung

von **Ernst Arnold's** Kunstverlag, enthaltend die hervorragendsten Gemälde der **Dresdener Galerie** in Kupferstichen, von den besten Meistern des 17. Jahrhunderts. Geöffnet von 9 bis 2 Uhr und mit besonderem Wunsch zu jeder Tageszeit. (10)

## Sculpturen

in Eisen- und Eibenelbmasse Gruppen, Figuren, Büsten und Reliefs, nach der Antike und nach modernen Meistern sind in großer Anzahl ordentlich in **Gustav B. Zerk's** Kunsthandlung **Carl B. Vord** Leipzig, Mohlgäß 16. Kataloge gratis und franco. (8)

### Grosse Kölner

## Kunst-Auktion.

Die nachgelassene reichhaltige **Kunst- und Antiquitäten-Sammlung** des **Frl. Cassioce** u. **Frl. Schleich** in **Cöln**, der **Herrn Steuerrath Heuchenne** in **Köln**, **Carl Schmitz** in **Elberfeld**, **Bischof Wedekind** in **Hildesheim** etc. kommen am **22. bis 26. September** durch den Unterzeichneten zur Versteigerung. — Der illustrierte, ca. 2000 Nummern umfassende Katalog ist zu haben. (2)

**J. M. Heberle**

(H. Lemperts' Söhne) in **Köln**.

## Oelgemälde

alter Meister sind zu verkaufen bei **Marie Tempel**, Lessingstr. 12, part. rechts in **Leipzig**.

Im Verlage von **Ebner & Seubert** in **Stuttgart** ist soeben erschienen:

## Leitfaden

für den

### Unterricht in der Kunstgeschichte,

der **Baukunst, Bilderei, Malerei und Musik.**

Für

höhere Lehr-Anstalten und zum Selbst-Unterricht bearbeitet nach den besten Hilfsmitteln.

Fünfte vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit 124 Holzschnitt-Illustrationen.

gr. 8<sup>o</sup>. 14 Bogen. Preis 3 Mark.

Vorsteher der Leitfaden verankert einer dringenden Forderung, den Lehrstoff der Kunstgeschichte nicht nur den höheren, sondern auch den mittleren Lehranstalten zugänglich zu machen, seine Entscheidung. Das abermalige Erscheinen einer neuen Auflage in kurzer Zeit beweist die Brauchbarkeit desselben.

## Carl Schnaase.

Biographische Skizze

von **Wilhelm Lübke.**

Mit dem Bildnis Schnaase's in Stahlstich. gr. 8<sup>o</sup>. Preis M. 1.50.

Auf den Wunsch vieler Verehrer Schnaase's veröffentlicht wir diese biographische Skizze in besonderer Ausgabe. Dieselbe wird auch den Anfang des nächsten Bundes seiner „Geschichte der bildenden Künste“ bilden, dessen Vollendung in kurzer Frist bevorsteht.

## Rudolph Lepke's

290. Kunst-Auktion zu **Berlin.**

Am **30. September** von 10-2 Uhr versteigere ich im Kunst-Auktions-Hause zu **Berlin**, Saal II, die erste Abtheilung der **Galerie** Sr. Durchlaucht des Fürsten **Seauderbeg** zu **Florenz** (Gemälde alter Meister, und versende den Katalog auf franco Bestellung gratis.

**Rudolph Lepke,**

Auktionator und städtischer Auktions-Commissar für Kunstsaachen.

**Berlin**, S-W., Kochstrasse 19.

## Zweite Berner Kunst-Auktion.

soeben erschienen:

Verzeichniß der sehr werthvollen Sammlung von Gemälden, Kupferstichen u. s. w. aus dem Nachlasse des Herrn Professors **Dr. Neesler** in **Lausanne**, welche nebst einigen anderen Beiträgen (darunter ein antikes **Marmorrelief**, **Laokoon** und seine Söhne darstellend) am **24. September** versteigert werden sollen.

Exemplare dieses Katalogs stehen gratis zu Diensten bei

**Georg Rettig**, Bibliothekar. **Bern** (Schweiz).

# Konkurrenz-Ausschreiben

betreffend die

## Reliefs zu den Bronce-thüren im Westportale des Domes zu Köln.

Für die vier Bronce-thüren im Westportale des Kölner Domes ist ein plastischer Schmuck, bestehend in Reliefs, in Aussicht genommen, welche Darstellungen aus der biblischen Geschichte enthalten.

An die Bildhauer im Deutschen Reich ergeht hierdurch die Einladung, Entwürfe und Modelle zu diesen Bronze-Reliefs einzusenden. Die Herren Künstler, welche sich an dieser Konkurrenz betheiligen wollen, werden ersucht, sich wegen Mittheilung des Programms noch zugehörigen Blänen schriftlich oder persönlich an die unterzeichnete Dombau-Berwaltung (Köln, Rechtschule 2) zu wenden, und werden Exemplare des Programms noch Anlagen, so weit der vorhandene Vorrath reicht, den Konkurrenz-Bewerbern zugestellt.

Für die Konkurrenz gelten folgende Bedingungen:

- 1) Zur Konkurrenz zugelassen werden nur Arbeiten von Künstlern, welche Angehörige des Deutschen Reiches sind.
- 2) Die Entwürfe sind mit einem Motto zu versehen und ist gleichzeitig in einem versiegelten und mit dem gleichen Motto versehenen Umschlage der Name und Wohnort des Künstlers mitzutheilen.
- 3) Die Entwürfe zu den Reliefs der Bronce-thüren müssen den im Programm gestellten Anforderungen allseitig entsprechen.
- 4) Alle Zeichnungen und Modelle sind einzusenden:
  - a) Eine Blatt Zeichnungen der Entwürfe zu einer der vier Thüren des Westportals nach reier Wahl des Künstlers, in einem Maßstabe von  $\frac{1}{2}$  der natürlichen Größe in heutzutage üblicher Gestalt, aber je nach Umständen in ausführender Darstellung der Komposition. Die Zeichnungen müssen die Entwürfe zu den 12 Reliefs einer der vier Thüren, die gesammte Architektur der Einlassung für die Rebalank, so wie die Verzierungen zu den Schlingentürnen, Gesimsen u. enthalten.
  - b) Ein Blatt Zeichnungen der Aufsätze zu derselben Thür in  $\frac{1}{2}$  der natürlichen Größe, welche gleichfalls mit einzeln zu sendenden Bronceplatten zu versehen ist.
  - c) Ein sorgfältig ausgeführtes Gypsmodell in natürlicher Größe zu einem der 12 Reliefs der Vorderseite der vom Künstler gewählten Thür, zu welcher die Entwürfe ad a gefertigt sind. Die Auszahl unter den 12 Reliefs ist dem ausführenden Künstler überlassen.
  - d) Die Gypsmodelle in natürlicher Größe zu den vier Thüren, Schlingentürnen, Schloßschloßern und Thürkintzen derselben Thür, insofern solche im Projekte vorgegeben sind.
  - e) Ein genauer Kostenanschlag über die Herstellung der Modelle zu sämtlichen 48 Reliefs und zu den architektonischen Verzierungen, beztüglich über die Ausführung der vier Thüren des Westportals im Bronze.
- 5) Die Entwürfe und Modelle sind bis zum

**1. März 1880**

an die Dombau-Berwaltung zu Köln (Rechtschule 2) portofrei abzuenden. Arbeiten, welche nicht spätestens an diesem Tage bei der Poststation des Abnehmens eingekommen, oder im Bureau der Dombau-Berwaltung ausgehändigt sind, werden von der Konkurrenz ausgeschlossen.

- 6) Für den besten und den Bestimmungen des Programms wie der Ausschreibung am meisten entsprechenden Entwurf, welcher nach dem Urtheil der Jury als zur Ausführung geeignet erachtet wird, ist ein erster Preis von

**5000 Mark**

ausgesetzt. Weiter zwei Preise von je 2000 Mark werden für die zwei nächst besten Entwürfe gewährt. Die prämierten Entwürfe und Gypsmodelle werden gegen Zahlung der Prämien Eigentum der Dombau-Berwaltung, welche die Verpfändung übernimmt, dem Urheber des mit dem ersten Preise gekrönten Entwurfs die Vertheilung der Entwürfe und speziellen Modelle für die sämtlichen vier Thüren zu übertragen, jedoch mit dem Vorbehalt der Einigung über das Honorar und über etwaige an den Entwürfen anzubringende Abänderungen, namentlich bei Feststellung der bei der Konkurrenz noch nicht angegebenen Reliefs, so wie über die sonstigen Bedingungen und beztüglich der für die Anfertigung der Gypsmodelle zu gewährenden Zeit.

Die nicht prämierten Entwürfe und Modelle werden den Konkurrenten kostenfrei wieder zugestellt.

- 7) Das Preisrichter-Amt sollen übernehmen:

Der königliche Geheim Ober-Hofbaumeister Herr Professor Strud zu Berlin.

Der Appellationsgerichts-Rath a. D. Herr Dr. Neuberger zu Köln.

Der Dombauschlichter Herr Dr. Feuser zu Köln.

Der Bildhauer Herr Professor Schilling zu Braunschw.

Der Bildhauer Herr Professor Demmler zu Braunschw.

Der Bildhauer Herr Professor Wählig zu Düsseldorf.

Der Dombaumeister Herr Kogierungs- und Bau Rath Feigold zu Köln.

- 8) Die sämtlichen eingereichten Entwürfe und Modelle werden nach erfolgter Preisvertheilung während zwei Wochen in Köln öffentlich ausgestellt.

- 9) Die Entscheidung des Preisgerichts wird im „Deutschen Reichs-Anzeiger“, in der „Kölnischen Zeitung“ und in der „Deutschen Bauzeitung“ veröffentlicht.

Köln, den 28. August 1879.

Die Dombau-Berwaltung

Hierzu eine Vollage von Papst Hess in Stuttgart.

Abgedruckt unter Verantwortlichkeit des Verlegers C. A. Gremann. — Druck von Hundertfund & Pries in Leipzig

## Beiträge

Von Prof. Dr. C. von  
Sämann (Wien, Char-  
senwegstr. 28) abge-  
ben die Verlagsbuchhandlung  
in Leipzig, Gerstenh. 8.  
zu richten

2. Oktober



## Inserate

à 26 Pf. für die drei  
Mal gelassene Perio-  
dike werden von jeder  
Ded- u. Nachzahlung  
abgezogen.

1879.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Ercheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (einschl. im Buchhandel als auch bei den buchhändlerischen Vorbestellern).

Inhalt: Der Pariser Salon. IV. — 5. Jänner, Die Tonkathedrale; Der selbe, Barthelemy der Ornament; M. Schmidt, Die Marzetti-Modelle; E. Hämmerl, Kunst und Künstler in ihrer Ausübung nach der Kunstlehre; H. Springer, Hundert Caricaturen persischer Tiere; G. H. Schöner, Schöner und Kunstschöner; — Uebersicht; — Die Deutsche-Verordnung in Wien; — Das Berliner Kunstgewerbe-Museum; — Zum Den der Stuttgarter Kunstwerke; — Briefwechsel; — Inserate.

No. 45 der Kunstchronik (Zehnter des Jahrgangs) ercheint am 9. Oktober.

## Der Pariser Salon.

## IV.

Frankreich darf, trotz der herben Verluste der letzten Jahre, mit Stolz auf seine Bildhauerschule blicken, in der sich Blüthe und Frucht zum harmonischen Kranze reihen. Wohl starb 1875 Barre, der Meister im Thierbilde, und der geniale Feuergeist Carpeaux, 1876 Perraud, der Schöpfer des „Jésus-Christ“ und der „enfance de Bacchus“, sowie Cabot, einer von Rude's hervorragendsten Schülern, aber noch leben Dumont, Guillaume, Jossifroy und Cabesier, Benassieux, Paul Dubois und Galleaux, die mit Ehrenzeichen überhäuft Mitglieder des Instituts, welchen in Falguière, Crant, Chayn und Carrier-Belleuse und in den reichbegabten jüngeren Künstlern Mercié, Schönerwerk und Saint-Marcaux Nachfolger erwachsen. Jeder der älteren Meister ist das Haupt einer ganzen Schule, und der Einfluß der großen Todten aus der Mitte der fünfziger und dem Anfange der sechziger Jahre, Rude, Pradier, David d'Angers, Foyatier und Duret, macht sich daneben noch immer geltend.

Der diesjährige Salon umfaßte wiederum schöne Proben dieser Kunstschäfte neben einzelnen Tendungen aus Belgien, England und Italien; Deutschland hielt sich fern. In der Wahl der Vorwürfe herrscht der Gedanke an die Verherrlichung der hervorragenden Todten Frankreichs durch das Grabmal und die Statue, sowie durch die zur Anstellung in öffentlichen Museen bestimmte Porträtbüste in Marmor vor; religiöse und mythologische Darstellungen waren diesmal in geringer

Zahl erschienen, und die großen historischen oder die dem Alltagsleben entnommenen, rein menschlichen Vorwürfe schlen fast ganz. Die Porträtbüste Lebender, ein Medaertitel, in welchem die Französische eine wunderbare Meisterschaft besaßen, war dagegen reich vertreten, fast bei jedem Schritte begegnete man bekannten Zügen, und die Ähnlichkeit ist meistens sprechend.

Guillaume, der Direktor der École des Beaux-Arts, stellte das Gypsmodell der für die Stadt Nîmion bestimmten Bronzestatue Philippe's de Girard aus, des Erfinders der Flachspinnmaschine, auf deren Herstellung Napoleon I. einen Preis von einer Million Franken gesetzt hatte. Der berühmte Industrielle sitzt sinnend einen Griffel in der Hand da, er stellt wohl mathematische Berechnungen über eine seiner zahlreicheren Erfindungen auf dem Gebiete des Maschinenwesens an; die Statue ist vornehm nach den Regeln der Plastik, doch ohne die Genialität, welche Guillaume's Jugendwerke „Anakreon“ und die „Orachen“ im Luxemburg charakterisirt, und ihn später, als die Reife der Mannheit sich dazu gesellte, zum Hauptvertreter der reinen akademischen Traditionen machte; diese Tendenz gipfelt in der Gruppe der „Musik“ vor der neuen Oper und Fremyell Carpeaux' wilden Reigen des Tanzes durch den Gegenzug mehr noch zur Kundgebung einer ungezügelteren Künstlerphantasie. Bei einer Porträtbüste von Buloz, dem verstorbenen Begründer der „Revue des Deux Mondes“, feiert die vollendete Technik dieses Schülers von Pradier einen neuen Triumph. Das labile Haupt, die unshönen Züge und das eine feuerprählende Auge mit dem scharfen Blicke

sind vortreflich wiedergegeben, der Bildhauer hat seine Aufgabe treu erfüllt. Auch Falguière sieht und nur eine dekorative Arbeit, die vom Ministerium der schönen Künste für die Gedenkstätte bestimmte Marmorplatte St. Vincenz de Pauls vor, ein Werk von seiner Empfehlung und tadelloser Technik. Der Heilige hält zwei verlassene Kindlein im Zipfel seines Mantels, und die zarten Wesen schlammern sich an seiner Vaterbrust; fast möchte man die Proportionen der Säuglinge zu zart im Verhältnisse zu denen ihres Protectors nennen, wenn der Gegenstand nicht Absicht wäre, um die Hilfslosigkeit schärfer hervorzuheben. Der milde Ausdruck der Züge und die ganze Haltung entsprechen dem Gegenstande. Falguière hat nicht umsonst bei den letzten Weltausstellungen 1867 und 1875 die Ehrenmedaille davongetragen; wäre er nicht Mitglied der Jury gewesen, so würde sie ihm wohl auch diesmal zu Theil geworden sein. Ein für das Grab Michelet's bestimmtes Basrelief Mercier's verkörpert den poetischen Wunsch des großen Historikers und sinnigen Verfassers von „l'oiseau“ und „l'insecte“, an seinem Grabe möge, den Vögeln des Himmels zur Labe, eine immer sprudelnde Quelle fließen. Oberhalb des Entseelten, ruhig schlummernden, deutet ein Genius die Auferstehung der Seele an; am Sockel wird das Wasser riefen. David d'Angers hat die schöne Sitte, den hervorragenden Staatsbürgern entweder an ihrem Geburtorte oder da, wo sie hauptsächlich schafften und wirkten, Statuen zu errichten, durch Wort und That angeregt, und keine größere Stadt möchte jetzt zurückbleiben. Mercier's für Perpignan bestimmtes Standbild Arago's und Barylaux's Statue Oberst Desfort-Rochereau's sind neue Beispiele von der Einführung dieses antiken Brauches. Bei Arago hat die Vertikalmöglichkeit getrüben, seine Freunde finden den Kopf zu unbedeutend, die Gewandung zu eng anschließend für den die freie Bewegung liebenden Gelehrten; das geschmackvolle Relief des Sockels: „Der junge Arago liegt in seine Studien versunken unter einem Baume“, wird durch die Uebersetzung in Marmor noch bedeutend gewinnen. Der heldenmuthige Vertheidiger von BelFORT, einer der tapfersten und tüchtigsten französischen Genieofficiere aus dem letzten Kriege, steht mit gekrümmten Armen, den gegangenen Tagen in der Rechten, da. Dumilatre, der Besitzer einer Medaille erster Klasse vom vorigjährigen Salon, stellte eine wunderbar ähnliche Gypsbüste des Obersten aus.

Einen der Hauptpunkte unter den Sculpturen bildet Saint-Marceau's „Das Geheimniß des Grabes kehrender Genius“, das warmorgewordene Symbol der Majestät des Todes. Seit mehreren Jahren hat Saint-Marceau keinen Theil am Salon genommen,

um mit einem Meisterwerke, das ihn zum Haupt des ganzen jüngeren Kadavresfestes hinstellt, wieder in die Arena zu treten. Einen Copieprentanz auf den Todten, — wir hätten ihn etwas weniger voll gewünscht, — legt der jäh aus stiller Beschaulichkeit aufgeschreckte Genius in bangter Hast vor einer Entweihung des seiner Obhut anvertrauten Grabes, beide Arme mit zurückgehozenem Oberkörper schützend um die Achnurme und schüßt sich an, ihr bedrohtes Geheimniß gegen einen unsichtbaren Feind zu vertheidigen. Die durchaus natürliche und doch ideal gehaltene rasche Bewegung, die nur von den weiten Falten eines Leidenschlusses umflatterten, wohlproportionirten Kleidern mit den im ersten Aufschrecken scharf gespannten Muskeln, das unter dem Marmor pulsirende Leben und die mit feinsten Berechnung bald gedämpfte bald kräftige Reiselührung, durch weiche Licht und Schatten zu Bundesgenossen des Künstlers werden, sichern dem Genius des Grabes den ungetheilten Beifall der Sachverständigen. In größter Dimensionen übertragen, würde das Werk noch an mächtiger Wirkung zunehmen.

„Am Morgen“ nannte Schnewerk die verkörperte Annah, das lieblichste, eben aus dem Schlummer erwachte Mägdlein; im Begriffe, die Schuhe anzuziehen, sieht sie gänzlich unbekleidet am Boden und erobert alle Herzen im Auge; die sorgfältige Ausarbeitung geholt die Beschäftigung von allen Seiten, der zarte Kücken ist nicht minder wehligbedeutet als der jungfräuliche Nacken, das zarte Profil, die gestulpen Arme und die kleinen Füße; das Kunstwerk wäre des Luxembourgs-Palastes würdig. Das Ministerium der schönen Künste kaufte 1872 des Künstlers „jeune Tarentine“, 1873 seine „jeune fille à la fontaine“. — Börjeffsen's „Verlassene Psyche“ vertieft bedeutend durch die Kadavreshaft; die Köpfe schmutzlos um das Haupt gemunden, birgt sie das Antlitz in beiden Händen; der Gedanke ist sinnig, die Arbeit ungleichmäßig.

Wieder ein Grabmonument! Diesmal zum Gedächtnisse des Generals Don Jose San Martine in seiner Eigenschaft als Begründer der Unabhängigkeit Peru's und Chils'; das Gypsmodell, dessen Geld war zu fern sieht, um tieferes Interesse zu erwecken, ging aus dem Atelier von Carrier-Belleuse hervor. Die Marmorbüste des Deputirten Renier bildet auch bei ihm die Zugabe, der freie Flügelschlag des Schaffens mußte sich in diesem Jahre den Bestellungen unterordnen. Chapu machte es ebenso. Der Bildhauer der „Jeanne d'Arc in Domremy“ beschränkte sich auf eine Büste von Aristides Boucaut, dem Begründer des Bon marche, und die meisterhafte Porträtstatue eines Knaben von eleganter freier Haltung und mit ansehnlichen Zügen. Für Chapu hat die Technik kein Geheimniß mehr; die Rechtmlichkeit muß frappant

sein; die für den Knaben gewählten Proportionen erinnern an Baccio's im Louvre aufgestellte Silberstatuette Heinrich's IV. als Kind.

Der Preisgedrönte vom Jahre 1878, Hector Vemaire, sandte von der Villa Medici's „Mutterliebe“, eine Wärmegruppe, deren von dunkeln Adern durchzogenes Material leider die Wirkung bedeutend beeinträchtigt, sowie ein Gypsmodell „Junge Frau mit ihrem Kinde“ herüber. Der Inhaber der Ehrenmedaille des Salons von 1878, Louis Barrias, porträtirte den genialen Ungarn Buntschy; die schöne Bronzestüde würde nicht weniger Effect machen, wenn der Maler das Antlitz in weniger tragische Falten gesetzt hätte. Dem mythologischen Genie wendete sich Ch. Lenoir mit seinem vom Staate erworbenen, „jeune femme faisant combattre deux coqs“ zu. Die halb thierische, halb kindliche Fröhdlichkeit im Antlitz wie in den Bewegungen ist fein und schön nuancirt. Ddra's „Den Caduceus ersinkender Merkur“ belauscht lächelnd das Spiel der Schlangen, ehe er sie zum Symbole um seinen Stab fesselt. Der junge Meister gehört zu dem jüngeren Kreise, er gewann 1878 den Preis von Rom; sein Merkur ward für den Luxemburg angekauft. Sein Vorgänger in der Villa Medici's, Altar, der Sieger von 1868, wählte sich „les adieux d'Alceste“ zum Motive und behandelte das dramatische Thema mit glücklichem Griffe; sterbend ruht die Königin zurückgelehnt im Sessel, und die beiden Kinder bengen sich voll bangen Jagens über die theure Mutter. Vagrange, der Laureat von 1870, stellte das Gypsmodell einer vielversprechenden Bacchantenstatue aus; Vanlan schickte aus Rom ein fleißig ausgeführtes Haut-Relief „Die Auferstehung“; Peire lebte nicht umsonst unter dem sonnigen Himmel im Lande der Kunst. Den Oegenhof der Körperkraft zum geistigen Uebergewichte brachte Coustan in seinem vom Staate erworbenen „Heiligen Christoph“ vortrefflich zur Geltung; der Kopf des gigantischen Heiligen sowie derjenige des göttlichen, auf seiner Schulter sitzenden Knaben, sind von glücklichen Aendernde, die Beine des Kindes dagegen schwächer. Cohen's für die landwirthschaftliche Meterie von Citeaux bestimmte Marmorstatue des Abbé Rey mit einem Knaben wird der Anstalt zum Schmucke gereichen. Cordier, gleichfalls ein aufstrebendes Talent, versuchte sich an einer Reiterstatue in Gyps „Le ralliement“; die Regierung hat sie erworben, obgleich die Gruppe des Pferdes der Ueberarbeitung bedarf. Zu den Anklängen der Regierung gehört auch Hugoulin's Wärmegruppe „Drei sucht am Altare der Pallas Schutz“; die nächsten Mitglieder des Königsloches haben selbst durch das Grausen des Vatermordes und die Flucht vor den Cumeniden nichts an Kraft und Fülle eingebüßt. Gustav Doré sucht

immer Eigenartiges; seine auf den Fußspitzen stehende, „l'effroi“ genannte Kogypsterin hält ihr Kind in jähem Entsetzen mit beiden Armen so hoch wie möglich in die Höhe, um es vor dem giftigen Bisse der bereits an ihrem Gewande emporzüngelnden Schlange zu bewahren. Das keine rickbauchige Wesen starrt schlaff in sich zusammen, die junge Mutter scheint dagegen in der bangen Sorge um mehrere Zoll gewachsen zu sein; an Bewegung fehlt es der Gypsgruppe so wenig wie Doré an Gewandtheit und Talent, im Detail werden Netouchen erwünscht. Der in Rom etablierte Creole d'Epinau von der Insel Mauritius sandte ein vielversprechendes „Evobé“ ein. Gautherin's in Marmor ausgeführte „Kleider des Entwürde“ und Marice's „Rosa Mystica“ sind anmuthige Schöpfungen. Da mpt zeigte sich mit seinem verkehrsmachenden „Omael“ auf dem besten Wege, sich bereits als „hars concours“ über die Menge zu erheben.

Victor Hugo darf zufrieden sein. In den oberen Räumen war er durch Donna's Porträt, sowie durch Nadrungen und Bleistiftzeichnungen vertreten, unten lieferten seine „Recruterbeiter“ Cartier das Motte zu seinem „Gilliat“. Das schauderhafte Entsetzen über den unerwarteten Angriff des in einer Felspalte lauern den Riesenschlangen prägt sich in den Bügen wie in der ganzen Haltung aus; an die Antike darf man freilich bei diesen modernen Schöpfungen nicht denken. Um Voltaire, den Feuergeiß und den Steptiker in der unshönen äußern Hülle, plastisch darzustellen, muß man nicht nur die Porträts der Zeit, sondern auch seine psychologische Entwickelung studirt haben; Caillé versäumte das offenbar, denn seiner Statue des Philosophen von Jersey fehlt das Relief des Sectenlebens.

Unter den Porträtbüsten befand sich, außer den schon genannten, noch manches Hervorragende, der Franzese ist darin Meister wie im Delgemälde. Das Ministerium der Künste hat wiederum die Büsten einer Anzahl von bedeutenden Staatsbürgern theils für das historische Museum von Versailles, theils zur Aufstellung an anderen geeigneten Orten ausführen lassen. Parre übernahm Berreyer, den jugendfertigen Redner, Iselin verewigte Claude Bernard's sunige Züge, eine besonders gelungene Arbeit, Louis-René ersah sich Decamps, Wataben das Denkerantlitz Helicien David's. Das Marmorbildniß David d'Angers' lag bei dem Zahne in guter Hand, im vorigen Jahre stellte er die ihm theuern Züge im Entwurfe aus, diesmal das vollendete Werk neben einer Bronzestüde des Schauspielers Got. Johanna Cymard de Vaucharres schmückte ihre vom Staate erworben Bronzestüde der Fraucaße de Holz mit reicher Amuth. Eine wahre Perle, die Kivatin von Paul Dubois' duffigem Kinderporträt in den oberen Räumen, schuf dieselbe



Weiterhand in einer Kinderbüste in Thon; wieder ist es ein allerliebste kleines Mädchen voll Unschuld und Frische. Die vielgeschäftige Dilettantin Sarah Bernhardt schreift sich entschieden zu viel zu, denn ihre beiden dreißigjährigen Arbeiten, Porträtbüsten der Malerin Louise Abbema und einer Mägde, sind überwiegend das Werk des Geßlens, der sie fertig meißelt; man kann nicht auf allen Gebieten zugleich thätig sein. Leider haben sie dadurch viel von der Weichheit des ersten Entwurfs verloren. Den Bildhauer Dumont vertrat nur eine Porträtbüste von seinem Schüler und Genossen Thomas. Für einen Orientreisenden würden Guillemin's sorgfältig ausgeführte Bronzestüben eines kleinasiatischen Soldaten und eines türkischen Wüchens ein willkommener Zimmer schmuck sein. Von den Büsten gemieden, von der Kritik verurtheilt, prängte Ringel's vielangesehene Wachsstatuette „le demi-monde“ unentwegt am Eingange. Es ist kein Selbständiges, zur Aufnahme in den Salon berechtigtes Kunstwerk, da es gegossen, nicht mit der Hand geformt ward, die aufgetragenen Farben stoßen es aus der Reihe der bleichen Marmorbilder rings umher, und das Mädchen mit dem Vogelziste in der Hand entspricht dem Titel durchaus nicht; trotzdem liegt Talent in dem Ganzen, und man muß die Geschwadsverirrung lebhaft bedauern.

Hermann Billung.

(Schluß folgt.)

### Kunstkritik.

**Dr. Jänicke.** Die Farbenharmonie mit besonderer Rücksicht auf den gleichzeitigen Kontrast in ihrer Anwendung in der Malerei, in der dekorativen Kunst, bei der Ausschmückung der Wohnräume, sowie in Kostüm und Toilette. Zugleich als zweite gänzlich ungarbeitete Auflage der Farbenharmonie von E. Chevreul. Mit 9 Farbenskizzen. Stuttgart, Paul Neff, 1878. S. 275 S.

**Terzette.** Handbuch der Dekmalerei. Nach dem heutigen Standpunkt und in vorgezeichneter Anwendung auf Landschaft und Architektur. Stuttgart, Paul Neff, 1878. S. 265 S.

**Max Schmidt.** Die Aquarellmalerei. Bemerkungen über die Technik derselben in ihrer Anwendung auf die Landschafts-Malerei. 4. vermehrte Auflage. Berlin, Th. Grieben, 1879. S. 77 S.

Wir lassen diese drei Arbeiten hier zusammen, weil sie dem gleichen Bedürfnis des Dilettanten entsprungen sind, sich aus der Literatur auf bequeme Weise den Rath zu holen, den er durch solches Arbeiten unter sicherer Leitung sich nicht gewinnen will oder auch vielleicht nicht gewinnen kann. Dieses Publikum

muß ziemlich ausgebreitet sein, wie der Erfolg dieser Art Bücher beweist. Ob der aus ihnen gewonnene Erfolg ebenso bedeutend ist, möchten wir bezweifeln. So nützlich manche technische Vorschriften und Wink sein mögen, ebenso erfolglos müssen jene Recepte für die Lösung bestimmter Aufgaben sein, falls ihnen nicht die praktische Leitung zur Seite geht. Schmidt erkennen wenigstens an, daß aus den von ihm gegebenen Notizen „nur für das Kopieren bereits vorhandener Kunstwerke“ einiger Nutzen gezogen werden könne, wobei er die Bedingung: „fehlt die produktive Kraft“, getroffen hätte weglassen dürfen; wer diese hat, wird am wenigsten zu einem solchen Buche greifen oder gar versuchen, eine Aufgabe zu lösen, wie: „Eine klare Abendluft, die Sonne sinkt außerhals des Bildes, etwa eine halbe Stunde vor Sonnenuntergang.“ nach dem Recept: „Man präparire einen hellen Ton von Yellow-Glaze und ein wenig Rose Madder, und übergehe das Papier gleichmäßig mit demselben. Sodann drehe man dasselbe um und beginne am Horizont mit einem leichten Ton von Brown Madder, treibe denselben dann bis zu einem Drittel in den Mittelgrund und lasse ihn daselbst hart vertrocknen u. s. w.“ Immerhin ist dies Büchlein wenigstens lesbar geschrieben, was man leider von den Jänicke'schen Büchern nicht sagen kann. An unlesbarsten tritt dies bei dem Buche über Farbenharmonie hervor. Einen solchen Gegenstand schicklich und populär darzustellen, ist eine recht schwere Aufgabe, welche neben vollständiger, nicht einseitig praktischer, sondern wissenschaftlicher Beherrschung des Materials eine nicht minder vollständige Beherrschung der Sprache erfordert. Wenn wir hierbei auch die groben Sprachfehler ganz bei Seite lassen wollen, die bei einem gedruckten Werke überhaupt nicht vorkommen sollten, so muß in erster Linie ein klarer Gedanke und ein klarer Ausdruck vorhanden sein, wenn erwartet werden soll, daß Dilettanten das Gelesene auch verstehen. Fehlt aber der deutliche Vortrag, so bleibt von einem solchen Buche nichts anderes übrig als eine Sammlung von Einzelvorschriften, welche an eine Fülle von Bedingungen geknüpft sind und gerade dadurch, zumal in der oft gewählten bequemen Form der Allgemeinheit, ganz nutzlos sind. Was soll z. B. Jemand, der sich in Bezug auf die Wahl der Blumen für seine Garten Rath holen will, mit folgender Vorschrift machen: „Wo an gut gewählten Punkten Roth in seinen mannigfaltigen Nuancen, Blau, Weiß, und hier und da auch Gelb, Orange und Violet erscheinen, da ist die gute Wirkung gesichert.“ Gewiß, wenn die Punkte gut gewählt sind, so ist die Wirkung gut — wer wird an der Wahrheit eines solchen störrischen Spruches zweifeln?

V. V.

Emil Kämmer, Kunst und Künstler in ihrer Bedeutung durch die Zeit. Landtschaft am 18. bis zum 18. Jahrhundert. Studie aus den Archiven und Alben des Landesherzogthums. Sep. Abdr. aus dem XVI. Heft d. Zeit. f. Kunde histor. Wissenschaften. Graz, im Selbstverlag des Verfassers. 1879. 8°.

Das Büchlein hat einen geringen Umfang — von nur 45 Seiten; es enthält aber in diesem engen Rahmen kurz und knapp zusammengefaßt eine weitaus größere Fülle von interessanten, bisher unbekanntem Daten als man es bereits anpruchsvolles Epus von jenem größeren Volumen. Wohl hätte durch Anreicherung aus bereits anderweitig publizierten der Band an Dimensionen beträchtlich gewonnen können; allein der Verfasser war durch die Natur der „Beiträge zur Kunde historischer Wissenschaften“, für welche die Abhandlung geschrieben wurde, genötigt, nur eine Casuistik zu liefern, nicht eine vollständige Durchführung des gegebenen Themas; er hielt sich daher bei bekannten Thatsachen nicht länger auf und verweilte in solchen Fällen einfach auf die einschlägige Literatur. Erst längerer Zeit mit dem Studium der landschaftlichen Ausgrabensbücher Steiermarks beschäftigt, kam der Autor auf den Gedanken, zu untersuchen, ob sich aus den darin enthaltenen Angaben und gelehrten Darstellungen an Maler, Bildhauer u. nicht das Verhältniß der steirischen Landtschaft zu Kunst und Künstlern älterer Zeit — seit dem 16. Jahrhundert — nachweisen, vielleicht eine Krise der Kunst und Weis, wie dieses Verhältniß nach und nach sich entwickelte, entwerfen lasse. Indem er in dieser Richtung die steirischen Ausgrabensbücher in Hande zog, gelang es Herrn Kämmer darzulegen, wie seitens der Landtschaft jeder Zeig der Kunst und des Kunstgewerbes nach Möglichkeit unterstützt und gepflegt worden ist, die Baukunst und die Bildhauerei, die Malerei ebenso wie die vervollständigenden Künste, die Segelei und Steinmetzhandwerk ebenso wie die Goldschmiedekunst. Wenn Herr Kämmer über Bauunternehmungen der Landtschaft spricht und hierbei werthvolle Beispiele aus Landhaule und landschaftlichen Zeugnisse in's Auge faßt, so vergißt er auch nicht, „gewissen Studien des Landesbibliothekars“ seine Aufmerksamkeiten zuwenden. Und gleichwie er nachweist, wie die Landtschaft bei gewissen künstlerischen Anlässen wieder in ihren Ehren glänzt, so zeigt er uns auch, wie sie weit und breit im Lande die Unternehmungen Anderer freigebig unterstützt. In letzterer Richtung ist das S. 36 ff. gegebene Verzeichniß sehr interessant. Küßer dem, was S. 29 ff. über die im Dienste des Landes arbeitenden Kupferstecher gesagt ist, haben ferner die Andeutungen über eine „Maler-Konkurrenz“, bezüglichen über das Recht einiger Maler, ihre Werke im Landhaule zu Verkaufsminden auszustellen (S. 25), uns besonderes Interesse erweckt. Wir können nur wünschen, daß es Herrn Kämmer vergönnt sein möge, „den Kunstschaffern noch mehrere so willkommene Handhaben zu weiteren Forschungen zu bieten.“ J. D.

Hundert Cartouchen verschiedener Größe von Rudolph Springer. Berlin, C. Wobmann 1878. Fol.

Der Niederländer Cornelis Floris hat nach Desari's Zeugniß die Größten, worunter wohl auch Cartouchen zu verstehen sind, in den Niederlanden eingeführt, und von ihm geht eine heimliche Schule, resp. Richtung aus, die als Specialität sich nicht nur in Belgien, Holland, Norddeutschland verbreitet hat, sondern auch am Heideberger Hofe und den Charaktern des Raimier Dome's nachgewiesen ist, ja, wie wir hier bezweigen, direkt auf niederländischen Einfluß schließen läßt. Wo dieser Einfluß zuerst vorkam, ist freilich nicht festgesetzt; an den prachtvollen Grabmalen von Beza von 1527—33 finden sich allerdings die ersten Spuren desselben. Auf Tafel 1 bis 5 des Springerschen Werkes sind eine Reihe solcher niederländischer Cartouchen mitgetheilt. Das Welen derselben besteht, wie aus niederländischen Beobachtungen hervorgeht, darin, daß ein Rebalion, eine In-schriftel u. dergl. in einem steilen eisernen oder silbernen Rahmen eingepaßt ist, der wieder durch einen zweiten, von Leder, Pergament oder Holzlaminat hergestellten Rahmen umgeben ist; dieser hat sich scheinbar durch die Feuchtheit krümmen gelassen, an den Enden ausgewölbt. Tafel 5 zeigt den Staat in seiner vollen Entwicklung nach Bignettes des Abraham Ortelius (1527—1598), und von Tafel 1—13 sind

vornehmlich Varianten dieser Cartouchen abgebildet. Tafel 14—18 bringen deutsche Cartouchen, die unter dem Einfluß der niederländischen Traditions stehen, und Tafel 19, 20, 21 eine Probe von Cornelis Floris selbst, a. 1534. Für diese sind stets die Ornamente aus Gräbern, Fonten u. s. m. charakteristisch, aus denen Blumen mit Laubwerk und Früchten herauswachsen, welche ein Symbol des Friedens. Solche Gräber konnten schon 1527 an den genannten Denkmalen von Beza vor. Charakteristisch für den niederländischen Cartouchenstil ist ferner die Verwendung der Figuren, z. B. Satyrn, welche durch das aufgerollte Leder oder Pergament oder eiserne Spangen gefesselt zu sein scheinen, Tafel 21, 27; Tafel 1, Fig. 3. Die italienischen und französischen Cartouchen, welche hauptsächlich die letzten Tafeln füllen, sind meistens feine ornamentale oder strengere architektonische Umrahmungen. Die deutschen, zwischen die anderen eingestreuten Cartouchen schließen sich je nach dem Meister mehr oder weniger den anderen an. Die Tafeln reproduzieren Stücke und Holzschnitte in Lichtdruck von A. Reich in Berlin. Den Werken der Architektur und des Kunsthandwerks wird das Werk willkommene Dienste leisten. U. O.

Carl August Lebsché, Architektur- und Landschaftsmaler. Von Dr. H. Gottland (Aus dem XXXVIII. Bande des Oberbayerischen Reiches besonders abgedruckt.) München, Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn. 1879. gr. 8°. 40 S.

Die vorliegende Schrift dient zur Berufsbiographie der in der Augsb. Allg. Zeitung, Beibl. o. 2 Juni 1877, Augsb. Abendzeitung, 16. Juni 1877 und im Beiblatt dieser Zeitschrift, XII, Nr. 40, S. 643 enthaltenen Nekrologie des Künstlers, der am 27. Juli 1800 in Schwesegg in Polen geboren, am 13. Juni 1877 in München starb. Seine Werke haben in erster Linie ein historisch-antiquarisches und topographisches Interesse. Im zahllosen gewissenhaft ausgeführten Blättern liegen uns Ansichten von Alt-Rundgen, von altbayerischen Städten, Schlössern, Ritterburgen, Märkten und öffentlichen Gebäuden vor. In der „Malerischen Topographie des Königreichs Bayern“, welche seit 1830 in 8 Bänden erschien und in ähnlichen Publikationen sind viele dieser treuen Abbilder in Stahlstichen enthalten. Im Streben nach höchster Wahrheit gelangen ihm Naturstudien in ruhiger Stimmung am besten. Ein sorgfältig angelegtes Verzeichniß seiner Werke, ca. 600 Nummern, liefert uns, daß sein Hauptverdienst in Aquarellen, sozahn in Radirungen, Aquarellen, Blättern, Stahlstichen, Lithographien und Holzschnitten, weniger in Deckmalen zu suchen ist. Das in einem Lichtdruck von J. Albert beigelegte Portrait wegegenwärtig ein sehr schön und feig aussehendes, angenehmes Gesicht, in dem man den Charakter im Leben nicht vermuthet. Kein Wunder, daß seine complicirte Künstlernatur, voll von Irrationen, im praktischen Leben Vieles verfehlte. Väterliche Rath trübte seine letzten Jahre, nur die begierliche Liebe zur Arbeit gewährte ihm Trost und Stärke. l. v. D.

## Todesfälle.

\* **Blasler-le-Duc**, der berühmte französische Architekt und Gelehrte, ist am 17. September auf seinem Wohnsitze zu Lausanne, 66 Jahre alt, einer Gehirnerkrankung erlegen.

## Konkurrenzen.

Die Tombau-Verwaltung in Köln hat eine Konkurrenz zur Beschaffung von Bleisatz an den Bräuerthürmen im Westportale des Kölner Domes ausgeschrieben, bei der alle Bildhauer im Deutschen Reich zugelassen sind. Es sind ein Hauptpreis von 5000 Mark und zwei Nebenpreise à 2000 ausgelegt. Entwürfe und Modelle sind bis zum 1. März 1880 einzu liefern. (Bergl. die Anzeige in Nr. 43.)

## Sammlungen und Ausstellungen.

F. Das Berliner Kunstgewerbe-Museum, zu dessen Besuch genehmigt vor Allen die dort ausgestellten, ritzlich besprochenen Vögelhölder'schen Silberarbeiten aufführen, hat

neuerdings durch verschiedene Ankäufe eine seiner wichtigsten Abtheilungen, die bereits recht ansehnliche Möbelsammlung, wiederum um mehrere interessante Stücke bereichert. Unter ihnen ist ein dem 17. Jahrhundert entstammender kleiner (og. Koblenz) aus Ebenholz, dessen Dekoration sich bei äußerst geringen Kosten an Schmitten im Besonderen auf ein theilweise aus Ebenholz bestehendes, in einfacher Profilierung die glatten Flächen der Füllungen geradlinig umrahmendes Rahmenwerk bezieht, namentlich dadurch bemerkenswerth, daß er bei einem so mäßigen Aufwand von Mitteln fast ausschließlich durch geschickte Wiederholung und wohlgeordnete Proportionen eine äußerst gefällige Wirkung erzielt. Bei einer derselben Zeit angehörigen ortschattigen Truhe, einer schweizerischen oder süddeutschen Arbeit, die, wie erzählt, in dem Berliner Tischlermeister Niemann einen lüderlichen und geschickten Restaurator fand, soberl dergleichen gerade der sie nicht umfließende Perleth aus einer ebenso mäßigen wie sorgfältigen Ausführung willen zur Besondereung heraus. Ein durchgehendes Gefüge gliedert sie in einen unteren, mit Schubladen versehenen und einen oberen, durch den schweren Klappdeckel verschlossenen Theil, der wieder durch Falzwerkflächen mit vierzig geradlinigen Kapseln in zwei breitere und drei schmälere Felder zerfällt; sämtliche Flächen oder erscheinen fast überdies mit einer sehr feinen, in lichten Gelbtonen gehaltenen Intarsie bedeckt, die sich aus verjüngtem Ahornbaum und aus einem in bunten Blumen ausfallenden Kandelaber zusammensetzt, in den beiden breiteren Füllungen indess eine nach beiderseitiger rundergeformter Kante mit dem Durchbild auf weiter zurückliegende Gebäude und Thürme darstellt. In dem Zimmer, das diese Truhe schmückt, dem südlichsten der ersten Etage des Museums, ist endlich noch ein neu erworbenes, ebenfalls im 17. Jahrhundert gearbeiteter Schrank nützlichem Zweck dienlich aufgestellt, der schon durch seine mäßigen Dimensionen eine gewisse, durch die unübertreffliche Ausführung und herrliche Färbung der verwendeten Holzarten noch gesteigerte Wirkung erzielt. Auf starken Knaulen ruhend und durch ein schweres, wohl ausringeltes Gefüge mit geschmittenem Feins nach oben abgekehrt, an der vorderen Wand durch drei Halbkugeln sowie gesichert und geschnitten, ist er in den beiden Thüren wie in den Seitenwänden mit stark auslobenden, von gerippten Keulen umsaumten und in ihrem Inneren kleinerer Schubladen beruhenden Ausbungen versehen, so daß der ganze Aufbau, aber den sich überdies noch ein Feins aufgelegt, theils aus dem Kern geschmittenen Schrankwerk mit geschickter Berechnung des Gewichtes vertheilt, eine ebenso reich als kräftige Erscheinung von wahrhaft wohlthuender, ruhiger und erster Solidität darbietet.

### Vermischte Nachrichten.

Zum Bau der Stuttgarter Kunstschule. Die Besprechung der Kunstschulaufträge in Stuttgart\* in Nr. 41 enthält mehrere unrichtige, die Thatfachen wesentlich altertümliche Angaben, welche eine Berichtigung um so mehr nöthig machen, als dadurch die Angelegenheit vor einen weiten, mit den Thatfachen und Verhältnissen meist ganz unbekanntem Publicum gebracht und damit ein heftiger Angriff auf die Würtembergsche Kammer der Abgeordneten verbunden ist. 1) Ueber den Her gang in der Kammer wird gesagt: „Sämmtliche Techniker der Kammer wußten den Plan der Regierung so zu distorsionieren, daß eine Majorität von 40 gegen 36 Stimmen denselben verwerf. Man sollte man meinen, es werde sich wenigstens eine Majorität für den Gegenstand auf Ermittlung eines anderen Bauplatzes und Vorsehung neuer Pläne gefunden haben. Mit nöthen! Auch dieser Antrag wurde verworfen u. s. w.“ In Wahrheit war der Her gang gerade der umgekehrte. Jener wurde — weil dies die Geschäftsordnung so verlangt — der den Regierungsposten ablehnende Antrag des Berichterstatters zur Abstimmung gebracht, und mit 39 gegen 38 Stimmen verworfen. Dann erst wurde der dem Regierungsposten zustimmende Antrag des Berichterstatters zur Abstimmung gestellt, und gleichfalls mit 40 gegen 36 Stimmen verworfen. Es ist dies ein sehr wesentlicher Unterschied; denn wäre in der umgekehrten, d. h. in der von der Besprechung ange-

gebenen Ordnung abgehandelt worden, so wäre, wie die angegebenen Zahlen beweisen, der Antrag des Berichterstatters fast einstimmig angenommen worden, weil dann auf diesen Antrag auch die Fremde des ex hyp. vorher abgelehnten Regierungspostens, um wenigstens etwas zu erhalten, sich vereinigt und so für denselben 36—38 d. h. 74 Stimmen zu Wege gebracht hätten. Dabei ist in der Besprechung überdies der gleichzeitig mit der Verwerfung jener beiden Anträge gestellte weitere Antrag auf sofortige Verfertigung provisorischer Kostallaten für die Kunstschule verschwiegen, ein Antrag, der in einer folgenden Sitzung zum Beschluß erhoben und in Folge dessen für Erweiterung des Museumsgebäudes und für Verfertigung eines besonderen provisorischen Gebäudes für die Kunstschule der Regierung zu sofortiger Verwendung die Summe von 319,950 Rth. zur Verfügung gestellt wurde.

2) Cobann wird dem Berichterstatter vorgeworfen, daß er den früheren schlechteren Plan beifürwortet habe und nun den besseren, einstimmig gutgezeichneten verworfen. Dies ist insofern unrichtig, als beide verschwiegen wird, daß der Berichterstatter — wie dies in dem gebildeten Bericht zu lesen war und in den Verhandlungen der Kammer neuer hervorgehoben wurde — gegen jenen Plan schwere Bedenken hatte, dieselben auch der Regierung in ausführlicher Motivierung vortrug, und erst auf die Beschärkung von harte, daß dies der einzig mögliche Plan sei, und daß durch ihn nach dem einstimmigen Urtheil der Lehrer der Kunstschule alle Bedürfnisse vollständig und auf's Zweckmäßigste befriedigt werden, zur Befriedigung derselben sich entschlossen hat, weil er — wie er schriftlich und mündlich betonte — nach seiner Berichtigung nur die Alternative sich gestellt glaubte, entweder diesem Plane zustimmen, oder die Kunstschule überhaupt zu schließen, was nicht gut in ihrer Existenz zu bedrohen.

3) Auch die Angabe, der Berichterstatter habe in einem öffentlichen Blatt mit dem Bau eines neuen Gymnasiums anstalt einer Kunstschule gehandelt, ist unrichtig. Nachdem nämlich in einem öffentlichen Blatte behauptet worden war, der Plan des Berichterstatters würde viel theurer zu stehen kommen, als in denselben Blatte diese Behauptung widerlegt und binnueinget: „es ist nicht gut, die Geldträge hereinzuweisen, weil dadurch diejenigen, welche mit dem Gelde lieber ein weites Gymnasium erbaut wissen möchten, ernüchtert werden könnten, den Gedanken als Realisationsmittel gegen jeden Kunstschulbau zu gebrauchen.“ Dabei aber ausdrücklich bemerkt, daß er dieser Ansicht nicht sei, — also das Gegenheil von einer Trübsand, einen wohlgemeinten, im Interesse der Kunstschule und ihres Baues gegebenen Rath ausgesprochen.

Stuttgart, den 8. September 1870.

Der Berichterstatter in der Kammer der Abgeordneten  
Dr. Baumgärtner

Zu vorstehender „Berichtigung“ des Hrn. Berichterstatters habe ich mir zu bemerken, daß sie das Wesentliche der Sachlage gar nicht berührt und durch ihre Subtilitäten schwerlich geeignet ist, den Eindruck, welchen diese klägliche Angelegenheit auf jeden Unbefangenen machen wird, abzuweichen. Nachdem in Nr. 40 d. Bl. über den Verlauf der amminen Kammerung in ebeno erschöpfender, mehr objektiver Weise berichtet worden war, konnte es meine Aufgabe nicht sein, dieselbe noch einmal vorzubringen. Wie kam es nur darauf an, die wesentlichen Punkte der Verhandlungen kurz hervorzuheben, die ganze traurige Sachlage den gesonnenen Lusthühnern kreuzen Theilschlagens klar zu machen und zu zeigen, in welchem Geiste leider dort die Pflege der künstlerischen Interessen betrieben wird. Wenn daraus kein erfreuliches Bild sich ergeben konnte, so ist dies sicherlich nicht die Schuld dessen, der die Dinge historisch dargestellt hat; sondern lediglich derer, welche mit allen tactischen Hülfsmitteln den von der Regierung vorgelegten und von der gesonnenen Kunstschule mit sorgloser Spannung beifürworteten Plan zu Fall gebracht haben. Es mag ein Nachgemerktes trübsand Weisheit sein, wenn ein Techniker den Plan eines anderen — und trübsand dieser wie im vorliegenden Falle den geleiteten Namen eines Leins an der

Zeitschrift) — mit Erfolg zu verbreitern durchgeführt hat; ob aber die Kräfte und das Land sich über solche Selbstthat zu freuen vermögen haben, ist eine andere Frage.

Ich verleihe darauf, weiter auf alle Gemebe dieser vorläufigen Mittheilung einzugehen und sie zu erläutern; dahers ist sich ja jeder am Schlusse dieses Buchs mehr. Denn das Praesidium, zu welchem die Regierung schließlich in ihrer Kollige gelangt wurde, und welches vom aus der Kammer Genehmigung erhdit, ist ein ja parlamentarischer Charakter, daß weder den Sammlungen noch der Schule damit auch nur annähernd geschaffen wird. Um freilich eben die Sache zu erklären, bemerke ich, daß die Begründung des Komitees einhalten nur zum Theil den Sammlungen zu Stille kommen soll, während z. B. die Bibliothekstätigkeit von Keuen in zwei Gebäude verlegt werden. Wie dadurch der Unterricht und die Kräfte erhdit sein wird, braucht nicht erst bemerkt zu werden. Die Sammlungen aber werden wieder auf ein weiteres Praesidium verlegt, dessen alle auch in den nächsten Jahren nach nicht diejenige endgültige Aufstellung erhdit, welche allein ihren Zweck, über wissenschaftliche Bemühung und vor Allem die Ausarbeitung eines angemessenen Kataloges ermöglicht. Und für sich unzureichendes, nach allen Seiten hinwärtend Praesidium muß man sich die Summe von 25,500 Mk. erwenden, die also dem künftigen Defizitium — wenn man in Erwägung ein solches imal nicht — abgezogen werden müssen. Das sind die Folgen einer Engbrüstigkeit, die sich hinter großartigen Schulplänen monumentaler Bauten zu verbergen sucht. Man verzeihe nicht, daß der ganze stehende Zustand der Sammlungen und der Schule ein praesidialer war. Nachdem man nun über zwölf Jahre dinstand Pläne am Werke ausgeführt hat, um endlich ein Defizitium zu schaffen, für dessen Verhütung ein Hofier wie kein eine ganze fünfjährige Arbeit eingesetzt hat, bemerkt auf des Hofes eines freilich ausgedehnten Zeugnisses die Kammer diesen letzten Ausweg und antwortet auf alle bringenden Rufe nach einer anderen Lösung mit einem abermaligen Praesidium. Und so allerdings soll man schließlich in launischerer Gefassenheit; stellt man aber die Sache der wie sie ist, ja hat man sich „bestimmter Angriffe auf die Kammer“ selbstig gemacht.

\*) Um eine abermalige „Beitragung“ vorzuziehen, bemerke ich, daß die ständige Verlegung von Unterricht für den Lehrer der (unvollständigen) Mittel ist; während die Stillewartung, in gewisser Weise selbstig werden ist, bei der die in ihren wissenschaftlichen Bemühungen einen bestimmten Bruchteil zum Lehrer ist.

Was den Unterzeichneten betrifft, so wird er den geordneten Gehen des Vorgehens machen, künftig selbständig zu schreiben, da er sich überzeugt hat, daß alles Streben nach Verbesserung dieser Verhältnisse unerschöpflich ist. Nur die eine Bemerkung ist noch gestattet: wenn der Hr. Bericht erstatter behauptet, jene Trözung nicht unerschöpflich zu haben, man bei in meinem Artikel die Rede war, ja mich freilich überlassen, daß man eine Trözung auch in das Gewand ständiger Vorgehens hüllen kann.

Dr. Zast.

Zeitschriften.

- The Academy. No. 383.** *Lectures on Painting*, by A. Foor. — J. Godeau. *Painted Imagery*. — New editions. — Ludwig Vogel f.
- L'Art. No. 246.** Les deux Brest, von A. Cantan. (NH Abbild.) — Les devoirs de l'artiste, von G. Berger. (NH Abbild.) — Une collection d'œuvres, von A. de Latour. (NH Abbild.) — Les travaux de restauration de l'église de Saint Croix, à Plozeux, von L. Massini. (NH Abbild.)
- Hirth's Formschätze. No. 12.** Gotische Weiskasse von 1488 — A. Dörner: Amor mit geschlossenen Augen. — Ein Bild aus Hans Holbein's geschnittenen Federzeichnungen vor Pausanias Christ. — Federkassette aus einer Hohlwand — Drei Stützen an Trümpfbläser. — Virgil Sella; Bildnis des Karlstein August von Sachsen v. J. 1557. — Tobias Stimmer; Federzeichnung aus einem Schweizer Wohngebäude. — Veduten von de Velas; Darstellung einer Vorhalle. — Joh. van Doustschum; Zwei andere Cartons. — Wendel Diestelwiler; Entwurf zu einem steinernen Epitaphium. — Franziska Rencher; Entwurf zu einer Grube.
- Repertorium für Kunstwissenschaft. Heft 3 u. 4.** Repertorium zur Kunstgeschichte des Jahres 1891—1892, von A. Schulz. — Biographische der Tribune der S. Annunziata in Florenz, von W. Braghini. — Lorenzo Lotto in den Marken, von H. v. Tschudi. — Der St. Eligius von Pietro Crista, von A. Wallmann. — Die Handschriften im Codex latine Marescotti 716, von J. Derrjau. — Derrjau's Bild; Maria in der Landschaft mit vielen Thieren, von J. B. Nordhoff. — Ergänzungen und Nachweisungen zum Handschriftenwerk Hans Holbein's des Jüngeren, von F. Vogel. — Erstellung und Ankauf siederländischer Tapeten durch Erbkönig Posthaus, 1568—1573, von D. Bekker. — Literaturberichte.
- Kunst und Gewerbe. No. 37.** Zur Leipziger Kunstgewerbe-Ausstellung. — Düsseldorf. Die Gewerbe und Kunst-Ausstellung 1891.

Inzerate.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Soeben ist erschienen und in allen Buch- und Kaufhandlungen zu haben:

Kunsthistorische Bilderbogen.

Supplement oder Sammlung 11 und 12, enthaltend:

Die Kunst des 19. Jahrhunderts.

Erste Lieferung oder Bogen 247—255. Preis 1 Mark.

Dieses Supplement erscheint in 60 Bogen oder 5 Lieferungen à 1 Mk., jede Lieferung zu 12 Bogen gerechnet.

28. Jahrgang.

Abonnements-Einladung 1879. IV. Quartal.

Beliebt beliebt werden Bilderbogen mit vorzügliche Colorirung als Geschenk an Freunde und Verwandte, die sich durch diese Bilderbogen einen angenehmen Genuss, namentlich abends, und eine angenehme Unterhaltung, freier Zeit darbieten. Die Bilderbogen sind in 12 Lieferungen, je Lieferung 5 Bogen, zu 1 Mk., zu haben. Die Bilderbogen sind in 12 Lieferungen, je Lieferung 5 Bogen, zu 1 Mk., zu haben.

Die Natur

G. Schwetschke'scher Verlag in Halle a.S.

Soeben ist erschienen:

Katalog zur Raphael-Ausstellung in Dresden,

nach dem von Hofrath Dr. Heiland verfaßten Verzeichnisse der Raphael-Sammlung in Wiesbaden bearbeitet von A. Uebliher.

Preis M. 1.50. Ein systematisches Verzeichnisse aller Werke Raphael's und deren vorzüglichsten Reproduktionen.

Dresden, September 1879.

Ernst Arnold, Königl. Hofbuchhandlung.

Von meinem soeben erschienenen, sehr reichhaltigen

Kunstlager-Katalog V,

Originalradirungen etc. älterer Maler, sowie Graphischelithographen älterer und neuerer Meister (2118 Nummern) enthaltend, stehen Kunstliebhabern, auf Verlangen, Exemplare gratis franco zu Diensten.

Dresden, 24. September 1879. Franz Meyer, Kunsthandler, Seminarsstrasse 7.

## Preis-Ausschreiben.

In der Herrscher-Galle des königlichen Zeughauses zu Berlin sollen die in Bronze-Guß auszuführenden Standbilder

des großen Kurfürsten  
und der Könige Friedrich I., Friedrich Wilhelm I., Friedrich II. der Große, Friedrich Wilhelm II.,  
Friedrich Wilhelm III., Friedrich Wilhelm IV.  
aufgestellt werden.

Zur Erlangung geeigneter Entwürfe für diese Standbilder wird hiermit eine öffentliche Konkurrenz ausgeschrieben, und werden alle dem preussischen Staat angehörig und innerhalb des preussischen Staats-Gebietes wohnhaften Bildhauer zur Theilnahme an derselben eingeladen.

Das Preisrichter-Amt wird ausübt von der Kommission, welche über die Verwendung der Kunstfonds im preussischen Staate zu berathen hat.

Es wird verlangt, daß Jeder der, in die Konkurrenz eintretenden, Künstler zu allen sieben oben genannten Standbildern einen Entwurf liefert.

Nichterfüllung dieser Bedingung schließt von Preisbewerbung aus.

Es werden im Ganzen sieben erste Preise für die besten und zur Ausführung geeignet erscheinenden Entwürfe, sowie sieben zweite Preise ausgesetzt und zwar beträgt der erste Preis für jeden Einzel-Entwurf — 1500 Mark — der zweite Preis für jeden Einzel-Entwurf 1000 Mark.

Es können auch mehrere Entwürfe eines und desselben Künstlers einen ersten Preis erhalten und zur Ausführung befristet werden.

Die mit dem ersten Preise ausgezeichneten Entwürfe werden zur Ausführung bestimmt werden, sofern eine Einigung über die Bedingungen mit dem Künstler erreicht wird.

Die Entwürfe sind in Gips-Modellen mit Notiz und Momentangabe in versiegelter Umschlag mit entsprechender Aufschrift bis spätestens zum

**1. April 1880**

Mittags 12 Uhr an den Kassellan der königlichen Akademie der Künste hierseits kostenfrei einzuliefern.

Die eingegangenen Entwürfe werden nach getroffener Entscheidung dierseits Tage lang öffentlich ausgestellt.

Zur Entscheidung der Preisrichter wird im Staats-Anzeiger veröffentlicht werden.

Das Programm mit den erforderlichen näheren Angaben ist zu beziehen durch die Bauverwaltung im hiesigen Zeughaus.

Berlin, den 24. September 1879.

Die königliche Kommission für die anderweite Einrichtung des Zeughauses zu Berlin.

præs. Müller.

Hermann

præs. Schöne.

Grandt.

Correspondenz mit Wilhelm-Hof

im König-Palaisen.

Lehrer Christian-Hof im Wilhelm-

Hof im königlichen Palaisen.

Lehrer Christian-Hof im Wilhelm-

Hof im königlichen Palaisen.

Soeben erschien die

### Zweite Auflage

von:

## DER STIL

in den technischen und tektonischen Künsten

### oder PRAKTISCHE AESTHETIK.

Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfremde

von Prof. Dr. GOTTFR. SEMPER.

ERSTER BAND: DIE TEXTILE KUNST.

Mit 125 Holzschnitt-Illustrationen und 15 Farbendruck-Tafeln.

ZWEITER BAND: KERAMIK, TEKTONIK, STEREOTOMIE, METALL-  
TECHNIK

für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst.

Mit 239 Holzschnitt-Illustrationen und 7 Farbendruck-Tafeln.

Jeder Band broschirt 20 Mark. Elegant gebunden 25 Mark, auch in 12  
Lieferungen à 3 M 35 Pf.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

München, im September 1879.

Friedr. Bruckmann's Verlag.

## Kunst-Auktion in Kopenhagen.

Am 23. October und folgende Tage wird die von Herrn Conferenciarth  
G. F. Helm nachgelassene

### Sammlung von Kupferstichen und Radirungen

hier öffentlich veräußert werden.

Der Interessirte übernimmt Aufträge und versendet auf gef. Verlangen  
den Katalog gratis pr. Briefpost.

Kopenhagen, den 8. September 1879.

Th. Lind, Buch- und Kunsthändler. (2)

Bezugt unter Verantwortlichkeit des Verlegers C. A. Hermann. — Druck von Hundertfund & Pries in Leipzig.

In Carl Winter's Universitäts-  
buchhandlung in Heidelberg ist  
soeben erschienen:

**Die Venus von Milo.** Eine  
Kunstgeschichtliche Monographie  
von Dr. Fr. Freiherrn Goeler von  
Ravensburg. Mit vier Tafeln in  
Lichtdruck. Lex. 8<sup>o</sup>. eleg. broch 5 M.

„Es dürfte kaum ein zweites  
Kunstwerk geben, an welches sich  
eine solche Fülle interessanter Fragen  
und Probleme anknüpfte und  
welches so viele literarische Arbeiten  
herzergreifen hätte, als die  
Venus von Milo. Trotzdem hat  
bisher eine Monographie, welche  
das Gesamtgebiet der Untersuchungen  
über diese Statue umfasst  
hätte, gefehlt. Eine solche ver-  
mechte ich in vorliegender Arbeit  
zu geben. . . Der Charakter der  
Schrift ist in erster Linie ein wis-  
senschaftlicher, doch habe ich mich  
bemüht, durch die ganze Darstel-  
lungsweise dieselbe nicht bloß dem  
Fachmann, sondern auch weiteren  
Kreisen, insbesondere Künstlern  
und Kunstfreunden zugänglich und  
verständlich zu machen. (Verwort.)“

**W. H. KÜHL,**

24 Niederwall-Strasse Berlin.  
kauft an guten Preisen:  
Nagler's Künstler-Lexikon. 22 Bde.  
Zuschrift für bildende Kunst  
Jahrg. 1 und Folge.

## Beilage

sind an Prof. Dr. C. von  
Kasper (Wien, Ehren-  
senenngasse 25) oder an  
die Verlagsbuchhandlung in  
Kielzig, Poststr. 8,  
zu richten.

9. Oktober



Inserate

à 25 Pf. für die best.  
Mal gelapene Per-  
gament werden von jeder  
Buch- u. Kunsthandlung  
angenommen.

1879.

## Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erhebet von September bis Juli jede Woche ein Demorandum, von Juli bis September aber 16 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Mark (sowohl im Buchhandel als auch bei den Buchhändlern und Buchverlegern des In- und Auslandes).

Inhalt: Die Hände am päpstlichen Hofe. (Schluß). — Der Pariser Salon. IV. (Schluß). — K. G. Wadenstein, Der Dom zu Mainz. 2. Abschnitt. Ueber den Begriff Kunst. — Die Akademie der bildenden Künste in Rom. — Die Preis-Jury der internationalen Kunstausstellung in Brüssel. — Friedrichs Bildhauer, Kupferstecher Josef Neuberger, Ein Portrait C. Bitters. — Illustrationen des Buch- und Kunsthandels. — Inserate.

Mit dem 16. Oktober beginnt der 15. Jahrgang d. Bl. Die veracht. Abonnenten werden um Erneuerung ihrer Abonnements ersucht. Die Verlagsbuchhandlung.

## Die Künste am päpstlichen Hofe.

(Schluß).

Esen schickten wir uns an, den durch Mangel an Raum verspäteten Schluß unserer in Nr. 26 d. J. begonnenen Anzeige des trefflichen, inzwischen von der Pariser Akademie mit dem Verdienstlichen Preise gekrönten Wertes von Mühl in die Druckerei zu geben, als der zweite Band desselben erschien, den wir nun gleich mit in die Besprechung einbeziehen können.

Eines der ergiebigsten Kapitel des Abschnittes über die Zeit Nikolaus' V. behandelt die sociale und materielle Stellung der italienischen Künstler im 15. Jahrhundert. Es zeigt sich klar, daß in dieser Beziehung damals das Mittelalter noch lange nicht überwunden war. Auch am päpstlichen Hofe emancipirte sich der Künstler sehr langsam vom Handwerker. Als Meister Antonio von Florenz, der Leiter der Arbeiten im Vatikan, sich einmal für einige Tage entfernt, wird ihm die verkümmerte Zeit abgezogen, ganz wie dem gewöhnlichen Tagelöhner. Noch unter Pius II. sehen wir den Architekten und den Bildhauer des apostolischen Palastes mit Ochsentreibern und Wasserträgern in den gleichen Rang gestellt. In den weissen Hüllen ist Künstler und Handwerker eine Person. Wir sind nicht sicher, ob ausgezeichnete Bildhauer nicht plötzlich einmal Steinfageln für Kanonen gedreht oder eifrig mit Hand angelegt haben, wenn es sich darum handelte,

auch dem in einen Steinbruch verwandelten Kolosseum sich Traberstein oder Marmorblöcke zu holen.

Die Künstler waren auch in materieller Hinsicht übel dran, weit übler als die Poeten und Gelehrten. Was will das Jahres-Honorar von 80 oder 100 Gulden, das man einem ausgezeichneten Maler oder Bildhauer zahlte, gegen die 600 Thaler Pension besogen, welche Nikolaus V. 2. B. dem Giannozzo Manetti anverleihen ließ? Gentile da Fabriano, vielleicht der am besten gestellte Maler des 15. Jahrhunderts, bekam 25 Gulden monatlich, d. i. nicht mehr als Giovanni Baldi, der Hansarzt Martin's V. Mit der geistigen Schätzung war es etwas Anderes; da haben gerade die Humanisten, durch ihre Vergleichenungen mit den Künstlern des Alterthumes, den Umschwung herbeigeführt. Als man einmal mit den gefeierten Namen eines Apelles, Zeuxis, Phidias und Praxiteles bekannt wurde, da ging ein Glorienschein von diesen auch auf ihre Nachkommen über. Rajius, in seinem Buche De viris illustribus, reißt einen Gentile, einen Jan van Eyck und Rogier, einen Donatello und Ghisberti unmittelbar an die berühmten Kaiser, Päpste, Feldherren und Philosophen an, und für Manetti ist Bernardo Rossellino schon nicht mehr einfach der capo maestro delle fabriche di San Piero, sondern „Bernardus noster Florentinus, peregrinatus latomorum magister“. Aber das sind vereinzelte Vorläufer; für's Allgemeine dauerte es noch geraume Zeit, daß in den Augen der vornehmen und gebildeten Kreise der Künstler ebenso viel galt wie der Gelehrte, der Humanist.

\*) Les arts à la cour des Papes pendant le XVe et le XVIe siècle, par Eugène Müntz. Deuxième partie. Paul II. 1464—1471. Paris, E. Thorin. 1879. 333 pp. 8°.

Zahlreiche Altenschilder zur Papstgeschichte des 15. Jahrhunderts tragen das Zeichen des rothen Kreuzes. Dasselbe hat eine ganz andere Bedeutung als in unseren Tagen. Es bezeichnet die betreffenden Conclavate als Kreuzzugehalten, als Dokumente aus der Zeit des Papstes Calixt III. (1455—1458), welcher bekanntlich mit Feuerreifer ein neues kriegerisches Unternehmen gegen die Osmanen betrieb. Er ist der einzige nachweislich kunstfeindliche Papst des 15. Jahrhunderts, der entschiedenste Gegner seines Vorgängers Nikolaus V. „Da seht nur, wozu dieser Mensch die Schätze der Kirche Gottes vergeudet hat,“ rief er beim Durchmustern der schönen Manuscripte, der Gold- und Silberarbeiten aus, welche Nikolaus gesammelt hatte. Müng vergleicht Calixt III. mit Hadrian VI., dem Nachfolger Leo's X. „Wenn die Beiden in Konstantinopel statt in Rom regiert hätten, wer weiß ob sie nicht Einer wie der Andere die Völkerstürmerei wieder eingeführt haben würden!“

Auf dies kurze Zwischenspiel folgt dann die glänzende Zeit Pius' II., des siebenwürtigen und gelehrten Enea Silvio de' Piccolomini, des Erbauers von Pienza (1458—1464). Er hatte schon lange vor seiner Erhebung auf den päpstlichen Stuhl den Ueberrethen der antiken Skulptur in Rom ernste Beachtung geschenkt; er ist ein Schüler des Biondo, den man den Begründer der römischen Archäologie nennen kann. Zugleich beweist er ein offenes Auge für die großen Wiederernewerer der Kunst Italiens, vor Allen für Giotto, den er dem Apelles und Zeuxis an die Seite stellt. Auch die Gotik, von der ein Filarete und seine Zeitgenossen in den verächtlichsten Ausdrücken sprachen, wußte er, der Vielgerühmte, mit gerechterem Sinne zu würdigen; die neue Kirche in Pienza sollte nach dem Vorbilde eines mittelalterlichen Baues errichtet werden, den er in Vesterreidh gesehen hatte. Und wenn er auch, wie schon Voigt in seiner bekannten Monographie nachgewiesen, für die eiteln humanistischen Rhetoren und Poeten, die seinen Thron umdrängten, oft die Taschen verschloß, so war er deshalb keineswegs ein Verächter der Wissenschaft. Der Eifer, mit welchem er griechische und lateinische Manuscripte suchen und kopiren ließ, beweist dies zur Genüge.

Vor Allem aber war er ein Freund und Protector der bildenden Künste. Die ersten Meister Toskana's scharten sich um ihn, Rom wurde unter seinem Pontifikat von Neuem der Versammlungsort für die berühmtesten Architekten, Bildhauer, Maler, Goldschmiede, Kunstflücker und Miniaturisten aus ganz Italien. Obwohl kein Verschwenker, im Gegentheil sehr auf gutes Haushalten bedacht, gab er doch mit offenen Händen das Geld her, wenn es ein Kunstwerk von Werth, eine schöne Goldschmiedearbeit oder einen stau-

drischen Teppich zu erwerben galt. Nur sollte der Amateur und der Kunstenthusiast — so dachte er — nie den Kirchenfürsten, den Statthalter Christi vergessen machen. Auf die Gründung von Pienza, oder vielmehr auf die Umwandlung seines Geburtsortes Corsignano in diese nach ihm benannte neue Stadt hat er übrigens noch mehr seinem eigenen Ruhmfium und dem Andenken seiner Familie zuliebe, als zur Verrückung des päpstlichen Stuhles in kurzer Zeit die Summe von 50—100,000 Dukaten verwendet.

Aus dem wichtigsten Abschnitt über die einzelnen, von Pius II. beschäftigten Künstler sei hier nur der von Müng geführte Nachweis hervorgehoben, daß nicht Bernardo di Piero, sondern Bernardo Rossellino, wie unter Nikolaus V., so auch unter Pius II. an der Spitze der Bauten des Papstes stand und demnach auch als der Architekt von Pienza zu betrachten ist. Gleichzeitig bekleidete Rossellino und zwar bis zu seinem Tode (23. Sept. 1464) das Amt eines capo maestro des Domes von Florenz.

Eine völliige Umgestaltung erfährt unser bißheriges Wissen von der Kunst unter Paul II. (1464—1471). Das neue Material war hier so massenhaft, daß Müng diesem einzigen Pontifikat seinen ganzen zweiten Band widmen mußte. Durch seine Auffäge in der Gazette und in der Revue archéologique von 1876—78 waren wir bereits auf die Ausbeute vorbereitet, welche die Inventare der Kunstsammlungen Pietro Barbo's darbieten. Inzwischen erschien das vollständige Verzeichniß dieser damals im Palazzo S. Marco (heute Venzia) aufgehängten Schätze im ersten Bande der Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia, welche das italienische Unterrichtsministerium herausgibt. Müng, der zuerst auf das werthvolle Inventar aufmerksam gemacht hatte, mußte dasselbe natürlich auch seinem Buche wieder vollständig einverleiben, und gestützt auf seine Darstellung, besitzen wir nun nicht nur das richtige Bild von der Persönlichkeit des bisher arg mißkannten Papstes, sondern wir gewinnen auch einen überraschenden Einblick in den Gesamtzustand der Kunstsammlungen Italiens vom Mittelalter bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Paul II. war kein Humanist im vollen Sinne des Wortes, wie Nikolaus V. Er war in erster Linie Kunstfreund und Sammler. Auch der Architektur hat er bedeutende Impulse gegeben und die Pläne Nikolaus' V. fortgeführt. Aber im Vordergrund seines Kunstinteresses stand die plastische Kleinplastik. Müng nennt ihn den Wiederhersteller der Skulptur, der im Alterthum so glänzend entwickelten Edelstein- und Elfenbeinskulptur, welche im Mittelalter völlig herabgekommen war. Nicht minder begünstigt war er für schöne Goldschmiede-

arbeiten und Stickerien; ein Heer von Holzbildhauern, Intarsiatoren, Glasmalern u. s. w. arbeitete an der Ausschmückung des Palazzo S. Marco. Von den Bildhauern, deren Namen mit dem Ansehen Paul's II., verknüpft sind, ist in erster Linie Rino da Fiesole, dann der Paduaner Bellano zu nennen. In Paul II. dem Venetianer, bricht dann auch die alte Brunnliebe, die Lust namentlich an der Ausschmückung der eigenen Prachtgewänder mit Gold und kostbaren Edelsteinen wieder mächtig hervor. Er zahlte für eine einzige seiner Tiaren die enorme Summe von 120,000 Dukaten. Platina, der ihn allerdings verfeinern will, sagt, ganze Nächte habe er mit Perlen und Smaragen gespielt. Andererseits aber hat er weder der Simonie noch des Nepotismus sich schuldig gemacht. Es geht ein großer, königlicher Zug durch seinen Sammelreichtum und seine Prachtliebe.

Unter den Künstlern, welche Paul II. beschäftigte, weiß Münz dem bisher fast unbeachteten, erst im 2. Bande von Milanese's neuer Vasari-Ausgabe (S. 664) gebührend hervorgehobenen Meister Reo del Caprina die erste Stelle an. Er erscheint dem Jahre 1467 bis zu Paul's II. Tode beschäftigt am Palazzo S. Marco und an der anstehenden Kirche, und zwar als architecte sculpteur, vorwiegend an Arbeiten dekorativer Art. Uebrigens hat der Meister auch Anrecht auf ein bedeutendes architektonisches Werk; er war, wie schon Canina nachzuweisen suchte, der Erbauer der Kathedrale von Turin, nicht der von Vasari genannte Baccio Pontelli. Der bedeutendste der von Paul II. beschäftigten architectes charpentiers war ohne Zweifel Giuliano da San Gallo; über ihn bringt der Anhang des 2. Bandes eine interessante Notiz aus der Feder H. v. Geymüller's, welche sich aus das vielgenannte Skizzenbuch in der Barberinischen Bibliothek bezieht. Geymüller weiß dort nach, daß die in diesem Buche enthaltenen Zeichnungen von Bauten Griechenlands, des Orients, Italiens und Frankreichs nicht alle von einer Hand herrühren. Ein Theil ist allerdings von Giuliano, der andere aber (20 Bl.) von dem jüngeren Francesco da San Gallo. Ein ganz ähnliches Zeichenbuch, ebenfalls von den beiden San Galli, befindet sich in Geymüller's Besitz. Es stammt aus der Sammlung Gaddi in Florenz.

Wir nehmen hiermit vorläufig von dem Werke des gelehrten Pariser Bibliothekars Abschied, indem wir nochmals über den reichen und übersichtlich geordneten Inhalt, über die echt wissenschaftliche, erste und schlichte Haltung desselben unseren vollen Beifall ausdrücken. Je mehr sich Münz's Darstellung der goldenen Zeit der Hochrenaissance nähert, um so größer wird begrifflicherweise die Spannung, mit der die kunstgelehrte Welt den Ergebnissen seiner Arbeit ent-

gegenfiehet. Wir wünschen von Herzen, daß das Glück, dessen auch der fleißigste Archäoforscher nicht entzathen kann, um sein Ziel zu erreichen, ihn bis an's Ende treu bleiben möge!

C. v. L.

## Der Pariser Salon.

### IV.

#### (Schluß.)

An die fremden Gäste mahnte zunächst eine den Mittelpunkt der Halle einnehmende Gruppe grünen Laubwerkes, welche die von einem Genius gekrönte Büste des belgischen Kunstgärtners Louis van Haute umschloß. Die Stadt Gent bestellte das Bronze-Denkmal bei seinem Landmann de Bigne, aber die Idee entspricht dem Gegenstande wenig. Der Antwerpener Ceefs gab in seinem „Bon den Bogen des Hestesportes lebtes an's Ufer gestülten Leander“ einen schönen Venetis fleißigen Strebens und stetigen Fortwärtsschreitens auf der betretenen Bahn. Lambeau blieb hinter unseren Erwartungen zurück. Hufsal! Es geht zu Ende mit dem schönen Bilde, das fröhliche Galali erklingt! Coppers wußte den Moment im Fluge zu erfassen, seine Gypgruppe findet mit Recht bei den Waldmännern wie bei den Kennern Beifall. Dem Russen Antocolski blieb die Ehrenmedaille von der Weltausstellung 1878 in gutem Andenken, und auch wir haben seinen „Tod des Sokrates“ nicht vergessen; freilich schickte er diesmal nur Gypentwürfe, ein auf der Schüssel ruhendes Haupt Johannes des Täufers und eine Büste Mephisto's, nach einer echt russischen originellen Idee. — In der Verhandlung des Teilleitendetails, der Spitzen und Bänder, einzelner Haarlocken oder flatternder Gewänder sind die Italiener noch jetzt die Ersten, obgleich die übrigen Nationen ihnen seit 1867 diese Geschicklichkeit mit Erfolg abzulaufrhen begannen. Pandiani's zwei Marmorstatuetten „le menotrier und le masque diabolique“ überraschten durch den unsfghlichen, auf die Wiedergabe der Phantasietracht verwendeten Fleiß, aber das Ganze bleibt kleinlich; die Plastik hat höhere Ziele. „Freude“ und „Schmerz“ symbolisirt Vere da als ein mit einem Blglein spielendes Kind; erst leidet der zarte Sängling des Waldes und das Knäblein lächelt selig, dann stirbt das Thierchen in seiner Hand und der Kleine weint. Gemito stellte uns Federico de Madrazo, leider nur in gebranntem Thone vor, vielleicht bringt der nächste Salon die Marmorbüste. Künstlerisch reich ausgestattet ist Lanziretti's Porträtbüste der Gräfin Iyghiewicz im Reflüme des 18. Jahrhunderts. Die jugendliche Gestalt taucht gleich einer Resurfekunde aus dem zurückflutenden Hermelinmantel auf; der Kamm mit der Grottenkrone, die Perlen am



Haße und der Spitzfragen, Alles bezugt, daß Ritter Vater Rauch einß Recht hatte, als er sich italienische Gehäßen mit nach Berlin nahm. Guglielmi's „Junge Mutter ihr Kind tröstend“ ist wenig mehr als der erste Entwurf, aber trotzdem vielversprechend.

Doch es drängen Zeit und Raum zum Abschluß, kaum dürfen wir noch einen Gang durch die Galerien wagen, um hier und dort einen raschen Blick auf das Beste zu werfen. Unter den Architekturarbeiten verdienen die, laut den Statuten, aus der Villa Medicis eingesandten Pläne zur Restauration antiker Bauwerke besondere Beachtung. Loubot widmete dem Monumente des Lykstrates zu Athen vier, dem Denkmale des Coloni zu Venedig zwei sorgfältig ausgeführte Blätter. Lambert, der glückliche Besitzer der ersten Medaille des Weltturniers von 1878, wendete seine Aufmerksamkeit der Akropolis von Athen zu. Wanches schöne ausländische Bild von der vorjährigen Ausstellung fand sich neben den Gemälden der französischen Schule als Radierung, Holzschnitt oder Zeichnung jeder Art in den Galerien zerstreut. Guhin hatte sechs überaus gelungene Sepiazeichnungen, Marinen, von Holland bis nach Spanien gesammelt, in einem Rahmen zusammengestellt. Jeannin, dessen charactéro de fleurs zu den guten Erwerbungen des Staates zählt, fesselt auch hier durch ein großes Fruchtstück *cuisseletto* do pöches. Das Pastellbild beginnt wieder Fuß zu fassen, Walbrand's Kinderporträt jieren manchen Salons in Paris wie in der Provinz. Eine Erwerbung des Staates in diesem Kreise ist Tschernar's „Landsknecht aus dem 16. Jahrhundert“, Email auf Goldgrund, in der mittelalterlichen Darstellungsweise der Künstler.

Von Fremden begrüßen wir Linton, das Mitglied des englischen Institutes, dessen Aquarellbilder, Ave Maria und „Die Emigranten“ zu Parallelen mit den französischen Aquarellisten einladen, Ricardo de Madrazo in seinem „Unter dem Zelte“, und den als Stecher hervorragenden Belgier Panneemaker, welcher Frankreich durch die Ausstellung eines Porträts von Bitter Hugo eine Höflichkeit erwies.

Seit Ende Mai hatten die Kunstwerke des Salons allabendlich die Feuerprobe des elektrischen Lichtes zu bestehen, welches die Sculpturen mit einem magischen Hauber umtebt. Raum traunt man seinen Augen, so intensiv hell strahlen die milchweißen Kuppeln das durchdringende Licht aus, es ist bleicher Mondenschein, nicht Tagesbeleuchtung, aber der erzielte Effekt wirkt überraschend. Das regelmäßige Zutreten des elektrischen Stromes, welches sich nicht nur durch das Aufklappen der Flammen, sondern auch durch ein dumpfes Brausen bemerkbar macht, erinnert trotzdem unablässig daran, daß die Beleuchtung künstlich erzeugt

wird. Bei den Oelgemälden ist die Wirkung weit ungleicher und je nach dem Kolorite und dem Gegenstande vielfach entschieden ungünstig. Die mattgehaltenen Töne verlieren sehr, sie verbleichen und verschwinden bei dem intensiven, alle Schatten verdeckenden Lichte. Andere Bilder, deren Farbengebung kräftiger oder düsterrer gehalten ist, gewinnen bedeutend und heben sich weit schärfer von derleinwand ab. Man hatte mit der Ausstellung von Handzeichnungen alter Meister in der Ecole des Beaux-Arts den Anfang gemacht, und der Versuch war so glänzend gelungen, daß man ihn auf den Salon übertrug. Jeder kleine Steich der Jahrhunderte alten Kreide- und Bleistift-, Bister- und Sepiazeichnungen der italienischen und niederländischen Meister war dort klar zu unterscheiden gewesen. In den Ateliers der Maler und Bildhauer ist das elektrische Licht längst eingebürgert, schon Carpeaux' kleiner Sohn stand unter seinen Strahlen dem Vater zu dem amour blossé während langer Nachtstunden Modell, und Bonnat pflegt seine Porträts mit Verliebe dabei zu malen, wo man ihnen freilich bei Tageschein anmerkt.

Die Jury des diesjährigen Salons wendete das alte Diplomatenwort, daß die Rede zur Verbergung des Gedankens da sei, auf die Statuten an, welche zur Uebertretung formulirt zu sein scheinen. Die Medaillen sind zum Theile Gesinnungsprämien, und die Barrière, welche laut Artikel 28 die schon mit der Medaille erster oder den beiden Medaillen dritter und zweiter Klasse ausgezeichneten Künstler, als hors concours, von der Mitbewerbung um die Belohnungen ausschließt, ist gänzlich gefallen. Sogar der die Mitglieder der Jury zur Entfugung zwingende Artikel 25 drohte umgeschoben zu werden. Schon vorher verlaute Einzelne von diesen Projekten, und die Tagespresse zog schonungslos, doch vergeblich gegen die Verletzung der altüberbrachten Traditionen zu Felde; mechte „so fou au poudre“ sein, die Jury blieb unentwegt ihren liberal-republikanischen Grundbüssen getreu.

Die Ehrenmedaille der Malerei ward Carolus Duran für sein Porträt der Gräfin Bandal und sein allerliebste Kinderbild zuerkannt, und zwar mit vollen Rechten und zu allgemeiner Befriedigung, denn Jules Lesebvre, der Meister der „Ueberraschten Diana“, dachte je loyal, um sein Amt als Mitglied der Jury niederzulegen und als Sieger in die Reihen der berechtigten Bewerber zu treten. In der Bildhauerei fiel Saint-Marceau der Vorber der Ehrenmedaille zu, da Mercier und Falguière sich in demselben Falle wie Lesebvre besanden. Duran und Saint-Marceau gehören beide dem Cercle de l'Union, artistique an, welcher seine gekrönten Mitglieder durch die Illumination des Klublokals und ein feierliches Festessen ehrt.

So weit war Alles gut, aber nach blieb der vielbegehrte, diesmal der Malerei gehörige Preis des Salons, mit welchem eine dreijährige Pension von 4000 Franken verbunden ist, zu vergeben, und die Stimmen begannen sich zu zerstreuen, bis man sich über Flamenq, den jugendlichen Maler des „Kaufes der Girondisten“ einigte. Schon das Thema, die Vernichtung der Girondisten, ihrer natürlichen Gegner, sagte den Republikanern zu, und die Art der Auffassung entsprach ihren Ansichten mehr noch. Hoffentlich wird Flamenq in Italien nicht nur sein Auge bilden, sondern auch seine Erziehungsgabe bürsten und stärken, um sein Talent auf andere Bahnen zu lenken.

Die Medaillen erster Klasse trugen in der Malerei der jugendliche Duez, neben Baffien-Pepage ein Mitbewerber um den Preis des Salons, für seinen heiligen Cuthbert, Marot, trotz des Besahes hars concours, für seine unschöne „Episode der Schlacht bei Gony Septimus“ und der nicht nur durch bisherige Belohnungen, sondern auch durch die schwache Leistung dieses Jahres, „Christus als Tröster der Vertriebenen“, außerhalb des Kreises der Berechtigten stehende Maignan davon.

In der Bildhauerei ward Ibrae die Medaille erster Klasse für seinen „Mercur den Caducus ersiehend“ zu Theil. Die erste Medaille der Architektur erhielt Loubet, die der Koblung der Belgier Zapp. Panemaker.

Gerhard Wölgast.

#### Kunstkritik.

**Vadenheimer, R. G., Dr. Jur. Ter Tom zu Mainz.**  
Mainz, Verlag von J. Diemer. 1879. 71 S.  
Mit Abbildungen.

§. Wenn man erwägt, daß über den Tom zu Mainz bereits eine ganze Literatur angewachsen ist, so dürfte es auf den ersten Blick befremden, einem neuen Versuch über die Baugeschichte des ältesten Denkmals der mittelhochdeutschen romanischen Domtrials zu begegnen. Und doch, wer die Schrift des Dr. Vadenheimer zur Hand nimmt, wird überrascht sein von der Fülle neuer Gesichtspunkte, Abweisung bisher geltend gemachter irriger Anschauungen und diplomatischer Wichtigstellung vieler Zweifelsachen. Der Verfasser, ein in der Mainzer Fotalgeschichte erfahrener und anerkannter Forscher, will zwar die Bedeutung seiner Arbeit auf den bescheidenen Werth eines Vortrags für weitere Untersuchungen eingeschränkt wissen. Allein seine Arbeit hat doch ein besonderes Verdienst, denn sie bietet mit sachlicher Gründlichkeit den Nachweis für Thatfachen, welche geeignet sind, die Geschichte des Mainzer Domes in den wichtigsten Punkten in ein völlig neues Licht zu stellen und u. A. zu zeigen, daß die älteste Kirche der in ihren

oberen Theilen jüngst restaurirten Ostpartie, nicht, wie bisher angenommen wurde, der Willigskirche (975—1011) angehört, sondern in die karolingische Epoche zurückzuführen ist. Dieser Nachweis wird mit Erfolg geführt für die Westlichen Portale und die daranliegenden Sarcophagen oder Atrien, die ursprünglich der bis auf den letzten Stein für verschwunden gehaltenen fränkischen Martinskirche angehört und bei der Anlage des Willigsklosters in das neue Werk mit aufgenommen worden sind. Und wie das älteste Baukastium, so geht der Verfasser auch die übrigen Entwurfphasen mit einer kritischen Schärfe durch, wie sie meist nur dem Juristen eigen ist, so daß und seine Schrift, nicht ohne wichtige Zurechtweisungen gegen berufene und unberufene Dommonographen jüngsten Datums, ein anschauliches und gründlich ausgearbeitetes Bild bietet von der Entstehung des Domes bis zur neuesten Zeit und im Hinblick auf die noch im Zuge befindlichen Erneuerungen. Diplomatische und archaische Beilagen erhöhen den Werth der gezeigten Schrift.

**Frage Eubertien, Ueber den Begriff Kunst. Eine Abhandlung für die Volksschule. Zweite Auflage. Gießen, Dr. Reich Nachfolger. 1878. 62 S.**

Das Buchlein bringt die bekannten Definitionen, die jedoch nicht neu werden, daß sie in anderer Fassung auftreten. Es würde das auch nicht schaden, da es für die „Volksschule“ geschrieben ist. Von dem „Kunst“ hat der Verfasser eine sehr hohe Vorstellung. Nicht nur hat er den „verlegten Schlüssel“ zu dem Tempel der Kunst, dessen Schlüssel eine „verbindungslose Verflechtung“ ausgeht, ist, „im Herzen“, während man ihn „entweder in den Sternen oder auf der Straße“ sucht, sondern es ist auch schon folgende Erklärungen zu verstehen: „Die Schönheit ist die Harmonie der Natur in der Idee. Nicht die Idee über das Bild hinaus, erhebt sie sich über die Erscheinung selbst, so bewahrt man die die Wirkung des Erhabenen. Das Erhabene wird so lange in den Grenzen der Schönheit bleiben, als es das Bild nicht erbrückt, sondern ihm in dem Reiter der träumenden Idee sozial Gleichheit bewahrt, daß kein Zweifel an die Rückkehr der aufgelösten Harmonie noch möglich ist.“ Wir würden doch dem Verfasser rathen, bei der folgenden Auflage, sich nicht wieder für die „Volksschule“ bedient zu sein, wie bei den anderen prophetischen Offenbarungen nur ein ganz kleines Beispiel hinzuzufügen, an dem er uns entwirrt, wann die Idee das Bild erbrückt und wann es noch sozial Gleichheit bewahrt, daß die aufgelösten Harmonien noch zurückkehren können. Und die folgende Befrage wird so nicht sein, da, wie uns der Verfasser in der Besuche erzählt, „ich die gelammte kompetente Kreise dieser Arbeit, so auch“ die Aufzeichnung ihrer Anerkennung hat angeheben lassen.“

V. V.

#### Kunstunterricht und Kunstpflege.

F. Die Akademie der bildenden Künste in Kassel hat in diesem Jahre, nachdem der Hofmalerei K. Kottig an ihre Spitze gestellt worden war, noch weitere Erweiterungen durch Lehrpersonal durch Bestellung des Obermalers Schauenberg und des Archäologen und Porträtmalers Schneider erfahren, fernhin aber ist es gelungen, sich mit hervorragenden Vorkänden dortiger Zahl der Photographie, Medaillenschnitt, Dekorationsmalerei u. dergleichen in Beziehung zu setzen, daß man hoffen kann, eigenhändigen Zweckleistungen neben den Atelierklassen in der Akademie einen hervorragenden Besuch zuzuführen: in diesen werden die aus

den Elementarläufen hervorgehenden Handwerkschüler der Akademie eine für ihr spezielles Kunsthandwerk berechnete künstlerische Ausbildung erhalten. Man wird durch diese Verbindung die Nützlichkeit finden, solche Kräfte aus dem Handwerkerstande, deren eigentlich künstlerische Natur sich erkennen läßt, durch Erhebung in die Künstlerkategorie in den hohen Kunst zuzuführen, und, was nicht minder wichtig ist und häufiger notwendig werden dürfte, junge Männer, die sich den Künstlerberuf gemählt hatten und sich in der Ausbildungszeit als nicht zu bemerken geeignet zeigten, auf das vermaledeite Kunsthandwerk hinzuziehen. Mit solchen Hoffnungen und Absichten tritt die Akademie zum ersten Male mit vollem Lehrpersonal ihr Wintersemester an.

### Sammlungen und Ausstellungen.

**B. Die Preis-Jury der internationalen Kunstausstellung in München hat folgende Auszeichnungen zuerkannt:**

#### I. Goldene Medaillen erster Klasse.

Den Malern: E. Bonnat und E. A. Bouguereau, beide in Paris, A. Canon in Wien, A. Kunst in Berlin, J. Munoa in Paris, C. Lelierre in Hamburg, E. Bellini in Venedig, E. Maerens in Brüssel, A. v. Werner in Berlin.

Den Bildhauern: A. Tietz in Dresden, V. Dubois und A. Mercie in Paris.

Den Architekten: C. F. v. Hofmann in Wien, H. Dauterive in München, Keller und v. Graßheim in Berlin.

Für Zeichnungen: Dem Maler W. Leibl in München.

#### II. Goldene Medaillen zweiter Klasse.

Den Malern: G. v. Hochmann in Düsseldorf, W. v. Gadowitz in Barmen, H. Tietz in München, K. Gahl ebenda, E. v. Stebbard in Düsseldorf, Verfasser in London, W. v. Kambach in München, E. C. Berlon in Paris, H. H. Wegand im Haag, A. H. Morot in Paris, G. Schönbauer in München.

Den Bildhauern: A. Belluzzi in Rom, C. Teoplanghe in Paris, G. de West in Brüssel, J. G. Ubrae in Paris, H. Chmann in Berlin, J. Tautenhayn in Wien.

Den Architekten: Wallus und Blumhöf in Frankfurt a. M. und A. v. Willems in Wien.

Für Zeichnungen: C. G. Plannschmidt in Berlin,

H. Wandrer in Nürnberg.

Für Werke der verschiedenartigsten Ränke: Ch. L. Courty in Paris, C. F. Gailard ebenda und J. L. Kaab in München.

#### III. Ehren diplome.

Den Malern: A. Dagob, E. Mellinger, C. A. Tuet, H. Salmon, H. Brouil, P. Laboulaye, sämtlich in Paris, J. Botschmann, E. Wunz, J. Ch. Kröner, C. Döder, sämtliche in Düsseldorf, Carl Hoff und Ferd. Keller in Karlsruhe, O. Völk in Weimar, F. Tübbede ebendort, Paul Vertheim in Berlin, Leoß, H. Dausch, C. Zimmermann in München, H. Kischel in Berlin, S. Weisshaupt und Alex. Wagner in München, Leop. Müller, C. l'Allemant und A. Kitz in Wien, J. Th. Coorfmans in Löwen, J. Mariis im Haag, F. Rines in Florenz, P. J. Gabriel und Ch. Hermans in Brüssel, G. Ferrari in Rom.

Den Bildhauern: A. Schönbauer, J. Gautherin, Ch. Renair, sämtlich in Paris, C. Vogel in Berlin, W. Ruemann in München.

Den Architekten: Ch. Guiffe und Duclos in Dijon, Giese und Weimer in Berlin, C. Lange in München, J. Chen in Berlin, F. Neumann in Wien.

Den Kupferstechern und Zeichnern: A. Tdier in Paris, J. Burger, A. Vogel, G. Bauernfeind, sämtlich in München, J. Commencier in Wien, H. Tertel in Leipzig.

### Vermischte Nachrichten.

**Strasburger Münster.** Nach dem kürzlich veröffentlichten Budgetbericht des hiesigen Erzbischofs „Unser Frauen Wert“ sind in den letzten Jahren für die Restauration des Münsters über 400,000 Mk. aus diesem Zombausfonds aufgewendet worden, wozu im laufenden Jahre weitere 190,000 Mk. kommen. Die nach den bisherigen Berechnungen überhaupt in Aussicht genommene Gesamtsumme beläuft sich auf nahezu 810,000 Mk., nämlich 400,000 Mk.

für die Wandmalereien, die theilweise den Stütz von Frankfurt ausgeführt werden, 320,000 Mk. für den Ausbau der Kuppel, 107,000 Mk. für die Thüren des Hauptportals. Die Kuppel-Restauration, so wie die Arbeiten am Hauptportale werden im laufenden Jahre vollendet.

**B. Der Kupferstecher Josef Kallische** in Düsseldorf, ein talentvoller Schüler Keller's, hat den Stich der heiligen Lucia nach Raffael's berühmtem Gemälde in Bologna nahezu vollendet. Der Stich ist in der Größe des Keller'schen Stiches der Stilkunst in Linien-Ramier äußerst sorgfältig ausgeführt und wird demnächst im Verlage der Kunsthandlung von Edward Schüle in Düsseldorf erscheinen. Die bereits abgezogenen Probedrücke lassen ein überaus gelungenes Werk erwarten. Kallische hat durch seine Stiche nach Jean-Baptiste's „Sageur et Canan“ (in Dresden), Franz Jandaq's „Heilige Familie“ (in der Rationalgalerie in Berlin) und H. Valenciens „Christus am Kreuz“ bereits früher seine Begabung bargehen.

**E. H. Ein Portrait G. Ritter's.** Gelegenheitlich der vor kurzem erfolgten Fester des hundertjährigen Geburtstages unseres großen Geographen Carl Ritter sind mancherlei Erinnerungen an denselben, welche bei solcher Gelegenheit erhöhtes Interesse in Anspruch nehmen, in weiteren Kreisen bekannt gemacht worden. Zu diesen Erinnerungen gehört eine Porträtskizze des gezeichneten Gelehrten, welche der Maler Paul Schöbel, einer seiner Jünger im letzten Semester, als Ritter an der Universität Berlin Vorlesungen hielt, während der Vorlesung selbst, ohne Wissen Ritter's gefertigt hat. Sie ist nur höchst mit Behutsam gezeichnet, emblemt jeder feineren Ausdrucks, überhaupt aber durch große Reinlichkeit, Ebenmäßigkeit und Unmittelbarkeit, welche eben ein Vorzug höchster Stufen ist und bei weiterer Durchführung gar zu leicht verloren geht. Diese geistreiche Skizze, häufig in dem vorzüglichst bekannten Institute am Albert-Platz in Berlin als Facsimile in Vorkurs ornamental, ist in dem Verlage von Paul Metz in Berlin erschienen und nun jedem Verehrer des berühmten Gelehrten leicht zugänglich.

### Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

#### Neue Bücher und Kupferwerke.

**Dürr, Alph., Adam Fr. Oeser.** Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Mit 7 Holzschnitten. Leipzig, Dürr. M. 6.

**Ambiveri, L., Gli artisti Piacenti.** Cronaca ragionata. 8°. 254 S. Piacenza 1870. M. 3. —

**Bayet, C., Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétienne en Orient avant la querelle des iconoclastes.** 8°. 146 S. Toulouse 1870. M. 4. 50.

**Berger, G., L'école française de peinture depuis ses origines jusqu'à la fin du règne de Louis XIV.** 8°. III u. 379 S. Paris 1870. M. 3. 50.

**Dupré, Gl., Pensieri sull'arte, e ricordi autobiografici.** 8°. 452 S. Florenz. M. 4. 80.

**Goeler v. Ravensburg, Friedr. Frhr. v., Die Venus von Milo.** Eine kunstgeschichtliche Monographie. 8°. 199 S. Mit vier Lichtdrucken. Heidelberg, Winter. M. 8. —

### Zeitschriften.

**The Academy.** No. 384—386.

**The Sculptures of Olympia,** von A. S. Murray. — Mr. Seymour Macken on etching, von R. W. M. — Southwell minister. — L. Buxford: Antiquities of the Crimea, von A. S. Murray. — The sarcophagus of the Crimes, von E. W. Murray. — Edward T. Poynter: Ten lectures on art, von E. F. S. Peilisse. — Jose, F. Moor: The industrial art in Spain.

**L'Art.** No. 247 u. 248.

**Expositions artistiques de Marseille, von L. de La Bré.** (Mit Abbild.) — **Les expositions d'art de la ville de Gènes.** (Mit Abbild.) — **Une collection Guelzo,** von A. de Lator. (Mit Abbild.) — **Les dessins de maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts** von G. Berger. (Mit Abbild.) — **De l'enseignement de dessin et de thés des écoles,** von E. V. C. —



# Konkurrenz-Ausschreiben

betreffend die

## Reliefs zu den Brancethüren im Westportale des Domes zu Köln.

Für die vier Brancethüren im Westportale des Kölner Domes ist ein plastischer Schmuck, bestehend in Reliefs, in Aussicht genommen, welche Darstellungen aus der biblischen Geschichte enthalten.

An die Bildhauer im Deutschen Reich ergoht hierdurch die Einladung, Entwürfe und Modelle zu diesen Franco-Reliefs einzureichen. Die besten Künstler, welche sich an dieser Konkurrenz beteiligen wollen, werden ersucht, sich wegen Mittheilung des Programms nebst zugehörigen Plänen (schriftlich oder persönlich an die unterzeichnete Dombau-Vermaltung (Köln, Rechtschule 2) zu wenden, und werden Exemplare des Programms nebst Anlagen, so weit der vorhandene Vorrath reicht, den Konkurrenz-Bewerbern zugefickt.

Für die Konkurrenz gelten folgende Bedingungen:

- 1) Zur Konkurrenz zugelassen werden nur Arbeiten von Künstlern, welche Angehörige des Deutschen Reichs sind.
- 2) Die Entwürfe sind mit einem Motto zu versehen und ist gleichzeitig in einem arabischen und mit dem gleichen Motto versehenen Umschlage der Name und Wohnort des Künstlers mitzutheilen.
- 3) Die Entwürfe zu den Reliefs der Brancethüren müssen den im Programm gestellten Anforderungen allseitig entsprechen.
- 4) Ein Blatt Zeichnungen und Modelle sind einzureichen:
  - a) Ein Blatt Zeichnungen der Entwürfe zu einer der vier Thüren des Westportals nach freier Wahl des Künstlers, in einem Maßstabe von  $\frac{1}{2}$  der natürlichen Größe in deutlichen Umrissen gezeichnet, aber je nach Ermessen in ausgiebiger Darstellung der Komposition. Die Zeichnungen müssen die Entwürfe zu den 12 Reliefs einer der vier Thüren, die gesamte Architektur der Einfassung für die Medaillons, so wie die Profilierung zu den Schlagschiffen, Gesimsen etc. enthalten.
  - b) Ein Blatt Zeichnungen der Rückseite zu derselben Thür in  $\frac{1}{2}$  der natürlichen Größe, welche gleichfalls mit einem zu gleichenden Bronzeplatten zu bekleben ist.
  - c) Ein sorgfältig ausgeführtes Gypsmodell in natürlicher Größe zu einem der 12 Reliefs der Vorderseite der vom Künstler gewählten Thüre, zu welcher die Entwürfe ad a gefertigt sind. Die Auswahl unter den 12 Reliefs ist dem ausführenden Künstler überlassen.
  - d) Die Gypsmodelle in natürlicher Größe zu den arabischen Thürgriffen, Schlüsselgehäusen und Thürankern derselben Thür, insofern solche im Projekte angedeutet sind.
  - e) Ein genauer Kostenanschlag über die Herstellung der Modelle zu sämtlichen 48 Reliefs und zu den architektonischen Umräumungen, bezüglich über die Ausführung der vier Thüren des Westportals in Bronze.
- 5) Die Entwürfe und Modelle sind bis zum

### 1. März 1880

an die Dombau-Vermaltung zu Köln (Rechtschule 2) pferofrei einzuliefern. Arbeiten, welche nicht spätestens an diesem Tage bei der Kastkation des Rathens aufgegeben, oder im Bureau der Dombau-Vermaltung ausgehändigt sind, werden an der Konkurrenz ausgeschlossen.

- 6) Für den besten und den Bestimmungen des Programms nie der Ausschreibung am meisten entsprechenden Entwurf, welcher nach dem Urtheil der Jury als zur Ausführung geeignet erachtet wird, ist ein erster Preis von

5000 Mark

ausgesetzt. Weitere zwei Preise von je 2000 Mark werden für die zwei zunächst besten Entwürfe gewährt. Die prämierten Entwürfe und Gypsmodelle werden gegen Zahlung der Prämien Eigenthum der Dombau-Vermaltung, welche die Beschaffung übernimmt, dem Ueberhaber des mit dem ersten Preise gekrönten Entwurfs die Herstellung der Entwürfe und speciellen Modelle für die sämtlichen vier Thüren zu übertragen, jedoch mit dem Vorbehalte der Ermäßigung über das Honorar und über etwaige an den Entwürfen anzubringende Aenderungen, namentlich bei Feststellung der bei der Konkurrenz noch nicht vorgelegten Reliefs, so wie über die sonstigen Bedingungen und bezüglich der für die Anfertigung der Gypsmodelle zu gewährenden Zeit.

Die nicht prämierten Entwürfe und Modelle werden den Konkurrenten kostenfrei wieder zugefickt.

- 7) Das Preisrichter-Komit haben übernommen:

Der königliche Geheimre Ober-Baubauath Herr Professor Strud zu Berlin.  
 Der Appellationsgericht-Rath a. D. Herr Dr. Heidecksberger zu Köln.  
 Der Domkapitular Herr Dr. Heuser zu Köln.  
 Der Bildhauer Herr Professor Schilling zu Dresden.  
 Der Bildhauer Herr Professor Hensel zu Braunschweig.  
 Der Bildhauer Herr Professor Wittig zu Düsseldorf.  
 Der Dombaumeister Herr Regierungs- und Bauath Volgel zu Köln.

- 8) Die sämtlichen eingereichten Entwürfe und Modelle werden nach erfolgter Preisvertheilung während zwei Wochen in Köln öffentlich ausgestellt.
- 9) Die Entscheidung des Preisgerichts wird im „Deutschen Reichs-Anzeiger“, in der „Kölnischen Zeitung“ und in der „Deutschen Bauzeitung“ veröffentlicht.

Köln, den 26. August 1879.

(2)

Die Dombau-Vermaltung.

Verlegt unter Verantwortlichkeit des Verlegers C. A. Hermann. — Druck von Junbertshund & Fried in Leipzig.

# Kunst-Chronik 1879.

XIV. Jahrgang.

## Inhaltsverzeichnis.

Größere Aufsätze.		Seite	Zwei	
Die akademische Kunstausstellung in Berlin	L. 19. 169	153	Der Schweizerische Salon von 1879	601
Der deutsche Architektentag in Dresden		7	Das Cornelius-Denkmal in Düsseldorf	625
Das Museum Plantin-Moretus in Antwerpen		33	Die internationale Kunst-Ausstellung zu München	640 718
Die antike Kunst auf dem Tracabera	68. 81.	173	Der Katalog der Sammlung Richard Häber's in Hull	
Künstlerische Monumente aus Neumagen		57	Tap	656
Das Leffing-Denkmal in Hamburg	97. 129.	585	Die Leipziger Kunstakademie	657
Vom Christmarkt	113. 126.	159	Die Kunstschulaufträge in Stuttgart	673
Neue Erwerbungen der Lombard National-Gallery		142	Die erste Pariser Square-Ausstellung	677
Aus dem Wiener Künstlerhaufe	169. 249. 267. 297. 441.	521	Der Plan für das deutsche Reichstagsgebäude	679
Die Kirche zu Eorch am Rhein und ihre Restauration		182	Kunstbetriebe in Croatien	724
Der Bau des Künstlerhaufes zu Dresden		187		
Der neue Katalog der Berliner Galerie		201		
Zwei Bronze-Reliefs in Göttingen		207		
Das Kunstbudget Frankreichs und Englands für das Jahr 1879		217		
Die Corenan-Galerie in Washington		221		
Das neue Parlamentsgebäude in Wien		233		
Das neue Reglement für die Berliner Museen		251		
Ein neues Bild von Adolf Menzel		265		
Kunstausstellung in Florenz		270		
Die königlichen Museen in Berlin und der preussische Landtag		272		
Französische Illustrationsliteratur		283		
Restaurationen und Bauprojekte in Venedig	213.	359		
Rus Olympia		329		
Die Restauration des Semsthaufes im Kölner Rathhausstern	246.	361		
Die Restaurationspläne für den Bau des Künstlerhaufes zu Dresden		379		
Preller-Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie		395		
Die Röhle am pflanzlichen Hof	409.	791		
Ausgrabungen in Neapel		419		
Florantiner Freskogalerien		425		
Wibbeler's chronologischer Katalog der Madonnen Membrons's	439.	473		
Die I. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden		445		
Neue Ausgrabungen und Museen in Griechenland		457		
Das Bismard-Denkmal in Köln		464		
Die Wiener Peterstage		489		
Amerikanische Kunstausstellungen	505.	625		
Ausstellung von Handzeichnungen alter Meister in Paris		537.		
Der Pariser Salon 553. 576. 591. 608. 693. 719. 745.		560		
Arthur Meyer's neueste Wandgemälde		569		
Der Alterthumsverein in Wien		595		
			Der Schweizerische Salon von 1879	601
			Das Cornelius-Denkmal in Düsseldorf	625
			Die internationale Kunst-Ausstellung zu München	640 718
			Der Katalog der Sammlung Richard Häber's in Hull	
			Tap	656
			Die Leipziger Kunstakademie	657
			Die Kunstschulaufträge in Stuttgart	673
			Die erste Pariser Square-Ausstellung	677
			Der Plan für das deutsche Reichstagsgebäude	679
			Kunstbetriebe in Croatien	724
			Korrespondenzen.	
			Dresden 628. — Kopenhagen 127. — Leipzig 317. — Rom-Paris 103. — Triest 659. — Wien 650. — Venedig 226.	
			Kunstliteratur.	
			Bücher, Zeitschriften für den Unterricht der Anatomie und Proportionslehre des menschlichen Körpers	10
			Bücher, Abriss der Geschichte der Baukunst	13
			Waltmann, Aus alter Jahrhunderten niederländischer deutscher Kunstgeschichte	39
			Recht, Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung 1878	71
			Pader, Mont Saint-Simon Stylite pres d'Alep	90
			Obreen, Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis	124
			Rannfeld, Durch's deutsche Land	159
			Leffing, Berichte von der Pariser Weltausstellung 1878	225
			Bücher, Peter Vischer's Werte	225
			Sippmann, Der Tobakbaum von Hans Holbein	249
			Röhler, Goldschmied Meisterwerke	241
			v. Reirner, Die moderne Kunst und die Kunstschulen der Berliner Akademie	276
			Rüdwardt, Das königliche Schloß zu Brühl am Rhein	300
			Bücher, Geschichte der italienischen Malerei	315
			Gmelin, Italienisches Stiegenbuch	357
			Sippmann, Zeichnungen alter Meister	365
			v. Sulba, Das Aretus und die Aretungung	382
			Guisard, Les tapisseries decoratives du Garde-Meuble	413
			Stadtbauer, Rürnberg'sches Handwerkerrecht des 16. Jahrs	447
			Bernid, Olympia	449
			v. Wurzbach, Goldene Bibel	496

Kraus, Roma sotterranea	508
v. Oeymüller, Die ursprünglichen Entwürfe für Sanct Peter in Rom	543
v. Zumreicher, Ueber den französischen National- wohlstand als Merk der Erziehung	590
Eitelberger von Edelberg, Gesammelte kunst- historische Schriften	594
Wittich, Kunstdenkmale und Klerikerhäuser im Han- noer'schen	610
v. Wurzbach, Ein Malerinnenmaler unserer Zeit (Edward Steinle)	614
Veit, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahr- hunderts	632
Kuths, Landwirthschaftliche Vorträge für Schul- und Privatunterricht	661
Wappen des Österreichischen Herrscherhauses	701
Champer, L'année artistique	702
Rannide, Die Forstbaukunst	731
Terscheck, Handbuch der Delmalerei	731
Wag Schmidt, Die Kunstmalerei	731
Wodenheimer, Der Tom zu Mainz	769

### Kunstliterarische Notizen.

Fleischer, Rektionen- und Bildnerische Uebersicht des alten Volkstheaters zu Treiden	17
Wolkmann, Geschichte der Malerei	18
Stieler, Baukunst u. Malerei, Italien	18
Die neue Salari-Kunst	18
v. Suttner, Zur Kalk- und Malfarbe	47
Der neue Katalog der Berliner Gemäldegalerie	92
Wieland, Das Stadthaus und die Villa	163
Niebling, Auf unsere Freiwahl	163
Neue photographische Publikation der Minio- Sammlung	165
Niebling, Original-Entwürfe für kunstgewerbliche Erzeugnisse der gemauerten Thonwaren-Industrie	178
Wenge, Nämliche Kunststände im Zeitalter des Augustus	179
Egger, Singtische Kunst	179
Wagner, Die vormaligen geistlichen Stifte im Groß- herzogthum Hessen	210
Curtis, Ein neues Werk über Velasquez und Murillo	227
Christmann, Kunstgeschichtliches Wörterbuch	242
Gmelin, Italienisches Stättenbuch	243
Ein neues Werk über Goldstein	243
Frauberger, Die Geschichte des Jähers	238
Müller und Mothes, Mittheilung archäologischer Wörterbuch	259
Publikation über das Wiener Befehdere	270
Kraus, Ueber Begriff, Umfang und Geschichte der christlichen Archäologie	337
Oppenheim, Neues Stättenbuch	354
Rudle und Lühow, Denkmäler der Kunst, 3. Aufl. von Wurzbach, Die französischen Maler des 15. Jahrs	355
Lessing, Muster altdeutscher Zeichnenerei	355
Textbuch zu Semann's kunsthistorischen Bilderbogen	401
Monographie über Wenzel Jamniger	402
Hirth's Formenschatz	420
Veit, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrs	436
Völkner's Ober-Malerei	436
Völkner's Grundriss der Kunstgeschichte	437
Die deutschen Reichsgelände über das Urtheilrecht	437
Völkner, Reichthümer der Kunst	437
Wacott, Castell Vinciguato	526
Riegel, Kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze	527
Riegel, Serapis-Museum in Braunschweig. Die Sammlung mittelalterlicher und romanischer Ge- genstände	545
Seubert's Allgemeines Künstlerlexikon. Zweite Aus- gabe	545
Professor Springer's Festschrift	552
Detmold's Anleitung zur Kunstschmiederei	637
Gutkunst, Die Kunst für Alle	637
Palte, Hellas und Rom	637

Eberl's Haupten	638
Palusier La romance en France	638
Uebersicht der desideria	638
Stromer, Murillo's Leben und Werke	662
Springer, Ueber die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter	663
Semper, Monographie über Carpi	663
Weilbach, Dänisches Künstlerlexikon	691
Buedhardt's Cicero	691
Tohne, Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit	697
Sufalini's Dion von Rom	697
Rudle's Geschichte der italienischen Malerei	704
Regler's Monogrammen	731
The American Art Review	731
Rammel, Kunst und Künstler in ihrer Förderung durch die kirchliche Landchaft vom 16.—18. Jahrh.	753
Springer, Hundert Cartouchen	753
Holland, Carl August Lebiéche	754
Sudbeckström, Ueber den Begriff Kunst	770

### Kunstblätter und Bilderwerke.

Minaei's photographische Publikationen	19
Die Kaiserliche Galerie in Venedig	125
Album der Gesellschaft für Naturkunst in Weimar	161
Guido Reni's Aussee in Ansbach	202
Werkzeuge der Holzschneiderei	237
Wafar's Gemälde Karl's V. in Antwerpen, tabert von H. Kalmus	305
G. Giers, Strandbilder von der Ostsee	305

### Kunsthandel.

Öbener's neuer Katalog von Kupferstichen	23
Katalog von Jean Weier in Treiden	26
Versteigerung der Cejel'schen Sammlung in Wien	105
Photographien von Giacomo Roggi Florenz	146
Versteigerung Hubou	146
Kunstkollekt	165
Kunstion Ensenberg in Wien	323, 520, 547
Kunstion Jansen in Amsterdam	731

### Nekrologe und nekrologische Notizen.

Arnold, Joseph 452. — Weissbach, Carl 196. — Bernas, Joh Martin 227. — von Bonvicini, Aug. 595. — Hosart, B. 126. — Stromann, H. 19. — Dreyhoff, Ed. H. 728. — Couture, Thome 436, 475. — Tou- mier, Donato 385. — Del Goude 259. — Trugatin, Wih. 495. — Edner, Albert Friedr. 463. — Scher- Michael 599. — Engelmann, Dr. Wih. 198. — Rourc, Eugene 525. — Fries, Bernhard 638. — Grant, Sir Francis 29. — Dandier, Ant. Theod. 728. — Perle, Edward, 179. — Dondel, Adolf 339. — Kung, Gerhard 322. — Kurbauer, Ed. 302. — Lotz, Dr. Wih. 735. — Wenerheim, Fr. Eb. 289. — v. Herz, Friedr. 192. — Wesche, Karl 611, 751. — Vini, Carlo 535, 515. — Vesault, August 325. — Schumann, Josef 345. — v. Schradolch, Julian 564, 516. — Scherzberg, Karl Aug. 92. — Semper, Gottfried 511. — Sondert, Joh. Baptist 55. — Schramm, Frederik 335. — Swertz, Jan. 527. — Tantarini, Antonio 311. — Willeke-Tuc 754. — Weißer, Ludwig 450. — Zimmermann, Max 242.
--

### Kunstunterricht und Kunstpflege.

Münchener Akademie 92. — Gesandtschaft zur Erhaltung der Kunstdenkmale in Frankreich 150. — Historische Kommission für die Provinz Sachsen 228. — Gründung der Ecole Beige in Rom 453. — Kunstpflege in Bologna 564. — Neue Gemälde in Berlin 618. — Akademie der bildenden Kunst in Rom 770.
--

### Kunsthistorisches.

Font Schlußstein 70. — Archäologische aus Griechenland 41, 164. — Ueber das Alter der Apollonstatue von G. Lehmann bei Rom 111. — Aus Olympia 358, 411, 561, 598, 603. — Reuebede etwaßliche Graberfahrt 564. — Wandgemälde der Jerneseño in Rom 611.

### Konkurrenzen und Preisvertheilungen.

Ausstellung bürgerlicher Wohnräume 29. — Zum Konkurrenz-Umwerb 21. — Umwerbstitelbau in Ströburg 41. — Die Konkurrenzentwürfe für die Kaiser-Wilhelm-Universität in Ströburg 71. — Historische Dekoration der deutschen Reichshand in Berlin 92. — Viel-Kalk-fortliche Stiftung 196. — Louis Bonifant-Stiftung 210. — Wiener Akademie 207, 682. — Berlin zur Förderung des Kunstgewerbes in Braunshweig 355. — Münchener Kunstgewerbe-Verein 704. — Dombau-Vermaltung in Köln 714.

### Personalnachrichten.

a. Kugeli, Prof. 73. — Seembel, Albert 163, 192. — Di Cebolina 619. — Dehregger, Fr. 180. — Festungsbau 528. — Graef, Georg 260. — Jantich, Dr. Robert 285. — Kofler, Hans 159. — Kar, Gehr. 122. — Peterlin, Dr. Eug. 150. — Thausing, Prof. Dr. 653. — Thierich, Prof. 561. — v. Wenzler, Anton 528.

### Vereinswesen.

Kunstverein in Suidau 21. — Verbindung für historische Kunst 21, 564. — Schaffischer Kunstverein 358. — Varnier Kunstverein 192. — Kunstverein für Rheinland und Westfalen 403, 451, 564. — Münchener Kunstverein 420. — Jahresbericht des Germanischen Museums 421. — Verein für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens 481. — Rönninger Kunstverein 113. — Kunstverein in Peilborn 705.

### Sammlungen und Ausstellungen.

Bormen 619. — Basel 427. — Berlin 14, 92, 211, 307, 322, 339, 371, 572, 494, 411, 436, 453, 513, 445, 706, 734, 734. — Bern 736. — Düsseldorf 355. — Dresden 329. — Göttingen 422. — Frankfurt a. M. 113, 371, 392, 620. — Freiburg 736. — Kopenhagen 653. — Leipzig 82. — 511. — London 13. — Lubek 694. — Mainz 528. — München 126, 143, 291, 352, 437, 465, 466, 451, 565, 628, 641, 612, 721. — München i. B. 528, 382. — Paris 515, 664. — Rotterdam 372. — Ströburg 613. — Stuttgart 151, 453, 613, 705. — Wien 57, 180, 309, 326, 553.

### Vermischte Nachrichten.

Ueber das Denkmal Friedrich Wilhelm's III. in Köln 21. — Denkmal für den Herzog Karl von Braunschweig in Genf 24, 710. — Aus Berlin 24, 106, 467. — Aus Ströburg 42, 667, 711. — Die Arbeiten zur Umgestaltung des Berliner Zeughauses 42. — Rupprecht's Ernst Jörberg 42. — Neue Berliner Monumentalbauten 42. — Aus Stuttgarter Bildhaueratelier 43. — Aus Tirol 43, 100, 653. — Tanneder's Schillerbüste 44. — Das neue Theater in Augsburg 58. — Stuttgart 59, 310, 355. — Denkmal für Giorgione 59. — Maria-Theresia-Denkmal in Wien 74. — Statuen für St. Gallen 75. — Archäologische Section der Philologenversammlung in Jena 76. — Professor Jakob Grönmald 75. — Alexander von Humboldt-Denkmal für St. Louis 93. — Dr. Heinrich Otte 93. — Oberbaurath Fr. Schmidt in Wien 93. — Aus Göttingen 93. — Aus Würzburg 93. — Gelehrtenstatue 94. — Der neue Rathhof in München 165. — Aus Hannover 166. — Die Kommission für die Reichsausstellungskarte in Paris 166. — Archäologische Gesellschaft in Berlin 145, 210, 201, 429, 694. — Rupprecht's Eugen Doby 164. — Die Renovation

des Rimer Münsters 166. — Das Fest der deutschen Künstler in Rom 168. — Venezianisches Email 213. — Die Enthebung der Fingerringe Henri-Teug 229. — Aus Hannover 214. — Grönmald in der Kaiserbüste zu Bonn 215. — Bildhauerkunst in Bonn 215. — Bildhauerkunst in Frankfurt a. M. 216. — Der Landtag der Provinz Brandenburg 216. — Die Restauration des Domes zu St. Stephan in Wien 260. — Aus Nürnberg 271, 511. — Städtische Reubanten in Regensburg 278. — Aus Düsseldorf 278, 505, 621. — Zur silbernen Hochzeitfeier des bayerischen Kaiserpaars 292, 488. — Anton Kloss' 309. — Kriemlein Feuerbach 309. — Ueber ein neues Bild von Raffaele 340. — Oesterreichische Staatenausstellungen 340. — Stiftung für die Drebbener Galerie 340. — Münchener Künstlerbau 356. — Juan Miraflores 357. — Kauf der Cafe Bartholdy für das deutsche Reich 357, 348. — Berliner Kutschhalle 357. — Die Deutsche Statuen für das Schwedensmal in Dresden 372. — Pracht der Erbsenrin Eugenie gegen den Staat 373. — Lutherbilder auf der Wartburg 403. — Der Hügelaltar von Cuernin Hofius in Wien 405, 709. — Prof. Albert Wolff 437. — Standbild des Fürsten Bismarck in Wien 439. — Allgemeiner Aufstellungen-Kalender 439. — Gouss-Tenkmal in Braunshweig 453. — Aus dem Atelier des Bildhauers Gelandres in Berlin 453. — Dehregger's „Daser, zum Tode gehend“ 453. — Carl v. Piloty 467. — Die Arbeiten am Berliner Goethe-Denkmal 468. — Neue Pariser Tenkmaler 468. — Ein neues Museum in Florenz 468. — Nachbildungen des Münchener Silberbüchels 481. — Ueber die Denk- und Grabmäler der Berliner Bildhauerkunst 485. — Prof. P. Jansen in Düsseldorf 485. — Das deutsche archäologische Institut in Rom 486. — Weltausstellung in London 479. — Aus München 517. — Ein neuer Denkmalsentwurf der Bernus von Bild 530. — Aus Jandrud 546. — Bericht über Schlemmer 565. — Die Jury für die Münchener Lokal-Kunstausstellung 565. — Neues Wiener Denkmal in Habsburg 566. — Göttinger Denkmälchen Tapan 604. — Semper's kritische literarische Nachlass 621. — Professor Göttinger, Dezember 621, 705. — Professor Rudolf Ohm 622. — Aus Paris 644. — Das neue Wiener Parlamentsgebäude 644. — Das neue Rathaus in Wien 516, 644. — Trolander's Bericht der Kibandra 645. — Semper-Museum 665. — Museum in New-York 665. — Der Reubau der Stuttgarter Kunstschule 666, 707, 755. — Historische Fresken im Landberger Rathhaus-Gaule 667. — Restaurationsarbeiten an der Rathbrücke zu Reg. 668. — Carl Brünner 708. — Ernst Studelberg 709. — Prof. G. G. Steipenker 709. — Prof. Viktor 709. — Auszeichnung des Architektenvereinshauses in Berlin 709. — Die Direction des bayerischen „Deutschen Gewerbemuseums“ in Berlin 709. — Zu Ehren Gottfried Semper's 736. — Rupprecht's Jos. Rothstein 772. — Vertrat G. Ritter's 772.

### Dom Kunstmarkt.

Amsterdam 60, 405, 468, 717. — Berlin 359, 422. — Frankfurt a. M. 454, 645. — Köln 60, 83, 451, 500, 710. — Leipzig 60, 409. — London 300. — Lübeck 357. — München 108, 403, 738. — New-York 486. — Nürnberg 359. — Paris 358, 438, 672. — Stuttgart 326.

### Eingefandt.

Caenclius 152. — Heinrich Junck's Nachlass 291. — Zur Biographie Ed. Reperheim's 312. — Franz von Steir 312.

### Verichtigung.

Im Inhaltsverzeichnis zum XIV. Jahrgang der Zeitschrift für bildende Kunst I. Seite 312 u. u. lies Josef Dur in statt Josef Durm. Gleiches gilt u. u. lies auf den letzten beiden Spalten unter G. 372 u. 373 zu corrigieren.





THE BORROWER WILL BE CHARGED  
AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT  
RETURNED TO THE LIBRARY ON OR  
BELOW ~~NOTICE DATE~~ ~~DATE~~ STAMPED  
NOTICES DOES NOT EXEMPT  
BORROWER FROM OVERDUE FEES

JUL 19 1984

JUN 25 1984