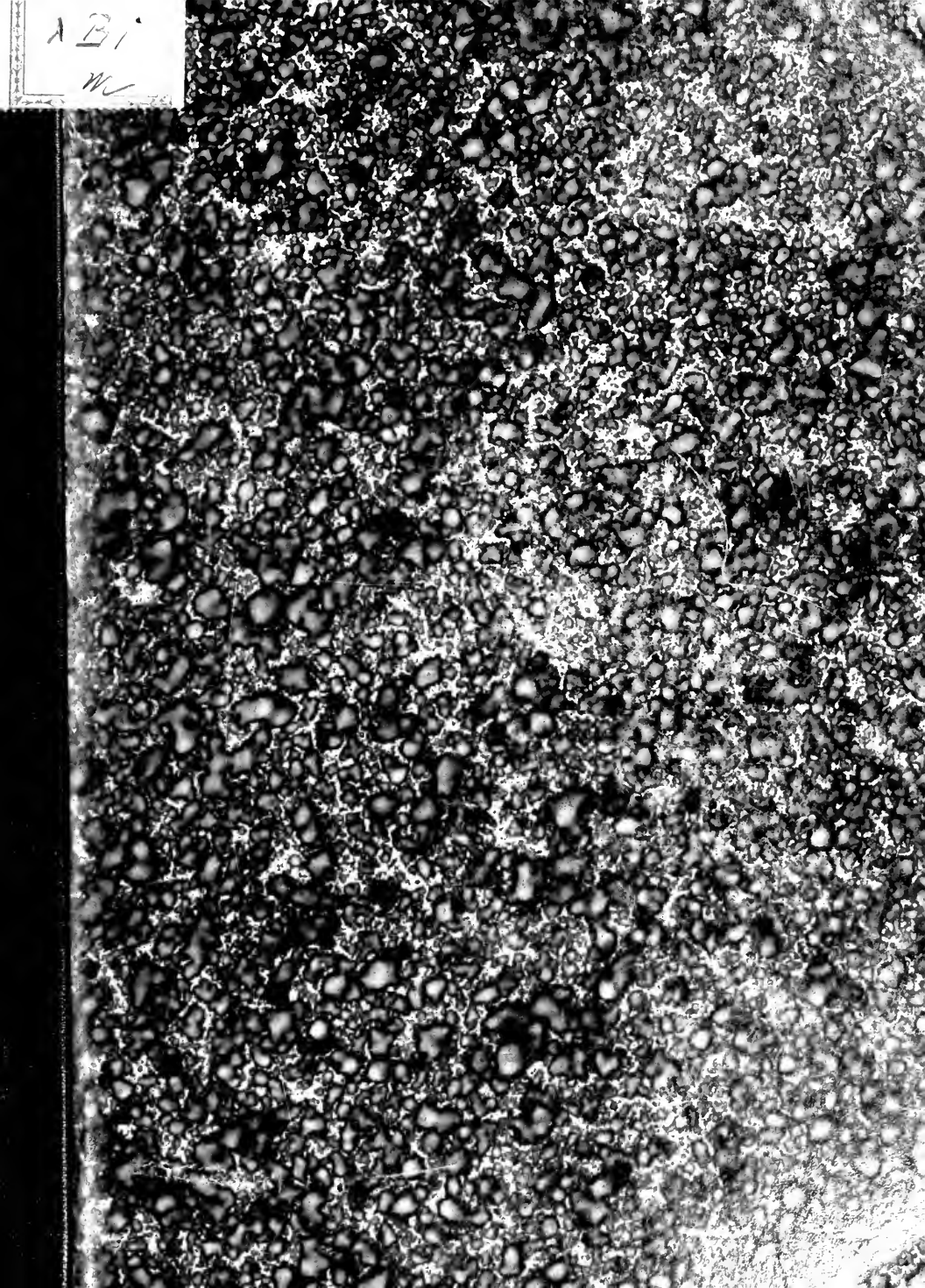


AB1

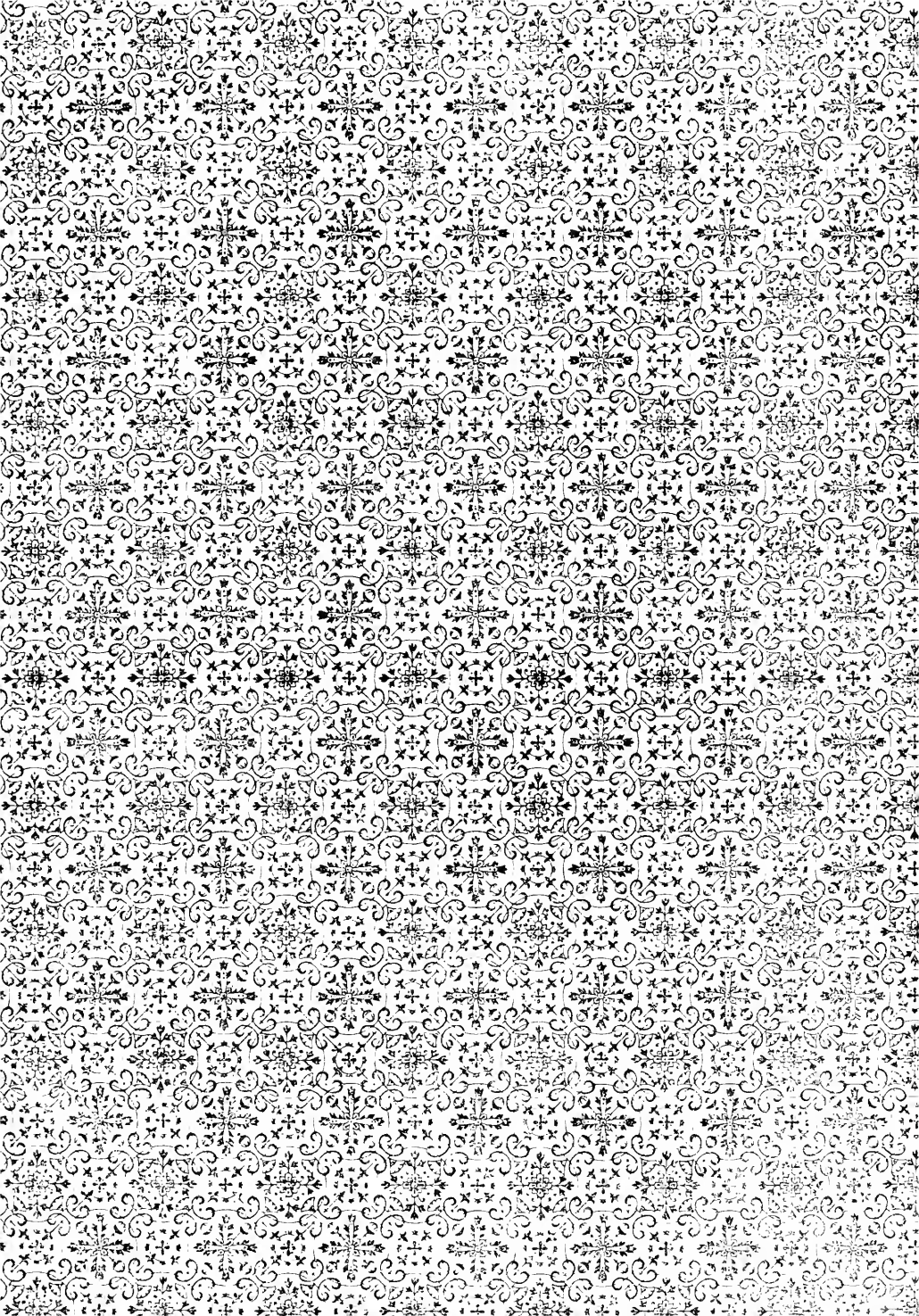
W





PURCHASED FOR THE
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
FROM THE
CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT

FOR



ZEITSCHRIFT
FÜR
BILDENDE KUNST.

Herausgegeben

von

PROF. DR. CARL VON LÜTZOW

Bibliothekar der K. K. Akademie der Künste zu Wien.

NEUE FOLGE

Vierter Jahrgang



LEIPZIG

Verlag von E. A. Seemann

1893.





Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge.

Inhalt des vierten Jahrganges.

	Seite		Seite
Architektur.			
Das Hasenhaus in Wien. Von <i>J. Leisching</i>	135	Die Mäcene der bildenden Künste im Hause Habsburg, Deckengemälde von Julius Berger im kunsthistorischen Hofmuseum in Wien. Von <i>C. v. Lützow</i>	145
Kunstdenkmäler im Kreise Erbach. Von <i>Dr. P. Schumann</i>	163	Die städtische Gemäldegalerie zu Straßburg. Von <i>Dr. G. v. Frey</i>	169
Das Schloss zu Offenbach am Main. Von <i>J. Richter</i>	217	Friedrich der Große als Kunstsammler. Von <i>Ad. Rosenberg</i>	201
Das Pantheon in Rom	273	Dürer's Madonna mit dem Zeisig in der Berliner Gemäldegalerie. Von <i>Ad. Rosenberg</i>	225
Plastik.			
Vincenzo Vela. I. II. Von <i>J. Carotti</i>	1, 36	Die Pariser Kunstausstellungen. I. II. Von <i>M. G. Zimmermann</i>	211, 292
Florentinische Madonnenreliefs von <i>H. Wölfflin</i>	107	Max Liebermann. I. II. Von <i>L. Kammmerer</i>	249, 278
Ein neuer Katalog der antiken Skulpturen in Berlin von <i>Ad. Michaelis</i>	112	Zur Charakteristik Bouguereau's	257
Die Pietà im Magdeburger Dom. Von <i>K. Osius</i>	115	Graphische Künste.	
Eine Napoleonsstatue von Chaudet. Von <i>Dr. Chr. Scherer</i>	142	Carel L. Dake's Beethovenbildnis von <i>Th. v. Frimmel</i>	18
Die Sammlung italienischer Bildwerke im Berliner Museum. I. Von <i>R. Graul</i>	151	Radrivereine	22
Neue antike Kunstwerke. Von <i>R. Engelmann</i>	156, 185	Eine neue photographische Publikation der Galerie Borghese in Rom. Von <i>G. Frizzoni</i>	58
Der Giovannino des Michelangelo. Von <i>C. Hase</i>	178, 211	Ungarn im Werke des Kronprinzen Rudolf. Von <i>J. Derjuc</i>	83
Aftische Grabreliefs. Von <i>Ad. Michaelis</i>	193, 230	Zwei Radirungen Goethe's. Von <i>G. Wastmann</i>	97
Die Polychromie in der griechischen Plastik. Von <i>Th. Ballhorn</i>	261, 286	Der Tiefstich auf Holz. Von <i>S. R. Köhler</i>	120
Malerei.			
August Noack	6	Einige Bemerkungen zu Karl Staufler-Bern's Werk. Von <i>R. Graul</i>	131
Zur neuesten Rubensforschung. Von <i>H. Hymans</i>	10	Die vielfältigsten Künste auf den Pariser Ausstellungen 1893. Von <i>R. Graul</i>	298
Die Münchener Kunstausstellung. I. II. III. IV. Von <i>A. G. Meyer</i>	25, 49, 80, 99	Büchersehau.	
Fenerbach's Deckengemälde für die Aula der Wiener Akademie. I. II. Von <i>C. v. Lützow</i>	43, 73	Die Malereien des Huldigungsaaales im Rathaus zu Goslar von <i>R. Engelhardt</i>	116
C. W. Allers	63	Eine Altdorfer-Biographie. Von <i>R. Stüssy</i>	237
Ein Gemälde von Leonhard Beck im Wiener Hofmuseum. Von <i>J. Schmid</i>	76	E. Michel: Rembrandt, sa vie, son oeuvre et son temps	215
Studien zur Geschichte der Ulmer Malerschule. I. Von <i>M. Bach</i>	121	NB. Die Kleinen Mitteilungen sind in das Register der „Kunstchronik“ aufgenommen.	
Lorenzo di Credi von <i>W. Schmidt</i>	139		

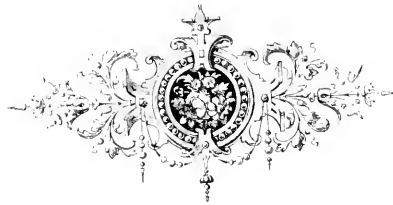
Illustrationen und Kunstbeilagen.

Die mit * bezeichneten sind Einzelblätter. Die Abbildungen der auf mehrere Bände verteilten Aufsätze folgen hintereinander.)

	Seite		Seite
Vincenzo Vela. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>	1	Madonna mit Heiligen. Von <i>Garofalo</i>	59
Spartakus. Statue von <i>F. Vela</i>	1	Anbetung des Kindes. Von <i>Perino del Vaga</i>	60
Columbus. Gruppe von <i>F. Vela</i> . Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>	5	Besuch des Haram-och-Scherif in Jerusalem. Von <i>C. H. Allers</i>	62
Das Grabmal der Familie Calosso. Von <i>F. Vela</i>	37	Titelblatt des Werkes „Bakschisch“. Von <i>C. H. Allers</i>	63
Die Statue der Contessa Giulini della Porta. Von <i>F. Vela</i>	39	Der Felsendom des Kubbet es Sakhra (Jerusalem). Von <i>C. H. Allers</i>	64
Das Opfer des St. Gotthardtmünchs. Relief von <i>F. Vela</i> (Die beiden Königinnen von Piemont). Marmorgruppe von <i>F. Vela</i> Zu S.	40	65	
Die letzten Tage Napoleon's I. auf St. Helena. Statue von <i>F. Vela</i> . Holzschnitt von <i>Kausberg</i> und <i>Oertel</i>	41	Kaiphas' Haus in Jeru-salem. Von <i>C. H. Allers</i>	66
Gethsemane. Von <i>J. Noack</i>	7	Im Frühstückszelt von Cook & Son. Von <i>C. H. Allers</i>	67
Das Marlburger Religionsgespräch von <i>J. Noack</i>	8	Photographische Packträgerstudien am goldenen Horn. Von <i>C. H. Allers</i>	69
Selbstportrat des <i>Rubens</i> , nach dem Stich von <i>Pontius</i>	12	(* Die Abbildungen sind dem Werke „Bakschisch“ von <i>C. W. ALLEES</i> entnommen.)	
Helene Fourment mit einem Kind auf dem Schoß von <i>Rubens</i> , nach dem Stich von <i>Feuchel</i>	13	†Badevergnügen. Von <i>M. Flaischer</i> . Radirung von <i>H. Ziegler</i> Zu S.	49
Tierstück von <i>Edouard</i> nach dem Stich von <i>Saumerfeld</i>	15	†Vor dem Forum der Vernunft. Originalradirung von <i>H. Leubold</i> Zu S.	72
Christi Geburt von <i>Rubens</i> , nach dem Stich von <i>S. A. Bolswert</i>	16	Kampf des Ritters Georg mit dem Drachen. Gemälde von <i>Leonhard Beck</i> (Kais. Galerie in Wien)	77
Beethoven. Miniatur von <i>Chr. Rosenmann</i>	18	†Das Ende Babylons. Ölgemälde von <i>Georg Rocher- grosse</i> . Nach einer Photographie von Ad. Braun & Co., Dornach Zu S.	54 55
Beethoven. Büste von <i>F. Klein</i> , Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>	19	*Pusztkenkirche zu Szent-Kiraly	83
Beethoven nach dem Stich von <i>Blasius Hüfel</i>	20	Ungarische Funde aus der Bronzezeit	84
Beethoven nach <i>Waldmüller's</i> Bildnis	21	*Die fünf Hügel (Othlalom) bei Glogovaz (Arader Kom- itat)	85
†Beethoven nach <i>Carl L. Dake's</i> Radirung Zu S.	21	*Goldgefäße aus dem Schatze von Nagy-Szent-Miklós	88
†Einführung. Radirung von Prof. <i>Alb. Brendel</i> Zu S.	23	*Motiv vom Friedhofe zu Nagy-Körös	89
†Radirung von <i>A. Döring</i> Zu S.	23	*Hauptplatz von Debreczin	92
Schwere Arbeit. Von <i>H. Zügel</i>	25	(* Aus dem Werke: Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Wien 1888—1891.)	
Ausstellung von Gemälden alter Meister im Glaspalast zu München	28	✧C. v. Groszheim. Photogravüre nach einem Gemälde von <i>C. Störig</i> von Meisenbach, Riffarth und Co., Berlin Zu S.	96
Der Ciseleur. Von <i>K. Marr</i> . Holzschnitt von <i>Th. Kausing</i>	32	✧Zwei Radirungen. Von <i>J. H. v. Goethe</i> Zu S.	97
Am Waldesrand. Von <i>P. P. Müller</i> . Holzschnitt von <i>Kausberg</i> und <i>Oertel</i>	33	Sterbender Christus. Marmorrelief von <i>M. Antokolsky</i> . Holzschnitt von <i>Th. Kausing</i>	100
Gesamtansicht der Decke im Festsaal der k. k. Aka- demie der Künste in Wien. Von <i>A. Feuerbach</i>	44	Mephisto. Bronze von <i>M. Antokolsky</i> . Holzschnitt von <i>Th. Kausing</i>	104
Eros. Umbrastiftzeichnung. Von <i>A. Feuerbach</i>	45	Spinoza. Marmorstatue von <i>M. Antokolsky</i> . Holz- schnitt von <i>Th. Kausing</i>	105
Okeanos. Umbrastiftzeichnung. Von <i>A. Feuerbach</i>	45	Die Madonna an der Treppe. Marmorrelief von <i>Michel- angebi</i>	108
Aphrodite im Muschelwagen. Von <i>A. Feuerbach</i> . Holz- schnitt von <i>Kausberg</i> und <i>Oertel</i>	47	Madonnenrelief. Nach einem Gipsabguss	109
†Titanensturz. Gemälde von <i>A. Feuerbach</i> Zu S.	41	Aus einer heiligen Familie. Federzeichnung von <i>Baccio Bontinelli</i>	110
†Der gefesselte Prometheus. Von <i>A. Feuerbach</i> . Rad- irung von <i>H. Hübner</i> Zu S.	73	*Römischer Sarkophag aus Augusteischer Zeit, früher im Garten des deutschen Botschaftshotels in Rom	112
Studie zu einem schwebenden Erosen. Rötelfzeichnung von <i>A. Feuerbach</i>	74	*Athenstatuette	112
Titanenweib. Rötelfzeichnung von <i>A. Feuerbach</i>	74	*Erzstatue aus Kyzikos	113
Prometheus als Herdgründer. Stiftzeichnung von <i>A. Feuerbach</i>	75	*Sklave. Von einer Grabgruppe in Tarent	113
†Kopf eines alten Mannes. Radirung von <i>R. Baulbar</i> , Zu S.	48	*Taufende Mänade	113
†An der Klosterpforte. Hellogravüre nach dem Gemälde von <i>F. Klein</i> Zu S.	48	*Weihrelief an die Göttermutter. Aus dem Piräus	113
Winterszene. Von <i>H. Obbe</i> . Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>	52	Antinous	114
Die Bekohung des Hubertus. Von <i>H. Bader</i>	53	*Jünglingskopf	114
Ein Märchen. Von <i>S. v. Beck</i> . Holzschnitt von <i>Th. Kausing</i>	57		

	Seite		Seite
*Sepulcrales Weibrelief. Der heroisirte Verstorbene wird von Familiengenossen verehrt	114	Madonna mit dem Christuskind. Von <i>Luca Marconi</i> , Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>	173
(* Aus dem Werke: Kgl. Museen in Berlin: Beschreibung der antiken Skulpturen. Berlin, W. SUEMANN, 1891.)		Vanitas. Von <i>Simon Maraton</i> , Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>	174
Pietà im Magdeburger Dom. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>	115	Männliches Porträt. Von <i>Hans Babbung</i>	177
†Lydle. Originalradirung von <i>J. Frow.</i> (Aus den Originalradirungen des Künstlerklubs St. Lucas, Düsseldorf, II. 1.)	120	Giovannino. Marmorstatue des Berliner Museums, Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>	181
Die Kreuztragung Christi. Vom Tiefenbronner Altar, von <i>H. Schülelein</i>	122	†Winter am See. Original- Radirung von <i>J. Obpogay-Matirko</i>	169
Die Grabrelief Christi. Vom Tiefenbronner Altar, von <i>H. Schülelein</i>	121	†Am Niederrhein. Originalradirung von Prof. <i>Th. Hagen</i> . (Aus dem Heft des Radirvereins zu Weimar 1892.) Zu S.	192
Frauengruppe auf der Kreuzigung des Hofer Altarwerkes. Von <i>M. Wohlgemuth</i>	125	*Gemaltter Jünglingskopf	194
SS. Florian, Johannes und Sebastian. Vom Mickhanser Altar, von <i>Barth. Zeitblom</i> . Holzschnitt von <i>Kaesberg und Ortel</i>	126	**Grabstele der Myrtia	195
Papst Gregor, St. Johannes, St. Augustinus. Vom Mickhanser Altar, von <i>Barth. Zeitblom</i> . Holzschnitt von <i>Kaesberg und Ortel</i>	128	**Mann und Kind	195
Blick auf Tiefenbronn	144	*Menas und Menekraetia	196
†Bilknis eines Mannes. Von <i>Robeus</i> . Holztiefstich von <i>W. Müller</i> in New-York	129	**Grabrelief der Hegeso	197
Conrad Ferdinand Meyer von Zürich. Von <i>K. Stauffer-Bern</i>	132	**Der Schuster Xanthippus	197
Karl Stauffer-Bern. Selbstbildnis. Heliogravüre der Reichsdruckerei	134	*Myno mit der Spinde	198
Vom Hasenbain in Wien S. 131, 135 u. Maximilian I. und sein Kreis. Mittelgruppe in <i>Berger's</i> Deckenbild	137	*Stele aus Karystos	198
Die Mäcene der bildenden Künste im Hause Habsburg. Deckenbild von <i>Johann Berger</i> im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien	146	*Demokleides auf dem Schiffe	199
Karl V. und Tizian. Aus <i>Berger's</i> Deckenbild	148	*Stele mit Sirene	198
Joh. Bernh. Fischer v. Erlach und Daniel Gran. Desgl. Job. Prandlauer, der Erlbauer von Molk. Desgl.	149	*Naïskos der Melitta	200
Kalksteinbüste einer urbinatischen Prinzessin. Von <i>Desiderio da Settignano</i>	152	*Grabrelief des Dexileos	201
Die Stäupung Christi. Marmorrelief von <i>Donatello</i>	153	*Glaukias und Eubule	202
Madonna mit dem Kinde. Marmorrelief von <i>Donatello</i> . Holzschnitt von <i>Kaesberg und Ortel</i>	154	**Hohe Stele der Artemisia	202
Johannes der Täufer. Bronzestatue von <i>Donatello</i> . Holzschnitt von <i>R. Jericke</i>	155	*Aristoteles und Sogenes	198
Plakette aus dem Königl. Museum in Berlin, Holzschnitt von <i>Kaesberg und Ortel</i>	168	*Grabeklythos und Lauprophoros	203
†Giovannino. Büste von <i>Donatello</i> . Radirung von <i>Alb. Krüger</i>	151	†* Frau, der ein Kind gebracht wird. Heliogravüre.	193
Die beiden Becher von Vaphio	157	Thraseas und Enandria	233
Der Kampf um die Stadt. Gefäßfragment aus Mykenae Europa auf dem Stier. Metope aus Selinunt	158	**Demetria und Pamphile	232
Hera und Hermes. Metope aus Selinunt	160	†* Grabrelief von Dipylon in Athen. Radirung. Zu S.	233
Venus mit Taube. Aus der Sammlung Carapanos	161	*Grabstele aus Smyrna	233
Kopf der Hera. Aus dem Heraion in Argos	162	*Kleinasiatische Grabstele	233
Kopf des Anakreon	186	*Stele in Leiden	233
Sarkophag aus Saïda in Konstantinopel	187	*Prokles und Prokleides	234
Relief des sog. Alexander-Sarkophags aus Saïda in Konstantinopel, Holzschnitt von <i>A. W. F. Müller</i>	188	Grabstein aus Rhemnia	235
Aphrodite, Bronze der Sammlung Tyszkiewicz zu Paris Der betende Knabe. Neue Ergänzung	189	Besuch bei der kranken Tochter. (Nach einer Photographie aus dem Apparat der Att. Grabreliefs.) Holzschnitt von <i>A. Fels</i>	235
† <i>Th. Rousseau</i> . Herbstlandschaft. Heliogravüre von <i>Fr. Hanfstügl</i> in München	168	* Aus dem Katalog der antiken Skulpturen des kgl. Museums zu Berlin. Berlin, W. SUEMANN, 1891.	
Anbetung der Hirten. Von <i>Carlo Crivelli</i> . Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>	172	** Aus dem Werke: Die Attischen Grabreliefs, herausgegeben von A. CONZEL. Berlin, W. SUEMANN, 1890-92.	
		Porträt von Ch. Et. Jordan. Von <i>A. Pesne</i> . Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>	205
		Graf Gustav Adolf von Gotter und seine Nichte. Von <i>A. Pesne</i>	206
		Die Tänzerin Barbarina. Von <i>A. Pesne</i> . Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>	207
		† Die Tänzerin Raggiari. Gemälde von <i>A. Pesne</i> . Lichtdruck von <i>A. Frisch</i>	204
		* Aus: Friedrich der Grosse und die französische Malerei seiner Zeit. Von DR. P. SEIDEL. Verlag von A. FRISCH, Berlin.	
		Stilleben. Gemälde von <i>A. Dubousson</i>	209
		†Marmorpalais. (Aus dem Prachtwerk: Potsdam, ein deutscher Fürstensitz. Verlag von <i>Amsler & Enthardt</i> in Berlin	216
		†Schloss zu Offenbach. Detail der Südfront. (Nach K. E. O. Fritsch: Denkmäler deutscher Renaissance.)	217
		Merian: Offenbach. (Aus der Topogr. Hassiae 1646)	217
		Ansicht der Südseite des Schlosses zu Offenbach. (Aus Ortwein: Deutsche Renaissance.)	218

	Seite	Seite
Kämpferlein am Schlosse in Offenbach. Holzschnitt von <i>H. Voigt</i>	219	Max Liebermann. Pastellbild von <i>Fr. v. Ullde</i> 219
Portal am östlichen Treppenturm im Schlosse zu Offenbach	220	Handzeichnungen von <i>Max Liebermann</i> 251, 253, 255, 256, 280, 281, 287
Wendeltreppe im Schlosse zu Offenbach	221	†Im Garten. Von <i>Max Liebermann</i> . Radirung von <i>A. Krüger</i> Zu S. 256
Erker an der Nordseite des Schlosses zu Offenbach	222	†In den Dünen. Gemälde von <i>Max Liebermann</i> . Radirung von <i>H. Unger</i> Zu S. 278
* Aus <i>SCHULTE</i> , Kunstdenkmal der Kreise Offenbach Darmstadt, Verlag von <i>A. BRUNSVATER</i> .		†Kuhmagd auf der Waldwiese. Originalradirung von <i>Max Liebermann</i> Zu S. 285
Erker am Schlosse zu Offenbach. Holzschnitt von <i>H. Voigt</i>	224	†Kühe auf der Weide. Handzeichnung von <i>Max Liebermann</i> Zu S. 285
<i>J. A. Dürer</i> . Madonna mit dem Zeisig. Heliogravüre. Von der Photographischen Gesellschaft in Berlin). Zu S.	225	<i>W. A. Bouguereau</i> Zu S. 287
Christusknaue. Zeichnung von <i>A. Dürer</i> in der Kunsthalle zu Bremen	226	Die Weintraube. Von <i>H. A. Bouguereau</i> 288
Weiblicher Kopf. Zeichnung von <i>A. Dürer</i> in der Albertina zu Wien	228	Die trostreiche Maria. Gemälde von <i>H. A. Bouguereau</i> . Holzschnitt von <i>Brenf'Amour & Co.</i> 259
<i>A. Altdorfer</i> : Die Geburt Mariä (Kgl. Gemäldegalerie Augsburg). Nach einer Photographie des Hofphotographen <i>Hofle</i> in Augsburg	240	Allerseelen. Von <i>H. A. Bouguereau</i> 260
Vignette von <i>Probst</i> in Stuttgart	248	†Amor und Psyche. Gemälde von <i>H. A. Bouguereau</i> . Radirung von <i>H. Wörle</i> Zu S. 257
Erhard Hauptmann. Von <i>Max Liebermann</i> . Heliogravüre Zu S.	249	Plakat und Vignette. Von <i>Chiriet</i> 267, 268
		Kopfleiste von <i>A. Lorkner</i> 271
		Rekonstruktionsstudie zum Pantheon in Rom 273
		Oberwandausbildung vom Pantheon in Rom 277





Vincenzo Vela

VINCENZO VELA.

VON JULIUS CAROTTI.

Es mag wenig moderne Künstler geben, deren künstlerische Entwicklung zu beobachten so anziehend wäre, wie die des Bildhauers *Vincenzo Vela* aus Ligornetto, der während eines Zeitraumes von fast 10 Jahren an der Spitze einer neuen Schule der Bildnerei in Oberitalien stand. Er bezeichnet einen Wendepunkt in der modernen italienischen Sculptur, war der Träger einer neuen Bewegung und, obwohl nicht völlig unbeeinflusst von anderen Künstlern, eine durchaus selbständige Natur, ein Pfadfinder, der wieder bei der uralten Lehrmeisterin Natur in die Schule ging, statt sie durch das Medium vergangener Kunstübung, die allmählich konventionelle Formen angenommen hat, zu sehen.

Vincenzo Vela wurde im Jahre 1822 in Ligornetto im Kanton Tessin zwischen Como und Lugano als Sohn arbeitsamer und ehrlicher Eltern geboren. Die bescheidenen Lebensformen, in denen seine früheste Jugend sich bewegte, nötigten ihn, schon mit zwölf Jahren als Lehrling eines Steinmetzen in der

Nähe von Besazio seine Laufbahn zu beginnen. Das Leben in den Werkstätten von Besazio war hart und eintönig; bei der handwerksmäßigen Beschäftigung schweifte die Phantasie des Knaben ungehindert, und er träumte sich mit Vorliebe nach Mailand, wo ein älterer Bruder von ihm, *Lorenzo*, der Ausführung dekorativer Statuen oblag¹⁾. Diese angenehme, oft wiederholte Träumerei gewann immer mehr Gewalt über das selmsüchtige Gemüt des Knaben und beherrschte ihn bald so, dass der Drang in die Ferne unwiderstehlich in ihm wurde. Auch seine Eltern und sein Bruder wurden davon ergriffen, und eines schönen Herbsttages brachte Lorenzo unsern jungen Vincenzo nach Mailand. Dort gab er ihm zu einem gewissen *Franzi*, dessen Gewölbe sich am Dom befand, und dessen Thätigkeit im Ausführen dekorativer Sculpturen bestand.

Nun durfte Vincenzo nicht nur den harten unlankbaren Stein, sondern auch den glänzenden

¹⁾ Lorenzo Vela erwarb sich einen guten Namen als Dekorationsplastiker; er wurde Professor an der Brera, wo er bis vor kurzem thätig war.

Marmor bearbeiten, und es währte nicht lange, so bestieg er den Dom mit, wenn neue Stücke aufgestellt oder die unauthörtlichen Reparaturen ausgeführt werden sollten. Da saß er nun in einem Walde von Nadeln, Giebeln, Strebewegen, Statuen und Statuetten, dessen Durcheinander ihn fast schwindlig machte. Seine Bestimmung wachte hier leise auf und machte sich in heißen Wünschen zunächst nur ihm bemerklich. Lorenzo erbat alsbald von dem ehrsamem Meister Franzzi für seinen Schützling täglich zwei Stunden, um ihn in die Elementarklasse der Akademie einzureihen. Dort machte er ungewöhnlich rasche Fortschritte, die Veranlassung gaben, dass er einen neuen Lehrmeister erhielt, *Cacciatori*, bei dem er als Hilfsarbeiter sich etwas erwerben konnte. Freilich war der Lohn anfangs nur karg und Lorenzo musste für seinen Bruder noch andere Beschäftigung ausfindig machen. So saß Vincenzo oft bis spät in die Nacht hinein beim Modelliren und formte Leuchter, Kelche und anderes Gerät für Goldarbeiter.

An der Akademie durchliefte der angehende Künstler rasch die Zeichen- und die Aktklasse und wurde Schüler von *Sabatelli*, dessen Aufmerksamkeit er früh erregte. Vincenzo war, was unter Bildhauern nicht allzu häufig ist, ein leidenschaftlicher und vorzüglicher Zeichner, besonders des Nackten, und *Sabatelli* war von seinen Leistungen so befriedigt, dass er ein kleines Wortspiel: *il maestro Vela juca vela* mit sanftem Lächeln gern zu wiederholen pflegte.

Endlich rückte Vela in die Bildhauerklasse auf und wurde nun Schüler des Mannes, bei dem er schon als *marmista* tagsüberarbeitete: *Benedetto Cacciatori*.

Cacciatori war, wie die ganze Bildhauerschule der *Brera*, wie ganz Mailand, wie die ganze *Lombardi* in der pseudoklassischen Manier befangen, die in *Canova* ihren Meister und ihr Muster sah. Seiner zarten Glätte strebten sie nach, aber wie es den Nachahmern geht: vom Geiste, von der Seele des Meisters war ihnen nicht viel zu teil geworden. Eine gewisse Würde und mühsam erzwungene Größe war der Kunst der *Cacciatori* etc. eigen; aber sie ließ kalt, war gesucht, im Herkömmlichen erstarrt.

Obwohl Schüler der *Brera*, war Vela doch noch als sogenannter *scalpellino* im Atelier des *Cacciatori* thätig; dieser hatte viel Aufträge und beschäftigte eine ganze Reihe Hilfsarbeiter, unter denen aber nur sehr selten wirkliche Künstler waren.

Das System der alten Künstler, in ihre Ateliers eine Reihe Schüler aufzunehmen, die den größten Teil der bestellten Werke im Sinne ihres Oberhauptes aus-

führen und vollenden halfen, hat sich bis zum heutigen Tage in den Bildhauerwerkstätten von Ruf erhalten, nur mit dem Unterschiede, dass die meisten der Hilfsarbeiter sich von einem Atelier zum andern wenden, um Arbeit zu suchen. So gingen viele berühmte Werke aus den Ateliers von *Pacetti*, *Cacciatori*, *Marchesi*, *Tantardini* u. s. w. hervor und gehen noch heute unter dem Namen des Meisters, obwohl dieser nur das Modell fertigte, manchmal auch nur die Skizze dazu lieferte. Vielfach spielt die Geldfrage eine Rolle dabei, noch häufiger jedoch sind Lässigkeit und Gleichgültigkeit die Ursachen davon. Diese Hilfsarbeiter nun zerfallen in zwei Gruppen: die Modellenre, d. h. diejenigen, die wirklich das plastische Werk ausführen, entweder nach der Skizze oder nach einem oberflächlichen Gesamtentwurf, und die Marmortechniker, die das Gipswerk in Stein übersetzen. Die letztgenannten, vornehmlich aus der *Lombardi*, sind häufig wahre Virtuosen, von ganz erstaunlicher Handgeschicklichkeit. Sie vollenden das Kunstwerk oft bis auf den letzten Schliff, so dass der Meister es nicht einmal mehr nötig hat, den Meißel anzusetzen, um es eigenhändig zu übergehen.

Im Atelier *Cacciatori's* war *Felice Figini* der bedeutendste unter den Modellenre, der junge *Vincenzo Vela* dagegen der erste unter den Ausführenden. *Figini* hat kein Werk hinterlassen, das ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden könnte, außer vielleicht eine Fontäne, die sich in Wien in einem fürstlichen Hause befindet. Doch würde es wohl möglich sein, einige Werke seiner Hand nachzuweisen; indessen dies zu untersuchen fällt außerhalb des Rahmens dieser Arbeit. Ich möchte nur bei dieser Gelegenheit an den bescheidenen und halbvergessenen Künstler erinnern, der einer der ersten Veristen und Neuerer war; *Cacciatori* hatte große Mühe, ihn in seinem Fahrwasser zu erhalten. *Figini* übte den mächtigsten Einfluss auf *Vincenzo Vela*, der seiner Natur und Begabung nach berufen war, ähnliche, neue Bahnen einzuschlagen. Schon während seiner Hilfsthätigkeit machte sich dies sehr bemerklich, denn *Cacciatori* beklagte sich oft mit sanften Vorwürfen über seines Schülers Eigenmächtigkeit: Sie zerstören mir die schönen Falten; sie machen mir die Augen zu klein; ich hatte sie ganz gross gemacht, um ihnen mehr Stil zu geben“.

Die eigentümliche Begabung *Vela's*, seine Erfindungskraft und künstlerische Selbständigkeit zeigte sich besonders in den beiden letzten Arbeiten, die er als Schüler der *Brera* für die akademischen Wettbewerlungen schuf. Es waren zwei Flachreliefs.

Das eine behandelte die Episode von der Rückkehr des Odysseus nach Ithaka, als ihn die Amme wiedererkennt und er sie durch eine gewaltsame Bewegung zum Schweigen bringt. Unserm jungen Künstler widerstrebte die homerische Heftigkeit des Odysseus, der nach dem Dichter die Amme bei der Gurgel packt, um ihr Freudengeschrei zu ersticken. Er zog es vor, den Vorgang so darzustellen, dass Odysseus, während Penelope abgewandt steht, den Finger auf die Lippen der Amme legt mit einer Bewegung, als wolle er sagen: Schweige! willst du mich verderben?

Sabatelli, die Absicht des Künstlers erratend, floss von Lob über, aber Cacciatori schüttelte den Kopf und hielt dem Vincenzo eine lange Predigt.

Das zweite Relief war für den Wettbewerb aller Akademien des lombardisch-venezianischen Königreichs bestimmt; alle Arbeiten sollten in Venedig vereinigt und beurteilt werden. Die Aufgabe war: Die Erweckung der Tochter des Jairus. Als Vela sein Modell beendet hatte, bat er seinen Lehrer Cacciatori, es zu prüfen; aber dieser bemängelte die Komposition von Grund aus, und der arme Vela, der gesucht hatte, die vollste Empfindung zum Ausdruck zu bringen, konnte die Thränen der Enttäuschung nicht zurückhalten. Mit noch größerer Ängstlichkeit bat er alsdann den Professor Cacciatori, das fertige Marmorrelief zu besichtigen. In den letzten Jahren liebte es Vela, von dieser Episode zu erzählen. Er erinnerte sich gern daran, dass Cacciatori lange schweigend das Werk betrachtete und dann sich wendete, um nach der Thür zu gehen. Dort erst sagte er, zwischen den Zähnen murrend: „Wenn diese Arbeit nach meinen Ideen beurteilt wird, taugt sie nichts — wenn sie nach denen anderer geprüft wird, ist sie ein Meisterwerk.“ Damit ging er. Vela pflegte noch hinzuzufügen, dass ihm nur die Ehrfurcht vor der Professorenwürde seines Lehrers damals abgehalten habe, ihm nachzulaufen und um den Hals zu fallen. Die Äußerung Cacciatori's zeugt von seiner Aufrichtigkeit und seinem trefflichen Charakter. Er musste geahnt haben, dass hier etwas geleistet war, was außerhalb seiner Sphäre lag und was er dennoch zu loben sich nicht entbrechen konnte. Mit dieser abgedrungenen widerwilligen Anerkennung war das Verhältnis von Lehrer und Schüler innerlich aufgehoben; und bald war dies auch äußerlich der Fall, denn Vela gewann den großen Preis und war ein fertiger Künstler von achtzehn Jahren.

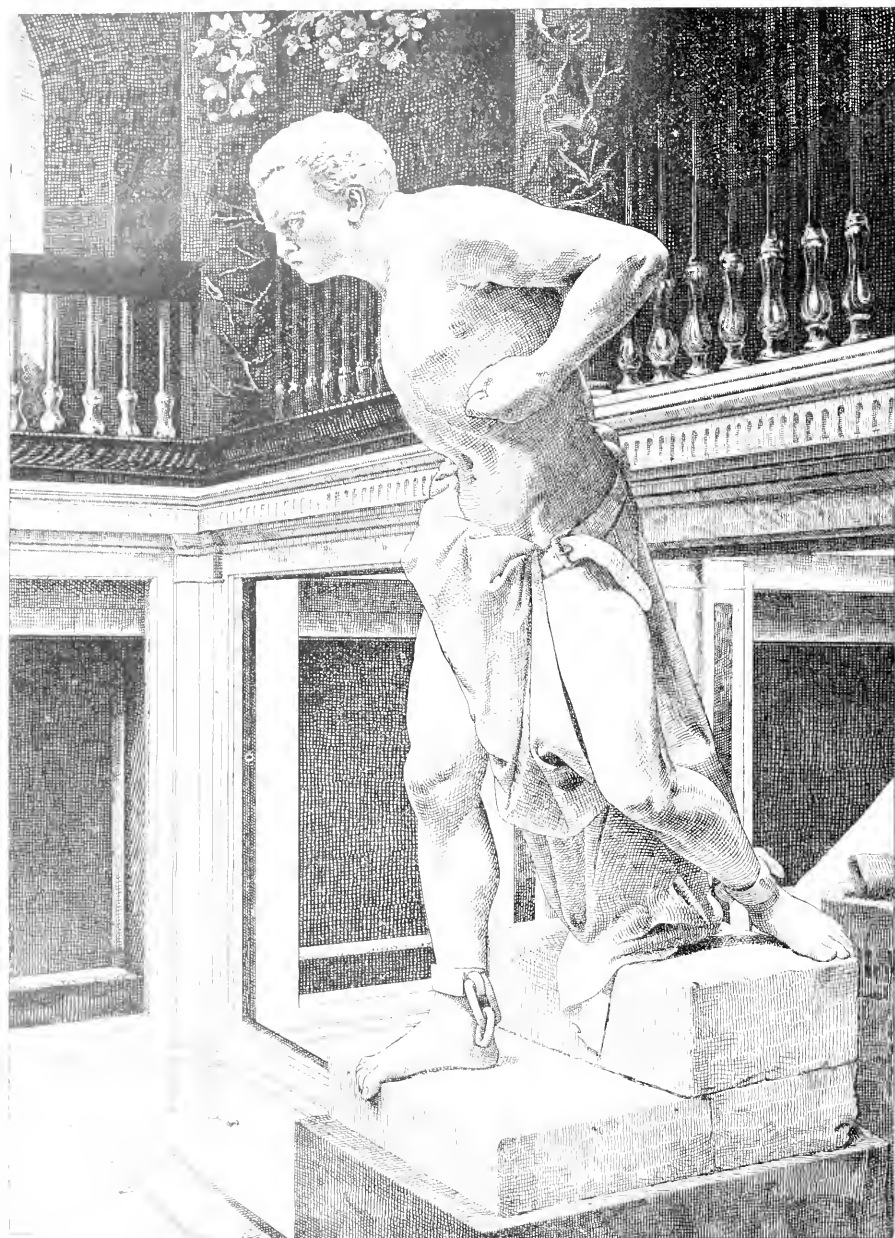
* * *

Um diese Zeit war es, dass Vela einen mächtigen künstlerischen Eindruck empfing, der seinem Streben, das bisher nur Tasten war, bestimmte Richtung gab. *Lorenzo Bartolini* hatte einige Jahre vorher, 1835, eine Statue nach Mailand für Donna Rosa Trivulzio gesandt, die noch im Museum Poldi Pezzoli sichtbar ist und auch heute auf den Beschauer ihren lebhaften Reiz ausübt: *La fiducia in Dio*. Vela hatte dumpf einen Gegensatz gefühlt zwischen sich und seiner Umgebung. Der Anblick dieses Werkes erhellte wie ein Blitz sein Inneres und zeichnete ihm seine Bahn unauslöschlich vor. So mächtig war der Eindruck dieses Werkes, in dem sich tiefe Empfindung mit der Wahrhaftigkeit reiner Formen paarte.

Aber es war Vela's Absicht nicht, die Art anderer und auch die Bartolini's nicht, nachzuahmen. Sein Bildwerk gab nur einen Ausgangspunkt für ihn ab und zeigte ihm, welche Ziele er zu verfolgen hatte. Bartolini suchte das Schöne in der Wirklichkeit auf, Vincenzo Vela zog vor, seine eignen Ideen und Empfindungen zu verkörpern und sie mit Wahrheit, Schönheit und Einfachheit zu verbinden, sowie die Natur sich darbietet, ohne puristisch zu sein. Und diese unbefangene Interpretation der Natur, seiner Natur verliert seiner Kunst das Persönliche. Seine Maxime war, ein Künstler müsse, um Eigenes, Persönliches zu schaffen, vor allem den Stoff in sich ganz auflösen, im Feuer des schöpferischen Willens flüssig machen, ehe er ihn in die rechte Form bringen könne.

Das erste Werk, das Vela als beglaubigter Künstler hervorbrachte, war die Statue des Bischofs *Luisi*, die er für den Palast der schweizerischen Regierung in Lugano auszuführen hatte. Er erhielt dafür 650 Franken, und es genügte, das Werk in bescheidenem Material, Kalkstein von Viggia, auszuführen. Hier traf Vela bei aller Besonderheit das Einfache und Wahre. Das ganze kunstverständige Mailand kam, um seine Studie zu sehen, wie *François Hugo*; in seinen Memoiren erzählt¹⁾. Der Herzog *Litta* gab ihm hierauf (1846) den Auftrag zu einem Werke „Das Morgengebet“; die Wahl der Aufgabe zeigt, wie sehr der Romanticismus noch herrschte und in welchem Gegensatze Vela sich mit den landläufigen Anschauungen befand. Er bildete eine zarte und anmutige knieende Mädchengestalt, hervorragend durch den Ausdruck tiefer Andacht und Ergebung. Bald danach entstand eine Genrefigur. „Der

1) Veröffentlicht von Dr. Carotti in Mailand 1890 bei Bernardoni-Rebeschini.



Spartacus. Von VINCENTO VELA.

erste Kummer" betitelt, eine junge Bäuerin, die ihre verwundete Katze auf den Knien hält. Der gesenkte Kopf, der ins Weite sich verlierende Blick sind schon sprechend genug für die Szene. Der Künstler hat in beiden Vorwürfen nach größter Naturwahrheit gestrebt und ließ selbst die kleinsten Einzelheiten nicht außer acht. Kleine Züge, wie der, den Druck einer zu engen Schür auf der Brust der Betenden kennlich zu machen, beweisen dies.

Die neue Richtung, mit der fast ganz Mailand im Widerspruch war, weckte natürlich auch Gegnerschaft. Man warf dem Künstler vor, er vermeide die Darstellung des Nackten, weil er sich ihr nicht gewachsen fühlte. Vincenzo nahm sich vor, die rechte Antwort darauf zu geben. Er zog nach Rom, besuchte unterwegs Livorno, wo er die gewaltige Sklavengruppe des Pietro Tacca bewunderte. Bei der Betrachtung dieses Werkes kam ihm der Gedanke zu einem Spartacus, den er sogleich begann, als er in Rom eintraf. Es braucht kaum gesagt zu

werden, dass die Eindrücke, die er in Rom gewann, von nachhaltiger Wirkung auf ihn waren; dort sättigte er sich mit dem Geiste der Antike und nahm so viel davon auf, wie seiner Natur gemäß war.

Von Rom aus sandte Vincenzo den Gipsabguss des Spartacus nach Mailand; die Ausführung in Mar-

mor besorgte er erst zwei Jahre später für den Herzog Antonio Litta. Das Werk wurde 1851 in der Brera ausgestellt und der Eindruck, den es hervorbrachte, war durchschlagend und wirkte nicht nur in der Lombardei, sondern in ganz Italien fort. Auch für die Weltausstellung in Paris war diese Statue ein

Ereignis, denn noch nach sieben Jahren sprachen die französischen Beurteiler der Londoner Weltausstellung davon.

Für Mailand und für Oberitalien brachte der Spartacus Vela's eine Art künstlerischer Umwälzung hervor; dieser Spartacus erklärte den feierlichen marmornen Patriziern Roms den Krieg und pochte trotzig auf seine Ursprünglichkeit. Das volle, quellende, unüberwindliche Leben schien hier in den Marmor hineingehaucht zu sein, was den damaligen Betrachtern wie ein Wunder vorkam. Spartacus machte als erster Sohn einer neuen Richtung die bisherige Skulptur alt. In der Ausführung zeigte Vela auch seinen eigenen Fortschritt, denn hier war nicht die



Columbus, Gruppe von VINCENZO VELA

reine Wirklichkeit mit peinlicher Genauigkeit nachgebildet, sondern statt dessen versucht, die ganze Modellierung, Haltung und Bewegung in Bezug zu dem beseelenden Gedanken zu bringen. Vela hatte die Gedanken und Empfindungen des Spartacus mitbilden wollen und dem Ausdruck zu Liebe gewisse Verfin-

denjenigen vorgenommen, die von der Naturwirklichkeit abweichen. Er bildete den oberen Teil der Brust seines Helden mächtiger und entwickelter als den unteren des Thorax und als den Unterleib, der übermäßig stark zurücktritt. Es wäre thöricht, zu behaupten, dass der Spartacus ein vollkommenes Werk sei. Aber die Leidenschaftlichkeit des Ganzen, die Wucht der Darstellung des beherrschenden Gedankens zeigen, dass Vela schon seiner Sache sicher war; nur dass die Parabel seiner künstlerischen Bahn hier erst begann. Denn die Sprünge eines Künstlers sind nur scheinbar, sie bilden sich alle nach und nach und seine Werke bezeichnen nur Punkte eines Wegs von verschiedener Höhe.

Die Marmorstatue des Spartacus bildete Vela in kleinerem Format nach, und diese Reduktion ist sehr weit verbreitet worden. Das Original stand auf der großen Treppe des Palastes Litta bis zum Jahre 1874, kam bei dem Verkauf aller Kostbarkeiten und Kunstwerke des Hauses an Hrn. *Von der Wies*, der sie nach Lugano und später nach Petersburg in seinen Palast brachte.

Auf dieselbe oben erwähnte Ausstellung der Brera hatte Vincenzo Vela noch ein anderes Werk gebracht, die Darstellung der Betrübnis für das Grabdenkmal der Familie *Ugoni* in Lugano. Diese Statue stammt aus dem Jahre 1851, der Spartacus war von 1818) und bezeichnet die volle Blüte des Talents unseres Künstlers. Eine junge Frau mit entblößter Brust und nackten Armen in reicher, weiter Kleidung sitzt mit den Ellenbogen auf den Knien, das Haupt

zwischen beiden Händen, mit zerstreut herumfallendem Haar, schlaffen Munde und mit trüben glasigen Augen ins Weite starrend da, ein vollkommener Ausdruck der Trostlosigkeit. Ich habe das Werk oft in Lugano betrachtet, aber jedesmal, wenn ich es wiedersehe oder mir seine Erscheinung ins Gedächtnis zurückrufe, durchrührt mich ein leiser Schauer, so mächtig ist der Eindruck dieses Kunstwerks. Man erzählt sich, dass Vela nach vielen vergeblichen Versuchen, den tiefsten Schmerz darzustellen, zu einem Kunstgriff seine Zuflucht genommen habe. Er war damals noch verlobt mit derjenigen, die später die zärtlichste und würdigste Gattin für ihn werden sollte, ein Geschöpf von reiner zarter Seele, wohl dazu angethan, solch einen Künstler zu verstehen und anzufeuern. Vincenzo entschloss sich nach langem Zögern endlich zu folgendem Gewaltstreich. Eines Tags stürmte er zu ihr unerwartet ins Zimmer mit wildem Ausdruck und rief ihr zu: Es ist aus, wir müssen entsagen, ich kann nicht der Deine sein! Das arme Mädchen stand wie vom Donner gerührt in tiefem Schmerze da. Vela hatte genug gesehen, eilte weg und hatte sein Vorbild gefunden.

Ich habe Vela bei Lebzeiten nie fragen mögen, ob diese Anekdote wahr ist, und auch seine Verwandten nicht um Aufklärung gebeten. Es scheint mir, dass die Geschichte erfunden ist, denn ich vermag an einen so grausamen Versuch mit der geliebten Person nicht zu glauben. Ist sie aber erfunden, so spricht sie deutlicher als alles Lob für den Wert des Kunstwerks. (Schluss folgt).

AUGUST NOACK.

ER sich der Mühe unterzieht, abseits der großen Heerstraße, auf welcher die Künstlerschaft unserer Tage dahinhutet und zu dem Weltmarkte der Kunst, den großen Ausstellungen wallfahrtet, — einen Seitenpfad einzuschlagen, dem wird manch ein Idyll bescheidenen Zurückgezogenheit und künstlerischen Stilllebens sich erschließen, wohl wert eines aufmerksamen Blickes in dem raschlebigen Fluge unserer Zeit.

Der siebenzigjährige Geburtstag des Professors *August Noack* giebt uns Veranlassung, dieses Künstlers zu gedenken, welcher nahezu 40 Jahre in seiner Vaterstadt Darmstadt als Historien- und Porträtmaler thätig ist, wenn auch unter mancherlei Entsagung, denn Darmstadt ist keine Kunststadt und ein anregendes Kunstleben wird ein Künstler dort vergebens suchen. Hiervon geben Zeugnis die Namen vieler Darmstädter Künstler, die auf Nimmerwiedersehen ihrer Vaterstadt den Rücken gekehrt haben, und anderwärts reiche Anerkennung fanden, wie Paul Weber, Heinrich Hofmann, Raupp, Löffitz, Bracht und andere.

Noack erblickte am 27. September 1822 das Licht der Welt; schon in früher Jugend regte sich in ihm die Lust zum Zeichnen und durch den Landschaftszeichner *Lucas* ward ihm der Anfangsunterricht zu teil.

1839 — 1842 studierte Noack zu Düsseldorf als Schüler von Sohn, Lessing und Schadow und zog von hier zum Studium und Erwerb auf die Wanderschaft. München übte damals noch mehr als jetzt eine mächtige Anziehungskraft aus und so sehen wir den jungen Künstler mit gleichstrebenden Fremden in den Jahren 1846—1849 in dieser Kunsthauptstadt in voller Thätigkeit zur weiteren Ausbildung. 1849 ward er Schüler der wieder aufblühenden Antwerpener Akademie, bereiste Belgien, Holland und Frankreich und kehrte über München mit reicher Ausbeute an Kopien und Studien nach Darmstadt zurück, woselbst ihm 1854 durch den Großherzog die Ernennung zum Hofmaler zu teil wurde.

Das Jahr 1855 wurde in Italien verlebt; hier nahm Noack in der Villa Albani zu Rom an der fünfzigjährigen Gedenkfeier der ersten Romfahrt Ludwigs von Bayern teil, welcher Begegnung sich der König bei einer späteren Anwesenheit in Darmstadt erinnerte und den Künstler in seinem Atelier aufsuchte. Im De-

zember 1855 schloss Noack den Band der Ehe und erfrent sich noch heute des glücklichen Zusammenlebens mit Frau und Kindern. Es folgte nun eine Zeit reger Arbeit, zunächst im Dienste des kunstliebenden Großherzogs Ludwig III., welcher etwa

zwölf Jahre lang Noack ausschließlich beschäftigte, bald mit Aufträgen historischer Darstellungen für Schenkungen an Gemeinden, Kirchen und Private, bald mit Porträts fürstlicher Personen.

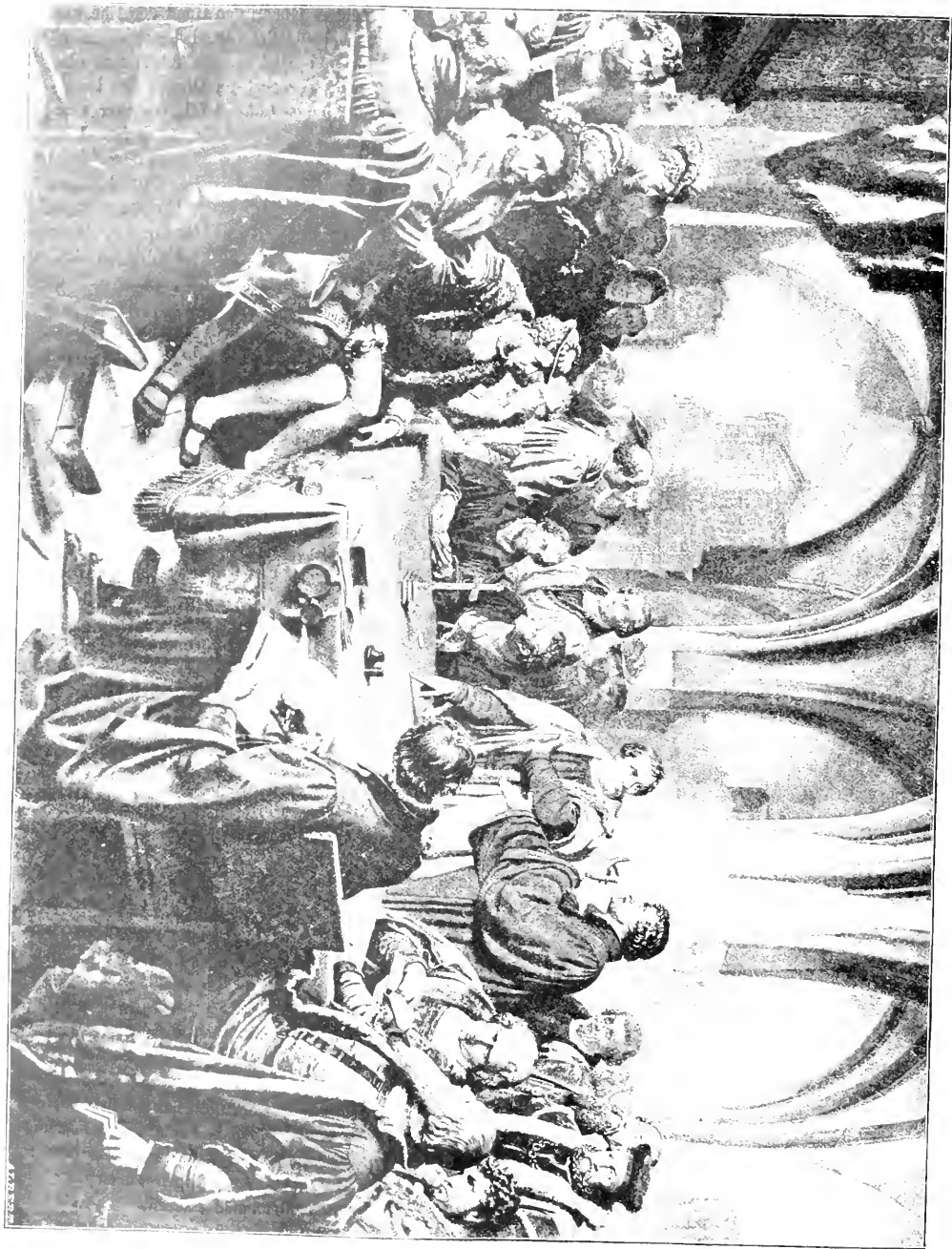
In das Jahr 1861 fällt nach gewissenhaften Studien die Vollendung des ersten großen Historienbildes: „Das Religionsgespräch zu Marburg“, jetzt in der Darmstädter Gemäldegalerie; 1868 entstand das Bild zum zweiten Male, größer und teilweise verändert, und ist jetzt im Besitze der Stadt Marburg. Ein anderes Werk aus dieser Zeit — Luther in Worms, von Philipp dem Großmütigen besucht — befindet sich in der Rostocker Gemäldegalerie.

Luzwischen verläßt Noack die Vaterstadt und säumte der Künstler nicht, alljährlich durch den Besuch größerer Ausstellungen in München, Wien, Berlin, Paris und durch eine zweite italienische Reise weiter zu lernen und erneute Anregungen zu empfangen.

1869 im Schwabenlande reisend, entdeckte er in der Stadtkirche zu Wimpfen am Neckar unter



Gethsemane Von A. NOACK.



Tünche und Farbe die ansehnlichen Reste eines großen, acht Meter hohen Wandgemäldes, die Darstellung des jüngsten Gerichtes, welches Werk im Laufe dieses und des nächsten Jahres unter seiner Hand zu erneuter Schönheit entstand. (Vgl. Zeitschrift für bildende Kunst, 1871, Heft 9.) Die als Gegenstück zu dem „Jüngsten Gericht“ komponirte „Bergpredigt“ ist leider nicht zur Ausführung gekommen. 1870 bezog der Künstler ein eigenes Haus mit großem Atelierraum; es erfolgte seine Ernennung zum Professor an der technischen Hochschule und nun begann die Hochflut freudigen Schaffens infolge größerer Aufträge auf dem Gebiete der religiösen Historie. Es entstanden für die Kirche sacré coeur zu Santiago in Chile zwei große Altarbilder, „Christus am Ölberg“ und „Der auferstandene Christus“; für die Friedhofskapelle zu Darmstadt „Der auferstandene Christus am Ostermorgen den beiden Marien erscheinend“; weiter die Bilder der Reformatoren, Entwürfe für Kirchenfenster zu Darmstadt und Oppenheim und andere Kompositionen dieser Richtung. Auf dem Gebiete heiterer Kunst und der Allegorie wurden dem Meister Aufträge für Deckengemälde zu teil in verschiedenen Villen zu Frankfurt a/M. und dem Schloss Rosenhöhe des Prinzen Wilhelm von Hessen. Leider nicht zur Ausführung kamen aus Mangel an Geldmitteln die Kompositionen für die Decke der erneuerten Kirche zu Gehhausen. Eine weitere Rettung vortrefflicher Wandgemälde nahm Noack in der romanischen Kirche zu Partenheim in Rheinessen vor.

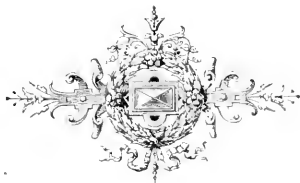
Durch Großherzog Ludwig IV. und seine kunstsinige Gemahlin Alice wurden dem Künstler ver-

schiedene Aufträge für Familienbilder und Porträts zu teil, die sich im Besitze der großherzoglichen Familie und der Königin von England befinden. Ein großes historisches Bild „Paulus vor dem hohen Rat in Jerusalem“, zu welchem die umfassendsten Geschichts- und Kostümstudien vorgenommen wurden, befindet sich zur Zeit noch im Atelier, seiner letzten Vollendung entgegengehend. Auf dem Gebiete der Porträtmalerei erfreut sich Noack in weiteren Kreisen ungeteilter Anerkennung und manche seiner Lieblingskompositionen musste ihrer Vollendung harren mit Rücksicht auf die Erledigung fester Porträtaufträge.

In Friedrich Bruckmann, Hanfstaengl und Wiscott fand der Künstler entgegenkommende Verleger für verschiedene seiner Werke und wenn er auch an den großen Wettbewerben und Völkerfesten der Ausstellungen mit Rücksicht auf den für eigenes unbeschränktes Schaffen weniger günstigen heimatlichen Boden sich nur selten beteiligen konnte, so ist ihm doch, ferne von dem Hasten und aufreibenden Schaffen großer Kunstcentren, eine seltene Schaffenskraft eigen geblieben bei erfreulicher Rüstigkeit und der warmen Verehrung seiner Schüler und zahlreichen Bekannten, einer Verehrung, die begründet ist in der lebenswürdigen Bescheidenheit und Herzengüte des Künstlers und seiner begeisterten Hingebung an das ihm vorschwebende Kunstideal, ohne der Mode des Tages und des wechselnden Zeitgeschmackes zu huldigen.

Möchte dem greisen Meister der Abend des Lebens von heiterem Sonnenlichte noch lange verklärt bleiben!

TH.



ZUR NEUESTEN RUBENSFORSCHUNG.

MIT ABBILDUNGEN.



Mein richtiges Urtheil über das Schaffen eines Meisters abzugeben, ist es unerlässlich, alle Umstände seines Lebenslaufes zu kennen. Auf den ersten Blick scheint diese Behauptung vielleicht zu weitgehend; allein die hervorragendsten Leistungen auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft bringen sie zu stets allgemeinerer Anerkennung, und das Werk, dem diese Spalten gewidmet sind, mag als ihr bester Beweis dienen¹⁾.

Wir haben es in der That hier mit einem Maler zu thun, dessen Jugendarbeiten aus dem farblosen Boden der Schule von Antwerpen erblühen, jener Schule, als deren letzte Größe Otto Venius genannt und als Genie gefeiert wird. Dann folgen acht italienische Wander- und Lehrjahre. Rubens bringt sie nicht in dem damals in künstlerischer Beziehung herabgekommenen Rom, sondern größtentheils in Mantua zu, wo der strenge Mantegna, der kühne Giulio Romano zu ihm sprechen, wo er sich in einem und demselben Palast an den Dichtungen der größten Koloristen Italiens, vor allen an Tizian und Correggio begeistert, während im nahen Bologna die neue Richtung bereits ihr siegreiches Banner entfaltet hatte. Dann führt sein günstiger Stern ihn nach Spanien, wo er von Tizian noch Schöneres sieht als selbst in Venedig, endlich nach Rom und Genua. Kaum in seiner Heimat, wirkt er als das anerkannte Haupt einer neuen Schule, sammelt um sich eine Schar von Hilfskräften, die sich an ihm bilden. Sein Ruhm verschafft ihm so zahlreiche Bestellungen,

dass er sie ohne seine tüchtigen Gehilfen nicht zu bewältigen vermochte. Er schafft für Paris, Madrid, London, er füllt mit seinen Schöpfungen die Kirchen und Paläste Italiens, Deutschlands und Hollands; er beherrscht mit gleicher Meisterschaft alle Gebiete der zeichnenden Künste, entwirft Kartons für Wandteppiche, Zeichnungen für Goldarbeiter, Elfenbeinschnitzer und Kupferstecher und drückt allem, was aus seiner Hand hervorgeht, seinen persönlichen Stempel auf. Seiner Auffassung, seiner Durchführung, mit einem Worte seiner Schule verdanken die Bildnisse van Dycks, die Allegorien und Bacchanale des Jordans, die Jagden des Snyders, die Landschaften van Udens die ungetheilte Anerkennung. Er scheint selbst zu fühlen, dass er sie alle übertragt, darum erhöht er den Wert seiner Gemälde nur äusserst selten durch seine Signatur, ja noch mehr: er gesteht, dass eine große Anzahl der von ihm gelieferten Bilder nicht das Werk seiner Hände sei. Und als die unvergleichlich geniale Persönlichkeit des Meisters nicht mehr war, wirkte seine Schule noch durch Jahrzehnte zu Ehren des größten flämischen Malers fort, und wer dürfte sich untertügen, das Schaffen des P. P. Rubens zu beurteilen, ohne die verschiedenen Umstände zu kennen, durch deren Summe er eben jener Einzige geworden, dem wir alle huldigen?

Mag man immerhin behaupten, der Meister gestalte die verschiedenen Eindrücke, die er empfangen, eigenartig aus, es sei unwahrscheinlich, dass sein Oeuvre ihn stets gleichförmig zeige, im Gegenteil: je bedeutender seine Begabung, desto origineller gebe er sich, Rubens bleibt dennoch immer eine ausnahmsweise Erscheinung.

Vollständig kennen wir seine Thätigkeit noch immer nicht; so umfangreich sein Werk auch schon geworden, glückliche Forschungen werden es gewiss noch bereichern. Was wissen wir von seinen

¹⁾ L'Oeuvre de P. P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins par Max Rooses, Anvers, Jos. Maes, 1886. IV. Vols. in 4^e royal. 316 planches.

Gemälden, die vor seiner Abreise nach Italien entstanden? Auch von den Arbeiten, die er während seines Aufenthaltes in Spanien, Italien, Frankreich und England ausgeführt, wissen wir so wenig, dass sie gewiss nicht die Summe seiner energischen Schöpferkraft bilden. Sicherlich stehen uns in dieser Hinsicht noch große Ueberraschungen bevor. Seine unter den verschiedensten Gesichtspunkten so hochinteressanten Briefe erwähnen seinen malerischen Beruf gar nicht, und keiner seiner Zeitgenossen hat diese Lücke ausgefüllt, so dass in seiner Korrespondenz noch immer zahlreiche Stellen vorkommen, die sich auf des Meisters gewohnte Beschäftigung beziehen und uns dennoch im unklaren lassen. So z. B. verdanken wir einem Zufall erfahren zu haben, dass Rubens vor 1616 in Holland gewesen und in persönlichen Beziehungen zu Goltzius gestanden, was sich dann übrigens wohl voraussetzen ließ.

Alle Museen rühmen sich einen oder mehrere Rubens zu besitzen, auch in so manchen Kirchen, wo wir ihn nicht vermuten, tritt er uns überraschend entgegen; so hat man unlängst in der hl. Kreuzkirche zu Augsburg eine schöne echte Himmelfahrt der Jungfrau entdeckt.

Was aber versteht man unter einem echten Rubens? Darüber, meine ich, sollte man sich vor allem verständigen. Sieht man von den wenigen eigenhändigen Bildern des Meisters ab — und deren Zahl ist geringer, als man gemeinlich annimmt, — so weiß jeder Kunstfreund schon nach den Briefen des Meisters, dass ein echter Rubens entstanden sein kann, ohne dass er selbst das Bild gemalt hat. Von den meisten Werken, die man mit seinem Namen schmückt, lässt sich ohne die geringste Übertreibung behaupten, dass sie von ihm nur verbessert, vollendet worden. Das in diesem Sinne abgeschlossene Bild gilt, vorbehaltlich seines geringeren oder größeren Wertes, als ein authentischer Rubens. Unter den zahlreichen Bildern, die auf seinen Namen gehen, kostet eine Gattung derselben den Kritikern das meiste Kopfzerbrechen, die Kopien nämlich, oder um genauer zu sprechen, die Wiederholungen. Er ließ mehrere seiner Gemälde unter seinen Augen kopiren, schlug auch anderen eine diesfällige Bitte nicht ab; so kam es, dass sich mit seinem stetig wachsenden Ruhm auch die Zahl der Fälschungen ansehnlich vermehrte. Es ist nun einmal nicht zu leugnen, dass alle seine heimischen Zeitgenossen mehr oder minder in seiner Art und Weise zeichneten und malten, woraus sich ergibt, dass von seinen beliebtesten Darstellungen ziemlich schwer zu unterscheidende

Nachahmungen vorkommen. Viele derselben wurden ganz arglos ausgeführt, namentlich in Flandern, zu meist auf Kosten religiöser Körperschaften. Als später unter Maria Theresia die Güter der Jesuiten eingezogen, die geistlichen Orden unter Joseph II. aufgehoben, die Kirchen durch die französische Revolution geplündert wurden, kamen alle die Bilder auf den öffentlichen Markt und wanderten zumeist in die öffentlichen Sammlungen, wo sie jetzt den Kunstbessenen erhebliche Verlegenheiten machen, da es nun einmal ungleich schwieriger ist, dem Meister ein angezweifelt Werk abzusprechen, als ihm ein bisher nicht genügend beachtetes zurückzustellen. Es erübrigt noch eine stattliche Zahl von Bildern, die zu dem Meister selbst in gar keiner Beziehung stehen, die er weder entworfen noch ausgeführt hat und die dennoch auf ihn zurückgehn, sei es, dass sie von früheren Gehilfen, seinen Mitarbeitern, herühren oder von Namenlosen in trügerischer Absicht gemalt wurden. Die Bilder dieser letzten Gattung sind leider zahlreicher als man glaubt; sie erreichen heute noch erkleckliche Preise, obgleich ihre Fälschung in die Augen springt; sind doch vor kurzem in Brüssel zwei Gemälde, die von Rubens nichts als den Namen trugen — und diesen widerrechtlich — um 1300 Francs erstanden worden! Und wie stattlich ist nicht die Reihe der Kataloge, die mit eingeschmuggelten Rubens prunken! Es genüge an diesen flüchtigen Andeutungen, um das Maß der Schwierigkeiten zu erwägen, welche bei der Ausführung von Hrn. Rooses' Plan, uns ein vollständiges, beschreibendes und geschichtliches Verzeichnis des Oeuvre P. P. Rubens' zu liefern, zu überwältigen waren.

Smith, Waagen, Basan, Schneevogt haben ihm allerdings vorgearbeitet, aber sein Buch bleibt doch ein selbständiges, höchstens hat er vielleicht den Behauptungen Schneevogts in dessen ganz unkritischem Kataloge zu viel vertraut.

Smith führt bekanntlich mehr als 1700 Bilder von Rubens an, von welchen er kaum die Hälfte selbst gesehen. Rooses bietet uns nur 1207 Nummern, doch sei sogleich bemerkt, dass einzelne derselben doppelt sind, andre wieder sich auf Werke beziehen, deren Vorhandensein der Verfasser weder nachweisen, geschweige denn auf ihre Echtheit hin untersuchen konnte. Da, wie wir glauben, ein Supplement des Werkes unter der Presse ist, werden wir uns im Verlaufe beileben, seine Aufmerksamkeit auf einige Bilder des Meisters zu lenken. Der Verfasser führt nur solche Werke an, welchen er das

Merkmal der Echtheit zuerkennend, oder deren Existenz durch unwiderlegliche Quellen nachgewiesen ist. Alle andern Bilder sind, selbst wenn sie angeführt oder erläutert werden, mit keiner Nummer versehen. Die zahlreichste Klasse wird durch die religiösen Darstellungen, die heiligen Allegorien, die männlichen und weiblichen Heiligen, deren mehr als fünfhundert, und durch nahezu dreihundert Bildnisse gebildet.

Als gründlicher Kenner der ganzen Rubens-Literatur war Rooses in der Lage uns ein Werk zu schenken, das durch großartige Anlage und sorgfältige Durchführung von bleibendem Wert ist. Wir haben oben bemerkt, zu einem richtigen Urteil über einen Meister sei die genaue Kenntnis seines ganzen Lebens unerlässlich: nun denn, ein so umsichtig angelegter Katalog, wie der vorliegende, trägt selbstverständlich allen Verhältnissen des Meisters Rechnung. Von diesen vier Bänden lässt sich rühmen, dass sie Rubens wieder vor uns auflieben lassen. Wir sehen ihn fast leibhaftig vor uns, wir leben in seinem Familienkreise, mit

seinen Freunden, wir erfahren alle seine Beziehungen zu weltlichen und geistlichen Kreisen,

wir lernen ihn als Philosophen, Humanisten, Antiquar achten, als einen Geist, der alle Seiten der menschlichen Natur erfasst, und mit Terenz sagen kann: nihil humani a me alienum puto.

Nichts destoweniger lag es dem Verfasser ferne, die ganze Biographie des Meisters neu aufzubauen. Er kennzeichnet mit wenigen treffenden Zügen Rubens' vielseitige Richtungen, überlässt jedoch *Levensloop* den Antiquar, *Gaillard* und *Vilaauil* den Diplomaten, um ihnen lediglich jene Daten zu entnehmen, die sein Werk unterstützen. Sein Vortrag bleibt stets einfach, klar, er erhebt sich jedoch

in den Beschreibungen einzelner Gemälde zu einer Poesie, die mit dem Kolorit dieser Farbendichtungen wetteifert; so z. B. im *Höllenzur* der Verdammten (München), den er ergreifend schildert.

Rooses teilt Rubens' künstlerische Laufbahn in drei fast gleiche Zeiträume. Die erste Epoche umfasst die Dauer seines italienischen Aufenthalts, die Zeit, wo er unter dem italienischen Einfluss malte; sie reicht ungefähr bis 1611 und schließt mit der *Aufrichtung des Kreuzes* (Dom zu Antwerpen) ab. Die zweite Epoche erstreckt sich bis 1625; ihr gehören die berühmtesten

Bilder an: *der hl. Ignaz* und *der hl. Franz Xaver* in Wien, die *Kommunion des hl. Franz* im Museum zu Antwerpen und vor allem die *Kreuzabnahme* (das berühmte Bild im Antwerpener Dom). Aus der dritten Epoche sind hervorzuheben: *der Bethlehemitische Kindermord*, das *Fest der Venus* (Wien), die *Anbetung der Könige* im Antwerpener Museum.

Man erkennt leicht, dass es noch eine vierte Epoche gäbe, eigentlich die allererste, die jene Bilder enthielte, die Rubens vor seiner italienischen Reise geschaffen; allein was wir aus dieser Zeit von seiner

Thätigkeit kennen, reicht nicht hin, diesen

Rahmen auszufüllen. Rooses ist viel zu vorsichtig, diesen Boden zu betreten. Er eifert sogar, und das mit Recht, gegen die unsinnige Behauptung, das durch seine Verkürzung berühmte Bild des Museums von Antwerpen, das *den toten Heiland im Schoße seines Vaters* zeigt, sei vor der Abreise nach dem Süden entstanden. Dr. Rober möchte die *Anbetung der Könige* in der Pinakothek zu Lyon (No. 173), die Vorsterman in zwei Blättern gestochen, als voritalienisch ansehen, was nach Rooses' und unserer Ansicht ebensowenig statthaft ist. Auch in Bezug auf ein anderes Bild müssen wir uns gegen das Urteil des



Selbstportrat des Rubens, nach dem Stich von POSTIUS.

ausgezeichneten Münchener Kenners erklären, indem wir überzeugt sind, dass der kleine *Höllensaur der Verdammten* in Aachen (No. 93 bis) erst nach der italienischen Reise entstanden ist. Diese Breite der Auffassung erreichte Rubens unter dem Einflusse seiner lebhaften Erinnerungen erst nach seiner Heimkehr. Als voritalienisch dürfte allenfalls das *Jüngste Gericht* im Palazzo Balbi (Genua) (No. 92) angesehen werden: dieses schöne Bild atmet den Geist Michel Angelos, wir halten es für ein Jugendwerk unseres Meisters.

Die *Aufrichtung des Kreuzes* galt bisher als das früheste der Antwerpen Gemälde von Rubens; es ist aus d. J. 1611. Rooses liefert uns jedoch den höchst wichtigen Nachweis, dass die Kirchenväter in der Paulskirche zu Antwerpen (No. 376), die heute noch an ihrer ursprünglichen Stelle hängen, aus d. J. 1609 stammen und ein eigenhändiges Werk sind, das 1616 in einem Inventar der Kirche angeführt wird. Die *Aufrichtung des Kreuzes* (No. 271) wurde bekanntlich für die

Kirche der hl. Walburga gemalt, die man im Beginn unseres Jahrhunderts niedergedrückt hat. Mit Hilfe einer alten Ansicht dieser Kirche konnte Rooses feststellen, dass das Triptychon mit einem Giebel abschloss, dessen Mittelbild Gott Vater zwischen zwei Engeln zeigte. Dieses Giebelbild ist verkauft worden, doch besitzen wir die mittlere Hauptgestalt heute noch in einem Kupferstich von Berghe. Das Brüsseler Mu-

seum besitzt überdies eine Ansicht der Walburgakirche von Neefs; auf dieser Tafel befindet sich zwar das Meisterwerk des Rubens nur angeleutet, doch ist die Form des Bildes deutlich zu erkennen.

Schon als Rubens nach Antwerpen zurückkehrte, war er ein bedeutender Künstler, völlig aber entfaltet sich sein Genie erst später. Anfangs ist sein Vortrag strenge, plastisch und hat noch nichts von jener flüssigen Frische des Kolorits, die seine spätesten Werke auszeichnet. Fügen wir gleich hinzu, dass er in dieser Zeit das meiste unter Mitwirkung seiner

Schüler ausgeführt hat und dass seine Retouches seinem Temperament entsprechen. Rooses bemüht sich, in den Bildern der dritten Epoche die Hand des Meisters von der seiner Gehilfen und Mitarbeiter zu unterscheiden. Das dünkt uns allenfalls noch möglich, wenn es sich um den Anteil eines seiner besten Schüler, eines van Dyck, Snyders, Peter Soutman oder van Uden handelt. Die untergeordneteren Gehilfen, die Diepenbeck, van Tul-



Helene Fourment mit einem Kind auf dem Schooß, von Rubens.
Nach dem Stich von C. FEEDERLE.

den und die noch weniger bekannten leben nur in und durch Rubens; sich selbst überlassen, werden sie kaum bemerkt. Es wäre übrigens weit gefehlt, wollte man alle Gemälde des flandrischen Großmeisters ausschließlich nach ihrer Technik beurteilen. Wenn er in Italien und nach seiner Rückkehr unter dem Einflusse der Bolognesen und des Giulio Romano stand und seine Malweise erst allmählich freier und breiter wurde,

darf man annähernd gleiche Fortschritte bei seinen begabteren Gehilfen voraussetzen, die es ihnen ermöglichten, ihren Meister immer besser zu entsprechen. Doch diese Fähigkeit haben wohl nicht alle in gleichem Grade erworben, woraus ich schließe, dass bei den meisten seiner großen Bilder Rubens persönlich erst jene Verbesserungen machte, welche die geübteren seiner Mitarbeiter an den Unternehmungen ihrer Vorgänger angebracht hatten. Diese Gemälde werden also durch verschiedene Hände gegangen sein, ehe sie von Rubens vollendet wurden. Aus dem Gesagten ergibt sich die Folgerung, dass wir die eigenhändige Arbeit des Meisters am sichersten in seinen kleineren Darstellungen, in seinen Bildnissen und Landschaften namentlich der späteren Jahre vermuten dürfen; beklagt er sich doch schon während seiner ersten Reise in Spanien, dass ihm keine Gehilfen zur Seite stehen.

Wenn jedoch Rooses behauptet, große anerkannte Meisterwerke wie die *Kommunion des hl. Franciscus*, (No. 129 des Museums von Antwerpen), die *Kreuzschleppung* im Museum von Brüssel (No. 274) seien eigenhändig von Rubens gemalt, so können wir dem nicht unbedingt beipflichten. Es giebt gewiss selbst unter den trefflichsten Werken in die Augen springende Unterschiede; man darf gleichwohl annehmen, dass unter der Leitung eines solchen Meisters ein begabter Maler Tüchtigeres leistete, als seine angeborenen Anlagen erwarten ließen. Wir sehen dies bei den Kupferstechern seiner Schule, die, sobald sie selbständig arbeiten, eben doch nur ganz geringe Blätter liefern.

Diese Bemerkungen wollen keineswegs die hohe Achtung mindern, die wir dem tüchtigen Konservator des Musée Plantin zollen. Er hat sich nicht begnügt, die vornehmsten Galerien von Europa zu durchforschen, er hat die Beschreibungen aller Bilder, mit denen der alten und neuen Quellen in Einklang gebracht, den künstlerischen Wert eines jeden in wenigen Worten genau festgestellt und, dank seiner grossen Kenntnisse, alle ungenügenden oder falschen Bestimmungen vermieden. Wie das Oeuvre vor uns liegt, bringt es dem Leser mühelos alle erwünschten Aufschlüsse über jedes erwähnte Bild und zugleich die Angabe aller nach demselben erschienenen Stiche.

Wir behaupten nicht geradezu, dass mit diesen vier Bänden die kunstgeschichtliche Würdigung des Rubens abgeschlossen sei; diese Arbeit kann im Laufe der Jahre bereichert, vervollständigt, in ihrer Gänze aber wohl niemals übertroffen werden. Und im Sinne dieser Überzeugung mag man die

wenigen folgenden ergänzenden Bemerkungen aufnehmen.

In *alten Testament*, Bd. I, Seite 126, wird eine mittelmäßige Radirung von Fr. de Roy: *Hagar in der Wüste* (ohne Nummer) beschrieben. Dieses Blatt ist nichts anderes als eine Wiederholung der *hl. Magdalena* in der Galerie des Dulwich College, die Phillips und Sparks als Helene Fourment im Kataloge dieser Sammlung anführen. Rooses beschreibt das reizende Bildchen unter der Nummer 471. Er hält es, und wir mit ihm, für ein eigenhändiges Werk. Wir wollen bloß bemerken, dass De Roy die Hauptfigur durch die Beifügung eines Engels und eines noch elenderen Ismael in eine Hagar verwandelte. Und da wir gerade in Dulwich sind, führen wir ein von Rooses übergangenes Bild an: *Samson, von den Philistern überrennt*. Nach dem Kataloge wäre es das Original des Kupferstichs von Jakob Matham, der unter der Nummer 115 beschrieben wird. Dies aber ist entschieden ungenau, auch ist das nebenbei bemerkte schöne Bild nicht von Rubens, sondern von Van Dyck. Das verschollene, von Matham gestochene Bild erkennt man im Hintergrunde eines Bildes der Münchener Pinakothek, Nr. 720. von Frans Francken. In Dulwich befinden sich überdies einige Porträts, über die wir gerne des Verfassers Ansicht gehört hätten und ein *Mars, eine Venus und ein Cupido*, welche nach dem Kataloge (No. 351) von Bolswert gestochen sein sollen, was uns ganz und gar überrascht.

Loth und seine Töchter wird in der Ambrosiana dem Rubens zugeschrieben, wir halten das Bild für unecht.

Die kessche Susanna, ein Gemälde mit lebensgroßen Figuren in der Galerie von Turin, gestochen von C. Jegher, scheint uns mindestens zweifelhaft.

Die Begegnung Jakobs mit Esau: hiervon befindet sich eine Skizze in der Galerie Colonna in Rom.

Die Jungfrau im Grabet vor der Wiege des Kindes, (beschrieben unter No. 188). Das Original ist in Schleißheim. Das Exemplar, das wir in unserer *Histoire de la gravure dans l'école de Rubens* als in der Brüsseler Nikolaikirche befindlich anführten, ist eine Kopie.

Nr. 233. *Die heilige Familie*. Rooses bemerkt, dass außer dem Bilde im Pitti und bei Lord Lonsdale Waagen dasselbe Werk auch in der Houghton Gallery erwähnt, aus welcher es nach Petersburg gekommen wäre. Er hat es in der Ermitage vergebens gesucht. In der genannten Sammlung befindet sich gleichwohl ein Stich von Valentin Green, jedoch nach einem Maler „Williket“ und zwar mit landschaftlichem

Hintergrunde. Nun fügte es ein Zufall, dass uns vor einigen Wochen ein Baron X besuchte, der uns erzählte, er habe in einer Privatgalerie in Russland ein Meisterwerk von Van Dyck entdeckt. Als wir ihm sodann den Stich von Bolswert nach der *hl. Familie* von Rubens zeigten, rief er aus: Das ist mein Bild! Es dürfte demnach gewiss sein, dass das Bild der Houghton Gallery von der Kaiserin Katharina

Bild hat es nie gegeben. Mensaert behauptet, es befinde sich in der Kapuzinerkirche von Courtray. Descamps in seinem *Voyage pittoresque* führt es nicht an, und schließlich erklärt auch Mals in einer handschriftlichen Note, dass dieses Bild sich nie bei den Kapuzinern in Courtray befunden habe.

Die Leidensgeschichte. Nr. 271 und 286. *Erre homo*, gestochen von P. Dannoot; *Christus am Kreuz*,



Tierstück von Rubens, nach dem Stich von SUMMERFELD.

einem Herrn ihres Hofstaates geschenkt worden ist, dessen Erben es heute noch bewahren.

Nr. 227. *Die heilige Familie*, aus der Sammlung M. C. Butler, gestochen von Vorsterman. Die Handzeichnung früher bei Mariette, gegenwärtig im British Museum.

Nr. 232. *Die heilige Familie mit der Taube*. Die Komposition lehnt sich an Raffael; Rubens hat sie gewiss bald nach seiner Heimkehr gemalt. Eigentum des Lord Dartmouth.

Nr. 235. *Die Anbetung der Könige*. Ein solches

gestochen von Vorsterman. Keines von beiden Bildern scheint von Rubens zu sein, auch trägt keiner der Stiche seinen Namen; die Bilder weisen entschieden auf einen der zahlreichen Nachahmer des Meisters hin.

Nr. 340. *Die heiligen Frauen am Grabe Christi*. Das Originalgemälde hat Dr. Theodor Frimmel im Benediktinerstift Mölk in Niederösterreich nachgewiesen.

Nr. 375. *Christus als Sieger über Tod und Sünde*. Dieses kleine Bild in der Turiner Galerie (Katalog 161) glauben wir mit Fug und Recht dem Jordaens zuzuweisen.

Nr. 434. *Der hl. Georg, den Drachen tödend*, im Museum von Neapel, ist eine alte lebensgroße Kopie des im Museo del Prado in Madrid befindlichen Originals.

Nr. 486. *Die Hh. Peter und Paul*. Eine dem Captain*Hankey in London gehörige, herrliche Skizze

Nr. 770. *Minerva besiegt die Unwissenheit*. In Brüssel, in der Galerie Potemkine.

Nr. 809. *Aus der Geschichte. Die Enthaltbarkeit des Scipio*. Das Museum von Tournay besitzt eine alte Wiederholung in verkleinertem Maßstabe.

Verschiedenes. Nr. 851. *Ein Mann, der ein Reh*



Christi Geburt von Rubens, nach dem Stich von S. a. Bolswert.

des Originals in der Münchener Pinakothek (Katalog Nr. 750).

Aus der Mythologie. Nr. 652. *Die Hochzeit der Thetis und des Pelous*. Ein kleines, ausgezeichnetes, eigenhändiges Bild im Besitze des M. J. P. Heselting in London.

trägt, und dessen Frau. Gegenwärtig im Besitze des Sir Eduard Guinness.

Nr. 836. *Der Liebesgarten*, im Besitze des Baron Edmond Rothschild in Paris, kommt auch in einer kleinen alten Kopie im Museum von Neapel vor.

Aus den schönen Wissenschaften. Nr. 871. *Cimon*

und *Iphigénie*. Eine Wiederholung im Museum von Neapel; die Skizze bei Lord Wemyss.

Bildnisse. Nr. 1013. *Opholius*, der Beichtvater des Meisters. Wir halten das Porträt in der Galerie Doria in Rom für das Original. Eine alte Kopie früher bei Alvin in Brüssel.

No. 598. *Isabella Brandt*. Eine alte Wiederholung in der Galerie Potemkine in Brüssel.

Nr. 1117. *Ein Edelmann, der sich auf seinen Stork stützt* in der Sammlung des Sir Eduard Bunbury. Ein herrliches Bildnis des Ambrosius Spinola im Ornat des goldenen Vließes. Im Museum von Neapel kommt ein lebensgroßes Porträt eines Edelmanns im gleichen Ornate vor. (Ein Croy?) Es ist ein Werk zweiten Ranges, dessen Skizze wir bei Du Bus de Gisignis vermuten.

Nr. 1025. *Philipp II.* Eine alte Kopie bei Robert in Brüssel.

Landschaft. Nr. 1170. *Die Jagd des Melayer und der Atalante*. Eine Kopie im Museum von Köln.

Zum IV. Bande, Seite 125. *Die Mutter Anna von Jesus* (Karmeliter-Nonne). Rooses hält diese Benennung für falsch, er meint, das Bild stelle die heilige Therese vor. Wir erlauben uns, ihn auf den Stich von Wierix, Alvin, Nr. 1844, aufmerksam zu machen. Es ist zweifellos, dass das Bild die Mutter Anna von Jesus vorstellt.

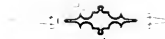
Hiermit haben wir unsere Bemerkungen über die 1400 Seiten des gediegenen Werkes erschöpft und laden die Kunstfreunde neuerdings ein, sich von der Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit des Verfassers zu überzeugen. Ein wahres Muster in ihrer Art sind die Untersuchungen, die er über den berühmten *Chapeau de paille* der Londoner National Gallery anstellt. Es kann nunmehr als erwiesen gelten, dass wir in diesem Bildnisse Susanne, die Schwester der Helene Fourment, die Gattin Arnold Ludens, also Rubens' Schwägerin vor uns haben. Rooses erkennt in *Liebesgarten* eine Versammlung der Glieder der Familie Fourment und weist uns in diesem bewunderten Werke bei Baron Edmond Röthschild die Anwesenheit der Trägerin des Strohhutes nach. Der Dresdener Liebesgarten wird endgültig für

eine Kopie erklärt. Sehr wichtig sind ferner die Studien über die Wandteppiche nach Rubens: *Der Triumph des Ghaubous* und *Consul Decius*, bei welchem Rooses mit Bode in der Beteiligung Van Dycks übereinstimmt¹. In nicht minder überzeugender Weise spricht der Verfasser den *heiligen Martin* von Windsor dem van Dyck zu.

Hier müssen wir schließlich noch einige Worte über die 350 Tafeln des Werkes einreihen. Die Reproduktionen sind sehr gut, wie es von Maes, dessen Ruf nicht erst zu machen ist, nicht anders zu erwarten war. Nur vermögen wir uns kaum zu erklären, weshalb es Rooses beliebte, Kupferstiche und Stein-drucke reproduzieren zu lassen, wo es für die Leser doch am wichtigsten wäre, mit den besprochenen *Bildern* bekannt gemacht zu werden. Gewiss, viele der Platten, die unter Rubens' Leitung gestochen, sind Meisterstücke; es klebt ihnen nichtsdestoweniger der Nachteil an, dass sie nicht das Bild selbst, nur dessen Zeichnung oder Skizze, und diese nicht immer ganz genau, wiedergeben. Dies führt uns darauf, hervorzuheben, dass Rooses eine große Anzahl von jenen Zeichnungen des Louvre, nach welchen Vorsterman stach, ihm auch zuschreibt. Diese seine Meinung können wir keineswegs teilen. Vorsterman war vor allem Zeichner mit der Feder, seine Blätter beabsichtigen, die Manier des Kupferstichs wiederzugeben; er hätte nie den freien großen Zug der Zeichnungen des Louvre erreicht. Unserer Überzeugung nach sind dieselben von der Hand Van Dycks, von dem Bellori hervorhebt, er habe mit Vorliebe Zeichnungen zum Zwecke der Vervielfältigung durch den Grabstichel ausgeführt. Was endlich die Röteldruckzeichnung der Sammlung Kums in Antwerpen, *Venus und Cupido*, anbelangt, so halten wir sie für modern.

HENRI HYMANS.

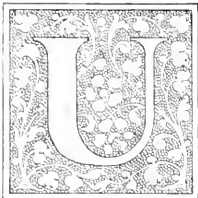
1) Noch wollen wir die Aufmerksamkeit des Verfassers auf einen Wandteppich richten, der eine bisher unbekanntes Szene zur Geschichte des Decius bringt. Wir sahen denselben 1890 in der vom k. k. Österreichischen Museum veranstalteten Ausstellung von Tapisserien. Die Komposition ist unseres Wissens nie vervielfältigt worden; ihr Rubensischer Stil ist unlegbar.





Beethoven, Miniatur von CHR. HORSEMAN

CAREL L. DAKE'S BEETHOVENBILDNIS.



UNZÄHLIG sind die Versuche, zumal in der modernen Kunst, längst verstorbene große Männer im Bildnis wieder auflben zu lassen. Die Berechtigung solcher Versuche muss aber nicht als allgemein gültig angesehen

werden. Sie wird dort am meisten ausgesprochen sein, wo es an zuverlässigen guten, gleichzeitigen Bildnissen mangelt. Hier kann man die Bemühungen eines modernen Künstlers, etwa nach Personbeschreibungen die Fehler der alten Porträte zu verbessern, nur sehr begreiflich finden. Sind aber von einer Persönlichkeit mehrere wahrhaft getrene Darstellungen vorhanden, so wird unser Interesse an einem modernen Bildnis geringer und die Berechtigung, ein neues Porträt zu formen nur schwach sein. Mit einem heute gezeichneten Napoleon I. wird niemand besonderen Erfolg haben, es müsste denn sein durch die treffliche sonstige Beschaffenheit des Kunstwerkes, die ja von der Porträtähnlichkeit ganz unabhängig ist. Nur dort also, wo es schwierig ist, aus dem authentischen Material ein klares Bild der äußeren Erscheinung von Persönlichkeiten zu gewinnen, welche der Geschichte angehören, steigen die Aktien für den modernen Wiederaufbau einer längst verblichenen Gestalt. Die

vielen Unrichtigkeiten der gleichzeitigen Bildnisse wirken auf den Laien verwirrend, der es wünschen möchte, ein Porträt vor sich zu haben, das er ohne viele kritische Vorbehalte für gut hinnehmen darf.

Wahrlich, bei Beethovens Bildnissen liegt uns ein Fall vor, in dem es an Schwierigkeiten für die Rekonstruktion der äußeren Erscheinung nicht fehlt. Unter den authentischen Bildnissen Beethovens, die auf künstlerischem Wege entstanden sind, giebt es kaum ein einziges, das man ohne Vorbehalt als gut bezeichnen könnte. Großes Vertrauen können wir nur bei dem auf mechanische Weise hergestellten Bildnis, bei der *Maske* aus dem Jahre 1812 und bei der *Büste von Franz Klein* haben, die sklavisch nach dieser Maske gefertigt ist. An der Maske fehlt freilich das Auge, der Blick; auch der Mund, vielleicht allzu krampfhaft geschlossen, mag in Wirklichkeit weichere Formen gehabt haben. Die Frisur in Gips abgegossen zu sehen, wird niemand verlangen. Dies die Mängel der Maske, denen nun Franz Klein, ein Wiener Bildhauer der klassizistischen Zeit, in dankenswerter Weise abgeholfen hat, indem er zur Gipsmaske alles hinzu modellirte, was nötig war, um dieselbe zu einer Büste zu ergänzen. Damals stand Beethoven in seinen besten Jahren. Der Klavierfabrikant Streicher wollte von dem Meister, dessen hohe Begabung schon in den weitesten Kreisen bekannt war, eine Büste besitzen, und beauftragte

Franz Klein, eine solche zu fertigen. Vorher wurde der Komponist gebeten, sein Antlitz abgipsen zu lassen. Unter welchen Umständen dies geschah, kann ich hier nicht des näheren auseinandersetzen. Man schlage mein Beethoveubuch („Neue Beethoveniana“) auf, wo eingehende Mitteilungen über Beethovens Bildnisse, insbesondere über die Kleinsche Maske von 1812 zu finden sind. Hier mangelt es an Raum, all die Dinge zu wiederholen. Nur eines wollen wir uns von neuem klar machen, dass die Maske für die Gesamtform des Gesichtes, sowie für die Einzelheiten der Stirn, der Backen, des Kinnes vollkommen zuverlässig ist. Was Klein in der Büste hinzugefügt hat, deren Abbildung nebenstehend gegeben wird, verdient nahezu dasselbe Vertrauen, wemgleich die Unmittelbarkeit der Wiedergabe dafür nicht dieselbe sein kann, wie beim Abguss des Gesichtes. Auch ist, wie es die Zeit vorschreibt, das Auge leblos gebildet.

Das Original der Kleinschen Büste befindet sich noch gegenwärtig im Streicherschen Hause. Das Bonner Beethovenmuseum beherbergt einen Abguss.

Wir wissen, dass es neben der Kleinschen Maske und Büste auch noch viele andere Bildnisse des Titanen der klassischen Musik giebt. Wenn auch in aller Kürze, so müssen

wir doch auf die bedentsamsten derselben hinweisen, um eine Grundlage sicherer Art für die Beurteilung der Dakeschen Radirung zu gewinnen.

Ein Schattenriss giebt uns das Profil des etwa sechzehnjährigen Beethoven. Diese Silhouette ist in den biographischen Notizen von Wegeler und Ries zu finden und danach in meinem Beethoveubuch abgebildet. Das Köpfchen auf dem kurzen Hals weist gar deutlich auf den gedrungenen Bau des jungen Tonkünstlers, der damals noch in Bonn weilte.

Bald nach 1800, als Beethoven schon etwa zehn

Jahre lang Wiener geworden war, und als er sich schon mit seinem Klavierspiel den höchsten Ruhm errungen hatte, wurde er mehrmals porträtiert. Einige kleine Stiche und eine Miniatur von *Hornemann* wurden damals gefertigt. Sie geben uns, wie es scheint, einigermaßen getreu den Beethoven von etwa 32 Jahren. Hornemann, dessen Miniatur hier (auf S. 18) in etwas vergrößerter Nachbildung erscheint, war um 1802 in Wien als Porträtmaler im kleinen thätig. Unlängst fand ich die vorbereitende Zeichnung von

Hornemann für das Miniaturbildnis einer Dame, aus dem Jahre 1802 und aus Wien datirt, in der reichen Sammlung von Handzeichnungen, die vom Benediktinerstift Lambach in Oberösterreich bewahrt wird. Das kleine Bildnis Beethovens befindet sich im Besitz der Erben Dr. G. v. Breunings.

Ungefähr im Jahre 1804 wurde Beethoven in Lebensgröße von dem dilettirenden Beamten *J. H. Müller* gemalt. Das Antlitz, so idealisirt es auch ist, hat zweifellos gewisse Analogien mit den Stichen um 1800 und mit Hornemanns Miniatur. Dasselbe gilt, wenn auch in geringerem Grade, von einem bisher wenig beachteten Beethovenporträt, das ein anderer Dilettant *J. Neugass* im Jahre 1806 gemalt hat. Es ist derselbe Neugass, von dem man

auch ein lebensgroßes Bildnis Jos. Haydns besitzt. Der Neugassische Beethoven (durch eine alte Inschrift auf der Rückseite als Werk dieses Dilettanten beglaubigt und dem Jahre 1806 zugewiesen) hängt nur noch sehr locker mit den vorher genannten Bildnissen zusammen. Das Mädchenhafte der ganzen Erscheinung widerspricht all dem, was die zuverlässigen bildlichen und schriftlichen Quellen über Beethoven zu sagen wissen. Auch die Zeichnung *Lubr. v. Schorns* aus dem Jahre 1807 ist zweifellos verfehlt. Gemeinsam mit den übrigen Bildern dieser



Beethoven, Büste von Franz Klein.

Periode hat sie fast nur das schmale Backenbärtchen, das Beethoven in jenen Jahren trug. Zu dem Hornemannschen Bildchen müssen wir noch einmal zurückkehren, um die Nase desselben zu kritisieren. Sie wurde von einem Gewährsmann als die bestgetroffene Nase Beethovens bezeichnet. Eine Vergleichung mit der Nase an der Maske oder an der Kleinschen Büste belehrt uns aber in überzeugender Weise darüber, dass bei Horneman die Nasenspitze zu groß ausgefallen ist. Berücksichtigt man nun, dass der Dargestellte bei Horneman etwa 32, bei Klein etwa 42 Jahre alt war, und dass eine menschliche Nase zwischen dem 32. und 42. Lebensjahre nicht kleiner zu werden pflegt, so fällt der Ruhm jener Beethovenmase auf der Hornemannschen Miniatur ganz in sich zusammen.

Auf die Wichtigkeit der Maske und Büste von Klein aus dem Jahre 1812 wurde schon aufmerksam gemacht. Beliebt tritt noch ein anderes Bildnis hinzu, das dem Jahre 1811 angehört und das wir als eines der besten ebenfalls in Nachbildung hieher setzen.

Ich meine den Stich von *Blasius Höfel* nach einer Zeichnung von *Letronne*. Höfel, einer der gewandtesten und begabtesten Künstler jener Tage, stellte seinen Stich mehr nach der Natur als nach

Letronne's (wie es heisst) missglückter Zeichnung her. Diesem Umstande hat man es sicher auch zu danken, dass wir ein brauchbares Beethovenbildnis mehr haben, das uns den berühmten Beherrscher der Töne in seiner Vollkraft vor Augen führt.

Ein Bildnis aus dem Jahre 1815, das wieder von *Mählers* dilettirender Hand her stammt, galt zwar bei *Grillparzer* und *Banernfeld* als sehr getroffen, doch fällt es so sehr aus der Reihe der übrigen Bilder heraus, dass wir hier nicht weiter auf dasselbe einzugehen brauchen. Einige wenige Züge, die mit der Maske übereinstimmen, seien anerkannt.



Beethoven nach dem Stich von *BLASIUS HÖFEL*.

Je weiter wir uns der Zeit nach von der Maske des Jahres 1812 entfernen, desto schwieriger wird die Beurteilung der späteren Bildnisse des Meisters. Dem einen sicheren Anhaltspunkt, den bei anderen Berühmtheiten gelegentlich eine Totenmaske giebt, haben wir bei Beethoven deshalb nicht, weil seine Totenmaske erst nach der Obduktion genommen worden ist. Sie giebt uns ein verzerrtes und verschobenes Gesicht wieder, das mit dem lebenden Beethoven gar wenig mehr gemein hat. Nähere Erörterungen dieser Fragen gab ich in meinem

Beethovenbuch und in der jüngst ausgegebenen Schrift „*Jos. Danhauser und Beethoven*“.

So sind wir denn hier wieder auf die bedingungsweise Vergleichung mit der ersten Maske und auf die Stimmen von Beethovens Zeitgenossen angewiesen, die uns Personbeschreibungen des hässlichen Meisters hinterlassen haben. Manche dieser Stimmen hielten ihn unumwunden für hässlich. Der Baron de Trémont bezeichnet ihn z. B. als einen „*homme fort laid (et à l'air d'un mauvais humeur)*“, wie man das erst vor kurzem aus den hinterlassenen Tagebüchern Trémonts erfahren hat. (Vergl. den

1) Die wichtigste Litteratur über *Blasius Höfel* findet sich in meinem Beethovenbuche zusammengestellt. S. 233 ff.) Hier füge ich hinzu: *Hornayrs* Archiv von 1822, S. 192, 1823, S. 217, 1824, S. 229, 1828, No. 116; *Pietzniggs* „Mittheilungen aus Wien“ 1831, S. 68; Katalog der Wiener Kunstausstellung von 1826; *Oester. Nat. Encyclopädie* (1835); „*Pfeifnig-Magazin*“ vom 4. Juli 1835; Katalog der *Galérie zu Litzschena*, S. 41; *A. Mayer*, Buchdruckergeschichte Wiens II, 225 ff., 264 ff.; „*Wiener Abendpost*“ 12. Mai 1880; Monatsblatt des Wiener Altersvereins Dez. 1880; *Faulhammer*; *Grillparzer*, S. 32.



Beethoven, Ludwig van Beethoven

(Guide musical vom 20. März 1892.) Betina's Mitteilungen sind allbekannt. Auch die vorhandenen Bildnisse, von denen wir noch einige nennen wollen, widerlegen es keineswegs, wenn man Beethovens Gesicht hässlich nennen wollte, was übrigens zur guten Hälfte Ansichtssache ist. Klöbers Bildnis, das ich mit guten Gründen ins Jahr 1818 setze, ist vielfach verzeichnet und falsch modellirt. Die Frisur allein kann uns dafür nicht entschuldigen. Die bald darauf entstandenen Bildnisse von *Schimou* und *Stüler* sind jedenfalls als

Porträte wertvoller. Sie sind in den weitesten Kreisen bekannt und bestimmen vielleicht nur allzu sehr den allgemeinen Begriff, den man sich von Beethovens äußerer Erscheinung gebildet hat. Eine Zeichnung *Dietrichs* wäre durch neuerliche Reproduktion erst wieder zu Ehren zu bringen.

Unsere Abbildung des *Waldmüller'schen* Gemäldes giebt eines jener Beethovenbildnisse aus den zwanziger Jahren wieder, über dessen Porträtähnlichkeit sich streiten lässt. Schindler, der Biograph Beethovens, der die ungünstigen Umstände kannte, unter denen das Gemälde entstanden ist, verwirft es gänzlich; und gewiss müssen wir eingestehen, dass Waldmüller viel bessere Porträte gemalt hat als diesen Beethoven, der auf Bestellung für die Firma Breitkopf und Haertel entstanden, aber nicht nach der Natur fertig gemalt ist.

Eine Zeichnung von *Dorler*, die von Steimmüller gestochen ist, zeigt uns den schon totkranken Komponisten.

Gehen wir an einigen Arbeiten vorüber, die

wahrscheinlich nicht mehr nach dem Leben, sondern nur aus frischer Erinnerung hergestellt sind, wie am Medaillon *Leopold Huberger's* und an der *Schallerschen* Büste, so gelangen wir rasch zu den modernen Beethovenbildnissen, deren eines den Anlass zu den vorliegenden Erörterungen bildet. Auf die Berechtigung der modernen Kunst, sich einen neuen Beethoven zu formen, wurde schon hingewiesen. Ich füge noch hinzu, dass die Aufgabe hier wie in analogen Fällen von Rekonstruktionen keine leichte ist.

Wer sie lösen will, muss fast ebenso sehr Gelehrter oder für die Ergebnisse der Wissenschaft zugänglich sein, wie ihm hohe künstlerische Begabung zur Verfügung stehen muss. Die Radirung von *Carl L. Dake*, deren Nachbildung wir heute den Lesern der Zeitschrift bieten, gehört unbedingt zu den besten Lösungen dieser Art. Ich halte sie für den besten Beethoven, den wir unter den modernen haben. Dake's Radirung lehnt sich in erster Linie an die Maske von 1812 und berücksichtigt das, was zuverlässige Quellen über Beethovens Gestalt, Fri-



Beethoven nach WALDMÜLLER'S Bildnis

sur, Kopfhaltung, gewöhnlichen Gesichtsausdruck berichten, sie ist jedenfalls eine Arbeit, in der sich die Gewissenhaftigkeit des Gelehrten und die gestaltende Phantasie des Künstlers zu einem schönen Bündnis die Hände reichen. Man lasse sich die Maske in derselben Stellung und Beleuchtung vor Augen halten, in denen Dake's Radirung erscheint. Dann wird die Gewissenhaftigkeit des Künstlers klar, der das pockennarbige ausdrucksvolle Antlitz des großen Komponisten in der glücklichsten Weise wieder belebt hat. Die Klippen, die in der Benützung einer

Gipsmaske versteckt liegen, sind nach Möglichkeit umschiff't, und so sei denn Dake's Radirung als ein neuer Beethoven begrüßt, der gewissermaßen als künstlerischer Anszug alles dessen gelten kann, was man von Beethovens äußerer Erscheinung weiß,

wenigstens soweit, als sich dies in einem Brustbild und in einem einzigen zum Ausdruck bringen lässt ¹⁾.
Wien, im September 1892. Dr. TH. v. FRIMMEL.

¹⁾ Bildgröße 47½ × 37½ cm. Preis vor der Schrift 40 Fr., mit der Schrift 25 Fr. Verlag von Dietrich & Co., Brüssel.

RADIRVEREINE.



AS Coalitionsrecht macht sich neuerdings auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst bemerklich. Man handelt nicht mehr auf eigne Faust, sondern sucht allenthalben Vereinigung, Verständigung, Zusammenschluss der Kräfte,

um starke Wirkungen zu erzielen. Auch die Maler-radirung, früher nur spärlich und vereinzelt in Deutschland mit Erfolg bestellt, wird gegenwärtig von Künstlergruppen zum Felde friedlichen Wettstreits gemacht. Seit längerer Zeit schon ist der Weimarer Radirverein in diesem Sinne thätig, ein Berliner Club, der gleiche Ziele verfolgt, hat sich vor einigen Jahren gebildet, ein Münchener Verein ist nachgefolgt und ein Düsseldorfer geht soeben daran, den ersten Wurf zu wagen ¹⁾. Aber auch sonst mühen sich in dieser Kunst in Deutschland viele Talente, und man kann beinahe sagen, der Tiefdruck arbeite gegenwärtig mit Hochdruck. Dabei findet sich auch mehrfach der erfreuliche Versuch, die künstlich aufgerichtete Grenze zwischen Stecher und Radirer zu verwischen; Stecher greifen zur Nadel und Nadelhelden gelegentlich zum Grabstichel, den man doch schon für halb begraben erklärt hat. Beide Instrumente werden sogar nebeneinander auf derselben Platte verwendet und gewinnen dabei; die flüchtige Nadel, die gar oft zu „genial“ drein fuhr, geht bedächtiger der Form nach und das phlegmatische Werkzeug des „Stechers von Fach“ wird in einigen neuen Erzeugnissen des Kunstmarkts mit einer Freiheit und Leichtigkeit gehandhabt, die vom Herkömmlichen abweicht, und deren Ursprung in der wiedererwachten Schätzung der Radirung zu suchen ist.

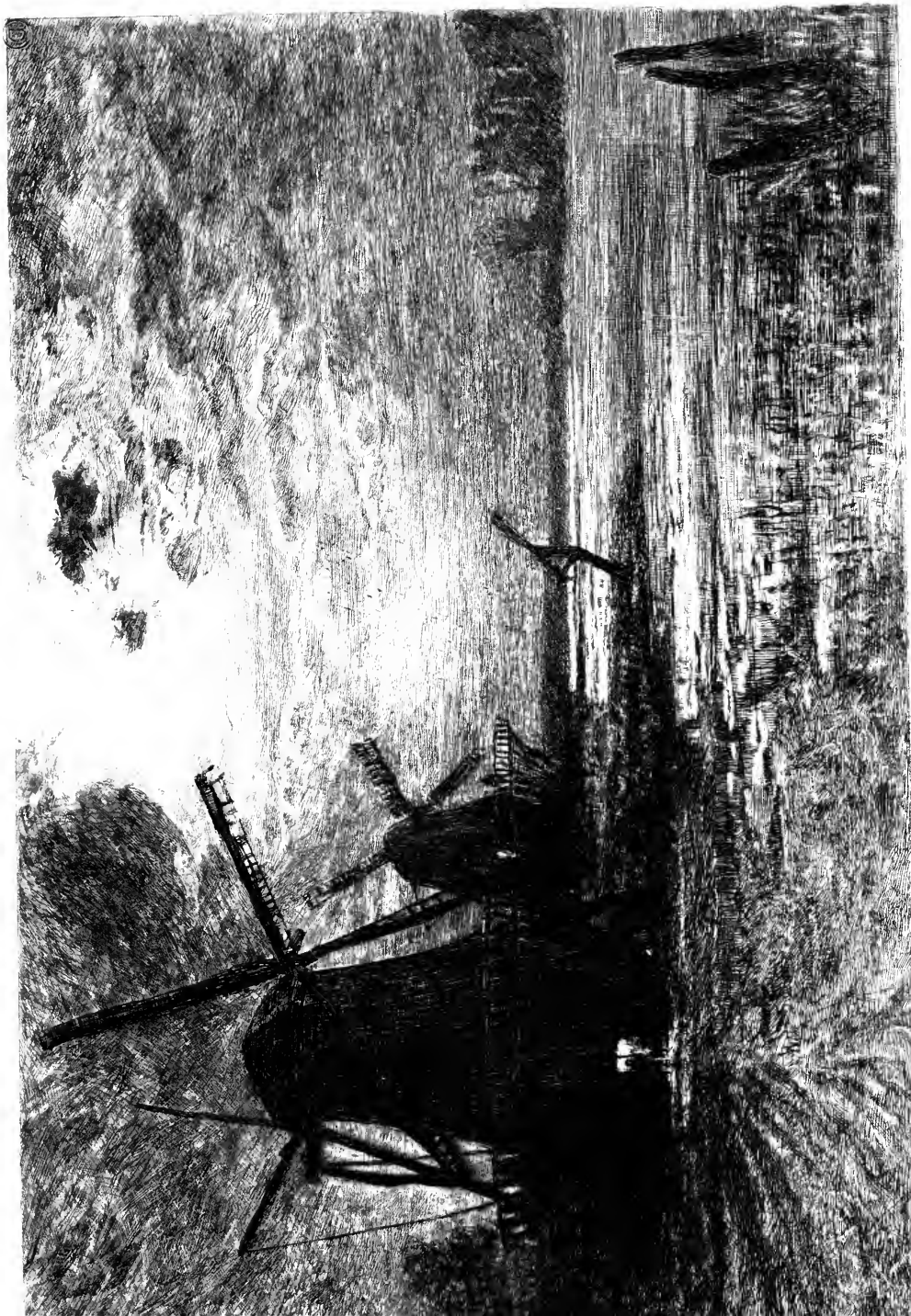
Die ungeweine Beweglichkeit der Radirtechnik, so viele Vorteile sie auch bietet, hat ihre Gefahren,

denen selbst begabte Künstler anheimgefallen sind. Man sehe nur, was *Mor Klinger* vor zehn Jahren schuf, im Vergleich zu seinen letzten Leistungen. Das wilde Dreinfahren, die Verachtung des „Äußerlichen“ kennzeichnete das junge Originalgenie, das der Regel lacht; aber die Sturm- und Drangperiode ist gewichen, ans dem Prestissimo der Mache ist ein Allegro geworden, zum großen Vorteil der Werke, die sich nun bis in die Einzelheiten mit Belagen genießen lassen.

Der Satz, dass nicht die Thatsachen an sich, sondern die Auffassung der Thatsachen die Welt regiert, gilt in der Philosophie so gut wie in der Kunst. Dieser Gedanke beherrscht auch die vorliegenden Hefte aus Weimar, Berlin und München. Das „Ding an sich“ einer solchen Radirung ist häufig ganz unbedeutender Art und soll nur zum Träger der künstlerischen Anschauung werden, nur die eigentümliche künstlerische Handschrift zeigen. Die Verschiedenheit dieser Handschriftproben ist groß, so groß, wie etwa die des Schönschreibers und des Bankdirektors: der eine strebt nach größter Deutlichkeit und linearer Korrektheit der andere nach — Unnachahmlichkeit. Dem einen gebriecht's hie und da an charakteristischem Ausdruck, der andere wirft nur ein Gewir von Linien und Punkten hin. Nicht jede Improvisation ist als völlig gegliedert zu bezeichnen, wenn auch das Bestreben, „dem Augenblick Dauer zu verleihen“, allenthalben erkennbar ist.

Die Radirung im engsten Sinne kennzeichnet eine Verbindung des geätzten (oder von der kalten Nadel geritzten) Striches mit den gewischten Tönen, die der Drucker hinzufügt, meist nach Angabe des Künstlers. Gewisse Radirungen, z. B. viele amerikanische, sind arm an festen Linien; für den Drucker bilden sie ein Skelett, dem er erst das Fleisch anzusetzen hat. Andere Künstler geben fast alles, was im Druck erscheint, der Platte mit, die dann nicht selten kahl und trocken wirkt. Die rechte Beschrän-

¹⁾ Das erste Heft erscheint im November.

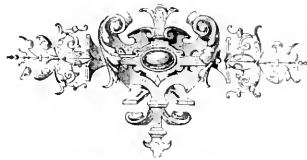


kung beider Elemente, ihre rechte Verquickung, kennzeichnet den Meister. Unter den dreißig Blättern, die uns vorliegen, ist diese Mitte meistens festgehalten. Jedes einzeln zu besprechen, wird man uns gewiß erlassen; ja auch alle anzuführen und mit etwaigen schmückenden Beiwörtern zu begleiten, muss uns ebenso sehr widerstreben, wie es den so beurteilten Urhebern zu missfallen pflegt. Statt dessen geben wir von zweien der Sammlungen Proben in dem vorliegenden Hefte mit. Das Blatt von *Alb. Brendel*, dessen Spezialität in zwei Nummern des Weimarischen Albums zu finden ist, und die Mondlandschaft von *A. Döring* sind Stücke, die deutlich genug für den Wert der Sammlungen sprechen. Die Weimarischen Künstler haben vierzehn Proben ihrer Kunst geliefert; die Hälfte davon sind Landschaften, unter denen die flüchtig, aber energisch behandelten, stimmungsvollen Blätter hervorragen, die von *r. Gleichen-Russwurm* und *Asperger* herrühren. Die Weimaraner haben in ihren Heften von jeher das Bestreben gezeigt, echte Malerradierungen zu liefern und den Versuch, dem landläufigen Geschmack des Publikums Konzessionen zu machen, mit Recht verschmäht. Aber nicht alle Blätter in dem Hefte stehen auf gleicher Höhe. Zu den weniger gelungenen, denen man die Mühe ansieht, zählen wir den Zecher von *O. Fröhlich* und den auch in der Komposition wenig anziehenden Frühlingstag von *Wielberg*. Interessant ist die Vergleichung der Studie von *O. Rasch* mit einem Blatte ähnlicher Art von *P. Helm*. Es findet sich in dem Münchener Hefte, in dem, abgesehen von Halmus fein gezeichneter Studie, die kleinen Blätter die besten sind. Den erfahrenen Radierer und ganz selbstständigen Künstler finden wir in *Franz Stucks* Bildnis seiner Mutter, das höchst charakteristisch ausgeführt ist, wieder. Das Münchener Hefte ist numerisch, aber nicht künstlerisch

am schwächsten, es enthält nur sechs Blätter; ein zweites mit gleichem Inhalt soll binnen kurzem nachfolgen. Das Berliner Hefte bringt acht Proben, die durchweg eine sorgfältige Behandlung zeigen. *G. Eilers* hat wiederum eine sehr gelungene Porträt- radirung, *Joseph Joachim* darstellend, beigesteuert und außerdem eine Flusslandschaft mit klarer Ferne hinzugegeben. Dieser ganz korrekt ausgeführten Arbeit mangelt es etwas an Wärme, an jener Verve, die man sonst bei dem *en forte* schätzt. Von *H. Kohnert* finden wir eine sorglich ausgeführte Probe, die mit zu dem Besten gehört, was von diesem talentvollen Künstler herrührt. *Ph. Francks* stimmungsvolle Winterlandschaft mit bleischwermem Himmel reiht sich ebenbürtig an. *H. Schneé's* Vedute ist subtil ausgeführt, aber ein wenig flau; das Titelbild von *G. Lemm*, einem jungen Künstler, kommt bei aller Betonung der Gegensätze nicht zu der Wirkung, die wir auf andern Blättern seiner Hand fanden.

Alles in allem genommen, sind diese drei Sammlungen dem Kunstfreunde zu wiederholter Besichtigung sehr zu empfehlen. Man kann nicht genug darauf hinweisen, dass sich der innere Wert der Kunstwerke erst bei näherer Bekanntschaft enthüllt. Das gedankenlose Begucken der graphischen Kunstwerke, zu dem die stets noch steigende Flut der Holzschnitte verleitet, stumpft den feineren Sinn ab, und raubt nach und nach die Fähigkeit, die Blume einer künstlerischen Leistung zu schmecken. Die illustrierten Blätter arbeiten fortgesetzt an dieser Abstumpfung. Dem entgegen zu wirken, ist eine Mission der Radirung, die sich schon in der Art ihrer Herstellung der Originalzeichnung nähert. Je mehr wir in Deutschland fortfahren, diese edlere Vervielfältigung zu pflegen, um so mehr fördern wir die wahre, echte Kunstbetrachtung.

NAUTILUS.



KLEINE MITTEILUNGEN.

V. Die Aufsätze über *Marillo* aus der Feder unseres geschätzten Mitarbeiters Geheimrat Prof. Dr. *Justi* sind schon in einer Sonderausgabe erschienen. Sie bilden nun einen stattlichen Quartband, der gebunden zu dem sehr mäßigen Preise von sechs Mark zu haben ist.

St. *Dresden*. Im November findet im zweiten Stockwerk des Brühlchen Palais in der Augustusstrasse eine *Ausstellung von Malerinnen sächsischer Künstlerinnen* statt. Die Anmeldungen von seiten der hervorragendsten sächsischen Künstlerinnen, auch solchen, welche gegenwärtig im Ausland leben, sind bereits so zahlreich eingegangen, dass diese Ausstellung hochinteressant zu werden verspricht. Der Beitrag der Ausstellung ist für einen wohltätigen Zweck, den Centralfonds der obererzgebirgischen Frauenvereine, bestimmt. (*Dressd. Nachr.*)

St. *München*. Eine kleine, aber höchst interessante Sammlung der letzten Arbeiten Herkomers ist bei *H. L. Neumann* zur Ausstellung gelangt.

x. Das *Museum in Leipzig* hat ein neues Bildnis von der Hand *Franz von Lenbachs* erworben, ein neues Meisterstück des berühmten Darstellers berühmter Persönlichkeiten. Es zeigt den König Albert von Sachsen im Profil. Wie überall in Lenbachs Werken, ist die höchste künstlerische Energie in den Blick des hohen Herrn gelegt, der gespannt ins Weite blickt, als verfolge er den Gang des Kriegsspiels. Angesichts dieses Bildes wird wiederum klar, was menschliche Kunst vor der photographischen Maschine voraus hat. Sie erst weiß zu besetzen und stellt nicht die Persönlichkeit in einem zufälligen Momente dar, sondern nimmt die Quintessenz des Wesens heraus und enthüllt mit der Außenseite einen guten Teil des Geistes, der sich diesen Körper baute. Freilich vermag nur der echte Künstler dieses Problem zu lösen, und insofern ist das Porträt der wahre Prüfstein des Meisters genannt worden. Lenbach hat seine Meisterschaft im emsigen Studium der Alten erworben, auf die so viele „Moderne“ mit Verachtung blicken. Und dennoch ist nichts, was aufdringlich an alte Meister erinnerte, es seien dem Äußerlichkeiten. Wie man's machen muss, um zum echten „Individualismus“, nach dem jetzt so vielfach gerufen wird, zu gelangen, hat kein Neuerer besser gezeigt, als der große Münchener Meister.

St. *Paris*. Wegen einer von der Verwaltung des Louvre vor einiger Zeit angekauften Bronzestatue scheint sich ein Prozess entspinnen zu wollen, indem dieselbe von sachverständiger Seite nachträglich als eine *Fälschung* erkannt worden ist. Die Statue sollte venezianer Herkunft sein und aus den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts stammen. Genauere Untersuchungen haben ergeben, dass der Kopf einer Büste im Museum Corner in Venedig nachgebildet ist, während der übrige Körper in seinen Proportionen mit dem Kopf nicht in Übereinstimmung steht. Ferner hat sich der Guß als sehr mittelmäßig herausgestellt, und die Patina ist der der modernen venezianischen Bronzearbeiten gleich. Glücklicherweise ist der Kaufpreis von 40000 Francs noch nicht gezahlt worden, und der Verkäufer wird, wenn er seine Bronze nicht

zurücknehmen will, sich auf einen Prozess wegen Betrug gefasst machen müssen. (*Le Temps*.)

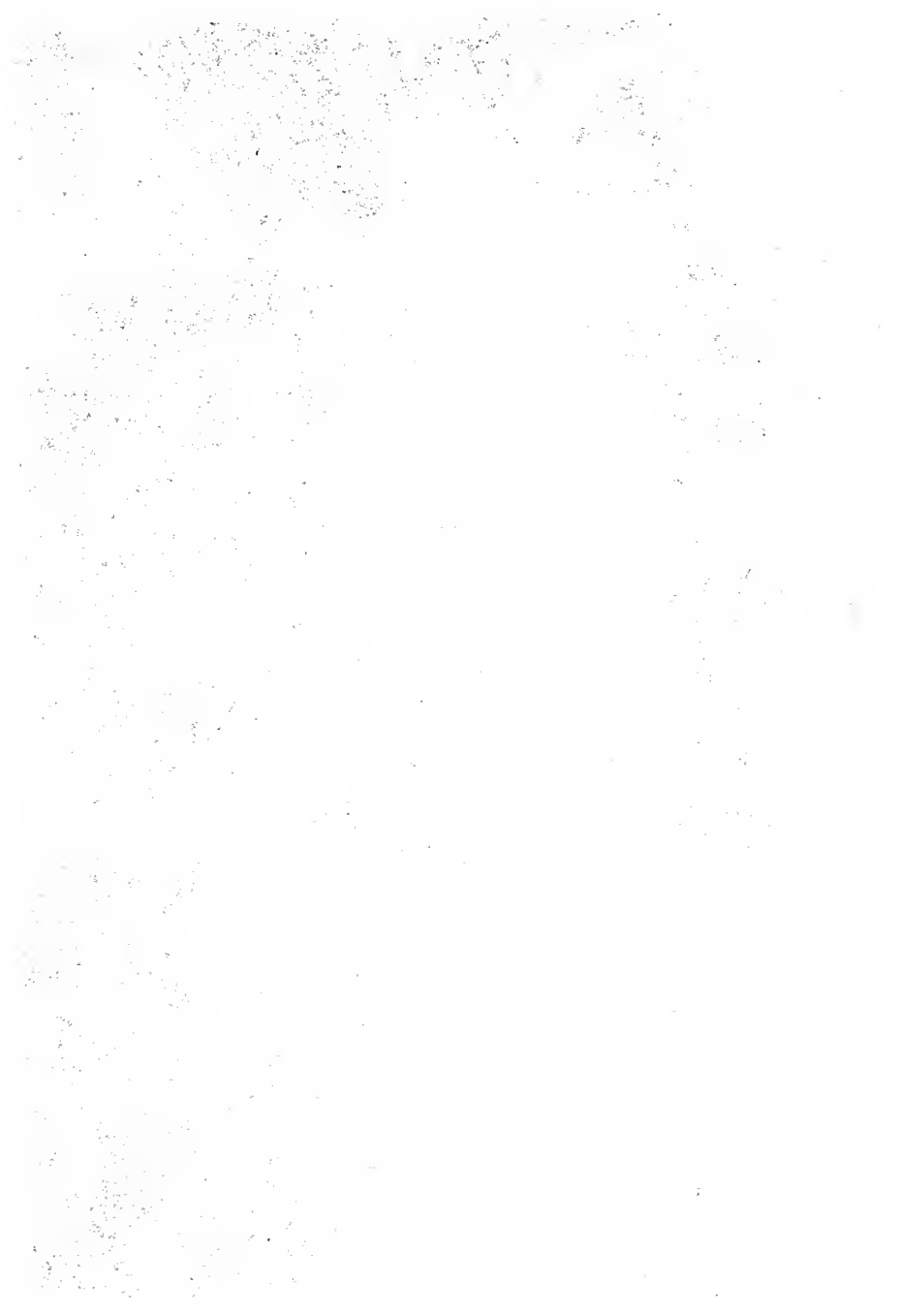
Von der Breragaleries in *Milaud* ist soeben ein von Prof. *G. Carotti* verfasster neuer Katalog erschienen, welcher alle Erwerbungen der Sammlung aus den letzten Jahren und die Resultate der jüngsten Forschung gebührend berücksichtigt und den zahlreichen Besuchern der weltberühmten Galerie willkommen sein wird. Der Katalog zerfällt in zwei durch getrennte Nummerfolgen gekennzeichnete Abteilungen, deren erste die im Vestibül aufgestellten Fresken nebst einem Appendix umfasst, während die zweite die in den eigentlichen Gallerieräumen aufgehängten Bilder enthält. Ein Index nach Schulen geordnet und zwei Namens- und Nummernverzeichnisse dienen zur bequemen Orientierung. Die Fassung des Katalogs ist sehr kurz; nur von einzelnen wichtigeren Bildern werden knappe Beschreibungen gegeben. Die Ausstattung ist gut und handlich.

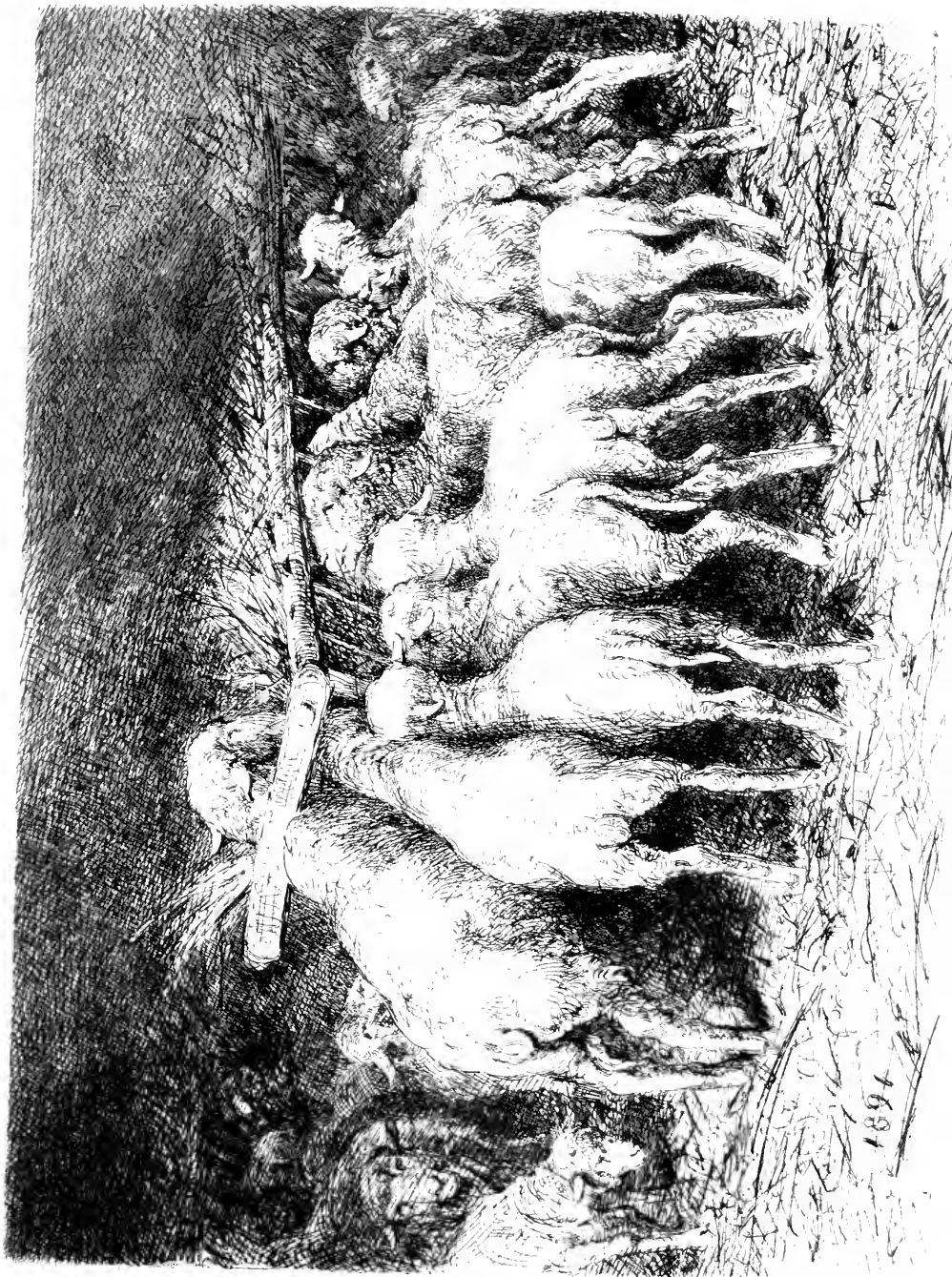
St. *München*. Vor einigen Tagen hat Dr. *Fred. Newton Scott*, Professor der Universität von Michigan, einen Vortrag gehalten, der von der Annahme ausgehend, daß die Weltausstellung zu Chicago einen mächtigen Einfluss auf die künftige Wertschätzung der deutschen Kunst seitens der Amerikaner und besonders auf die fernere Anziehungskraft Münchens als Aufenthaltort für Kunstbediessene aus Amerika ausüben werde, sich dahin aussprach, dass es durchaus notwendig sei, dass die künstlerische Thätigkeit Münchens, wie sie heute geübt wird, eine treue Darstellung finde. Dazu gehörten aber auch die Künstler, welche sich vor einiger Zeit von der Kunstgenossenschaft getrennt hätten, und er könne nicht genug betonen, dass diesen von der Jury ein gebührender Platz eingeräumt werden möge.

St. *Frankfurt a. M.* Am 27. Oktober l. J. versteigert Herr Rud. Baugel die Sammlung von Gemälden moderner und älterer Meister aus dem Besitze des Herrn Karl Mellinger in Mainz. Unter den modernen Bildern finden sich Arbeiten von Th. Schuler, Ant. Burger, A. Adami, Cantou, Düllwigg, H. Koekkoek, Litschauer u. a. Die Sammlung älterer Meister ist zahlreicher und zeichnet sich, weil sie dem Besitzer meist durch Erbschaft zugefallen ist, dadurch aus, dass die Provenienz fast sämtlicher Gemälde als eine gute bekannt ist. Die holländische und vlämische Schule liegen vor, ein Rembrandt (Porträt des Predigers Cabeljau, 1634 gemalt) ein Rubens sind zu nennen; doch auch Italiener, Spanier, Deutsche und Franzosen sind vertreten. Der Katalog, welcher mit neun Abbildungen in Lichtdruck versehen ist, und noch einige schöne Möbel, Miniaturen u. s. w. beschreibt, ist soeben erschienen.

x. Unsere Absicht, den Lesern mit vorliegendem Hefte noch einen *dritten Kupferdruck* zu bieten, wurde leider durchkreuzt durch mangelhafte Druckfähigkeit der fraglichen Platte; es Übelstand, der sich erst während des Druckes herausstellte. Wir werden das fehlende Blatt (Originalradierung von *H. Latkots*) dem nächsten Hefte beifügen.



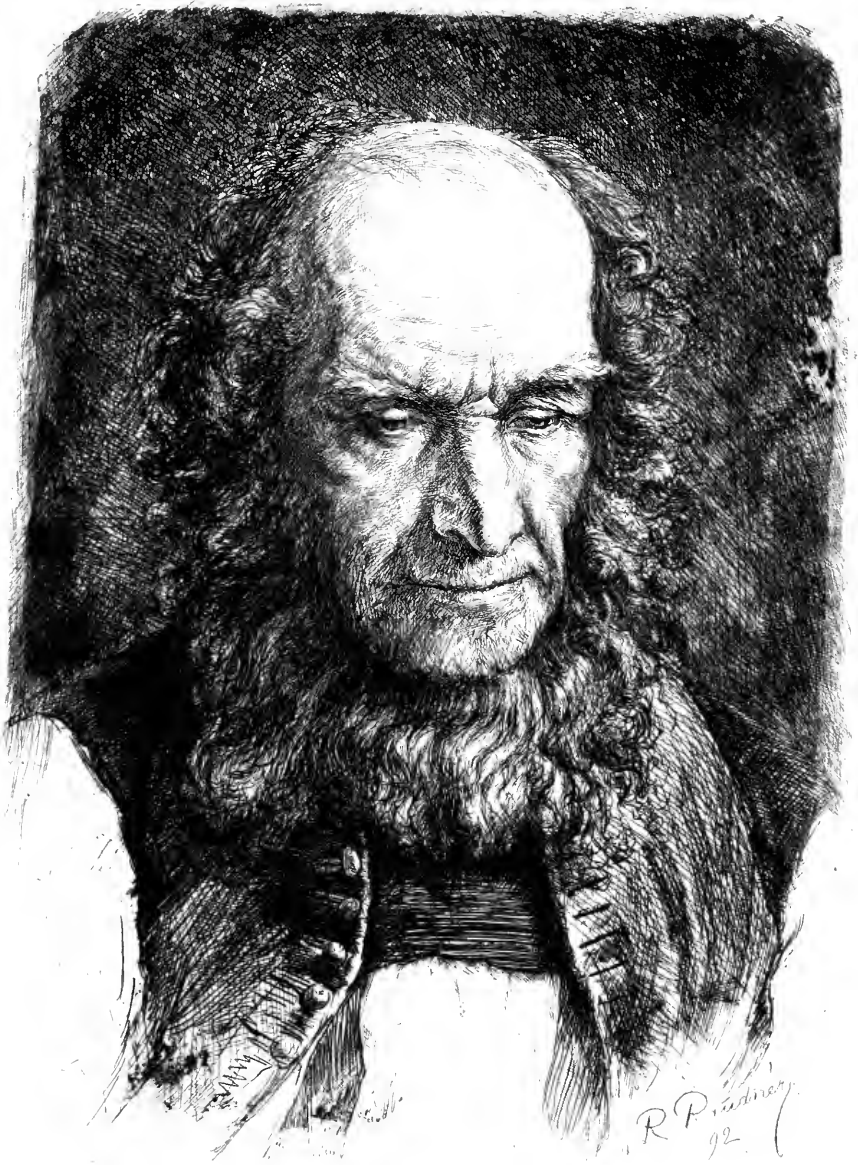




1891

1891







Schwere Arbeit Gemälde von H. ZÜGEL.

DIE MÜNCHENER KUNSTAUSSTELLUNG.

VON ALFRED GOTTHOLD MEYER.



AUF dem von *Gisis* entworfenen Plakat des diesjährigen Münchener Salons verzeichnete der Genius der Geschichte vor den Augen des Münchener Kinids diesmal nicht eine „Jahres-“ sondern eine „Internationale“ Ausstellung.

die sechste ihrer Gattung. Dieser veränderte Titel besagt zunächst lediglich, dass die Leitung des Unternehmens nicht bei der Münchener Künstlergenossenschaft lag, sondern dass an ihm die Staatsregierung offiziell beteiligt war, aber dieser äußere Unterschied lässt auf einen inneren schließen: man hat sich gewöhnt, in der staatlich privilegierten Kunst die hergebrachten Wege zu erkennen, die Pfadfinder aber in den Reihen derer zu suchen, die Amt und Würden möglichst fern stehen. Wohl nicht ganz mit Unrecht für etliche Centren der

deutschen Kunstpflege, die Reichshauptstadt an der Spitze, mit halbem Recht aber für die Kunststadt an der Isar, wie schon der flüchtigste Überblick über die Ankäufe für die Pinakothek genugsam bezeugt. In der That war denn auch der Gesamteindruck des diesjährigen Salons von den „Jahresausstellungen“ nicht wesentlich verschieden: nicht nationaler, obschon die Schotten fehlten, die Engländer und Franzosen nur schwach vertreten waren, auch nicht internationaler, obgleich die Kunst der Amerikaner, Polen, Ungarn, Österreicher und auch wohl der Spanier diesmal aus breiteren Spiegelbildern zurückstrahlte, und äußerlich eine schärfere Scheidung nach Volksstämmen durchgeführt wurde. Die Eigenart der Ausstellung äußerte sich zunächst darin, dass die Durchschnittshöhe künstlerischer Leistungsfähigkeit diesmal ganz unbedingt den Ton angab, und Außergewöhnliches nur vereinzelt blieb. Nicht die extremen Ziele der Zukunft traten hervor, sondern

die Hauptpfade der bereits vollzogenen Entwicklung: die Ausstellung bot eine Durchschnittsbilanz durch die Errungenschaften des letzten Jahrzehntes. —

In diesem Sinne war das Gesamtbild des Münchener Salons der bereitetste Zeuge gegen jene Unglück weissagenden Stimmen der Kritik, welche in der „neuen Richtung“ einen zum Vorfalle führenden Irrweg der Kunst verdammt. Sie vergaßen dabei, dass eine neue Wahrheit nicht in derjenigen Form aufzutreten pflegt, in der sie fortleben kann, dass sie sich allgemach mit dem Bestehenden in Einklang setzen muss und erst in diesem Assimilationsprozess ihre Lebensfähigkeit bewährt. Der letztere — das ließen selbst in Deutschland die Münchener Jahres- und die letzte Berliner Jubiläumsausstellung deutlich erkennen — ist für unsere Malerei bereits eingetreten, und sein Ergebnis kann nicht mehr zweifelhaft sein. So zahlreiche Namen man der „neuen Schule“ gegeben, die, von Frankreich ausgehend, jetzt die Welt erobert hat — ihr allgemeinstes, bleibendes Charakteristikum ist: selbständiges Studium der natürlichen Erscheinung; im negativen Sinne: bewusste Abkehr von aller Unwahrheit, vor allem von konventioneller Mache und bübhengemäßer Pose. Abkehr selbst von dem Medium, welches die Werke der Vergangenheit zwischen den heutigen Künstler und die Natur stellen. — Fast jedwede Zeit freilich schwor auf eine ähnliche Parole, aber man fasste dieselbe früher in anderem Sinne auf, als heute. In der modernen Malerei steht die *Erscheinung* als solche im Vordergrund, nicht deren *Behauptung*, und zwar die Erscheinung als solche, wie sie flüchtig vor dem Auge vorüberzieht in Licht und Luft und Farben; den plötzlichen, schnell verschwindenden Reiz, der die Netzhaut trifft, den momentanen Eindruck, den sie dort zurücklässt, sollen die Farben auf die Leinwand bannen. Diese Nuance des Realismus, welche sich doch am besten mit dem Begriff Impressionismus deckt, bleibt in ihrer heutigen, ausgedehnten Herrschaft ein kunsthistorisches Novum, weit mehr noch, als die eigentliche Freilichtmalerei, und leitete zum Teil thatsächlich auf neue Bahnen. Sie hat zunächst den Darstellungstoff erweitert; man schildert momentane Bilder mit einer Lichtfülle, mit Farbenkontrasten, im Dunkel der Dämmerung, an deren Wiedergabe man sich früher nur ganz vereinzelt wagte. Sie hat ferner den Blick für Licht und Farben verfeinert und mit ihm den koloristischen Sinn vertieft und erweitert. Sie hat endlich den Maler mit einer neuen Liebe für jeglichen Teil der Natur erfüllt, welche etwas von der christlichen Lehre enthält,

gerade im Dürftigen, Unscheinbaren, Verkommenen das Wunder der Schöpfung zu achten. — Diese drei Folgen des eigentlichen Impressionismus beginnen jetzt bereits auch auf diejenige Kunstweise zurückzuwirken, welche den traditionellen Aufgaben treu bleibt, und gerade eine solche Ausstellung, wie die diesjährige Münchener, giebt über das Ergebnis trefflich Aufschluss, denn sie enthält kaum noch das ursprüngliche, mit mannigfachen Schlacken versetzte Gold der ersten, halb zufälligen Funde, sondern den Ertrag bedächtigen Sammelns, ja schon die sauber geprägte, gangbare Münze.

Vor allem gilt dies hier von der *deutschen* Malerei, denn das Ausland war für diesen Gesichtspunkt selbstverständlich nicht reich genug vertreten.

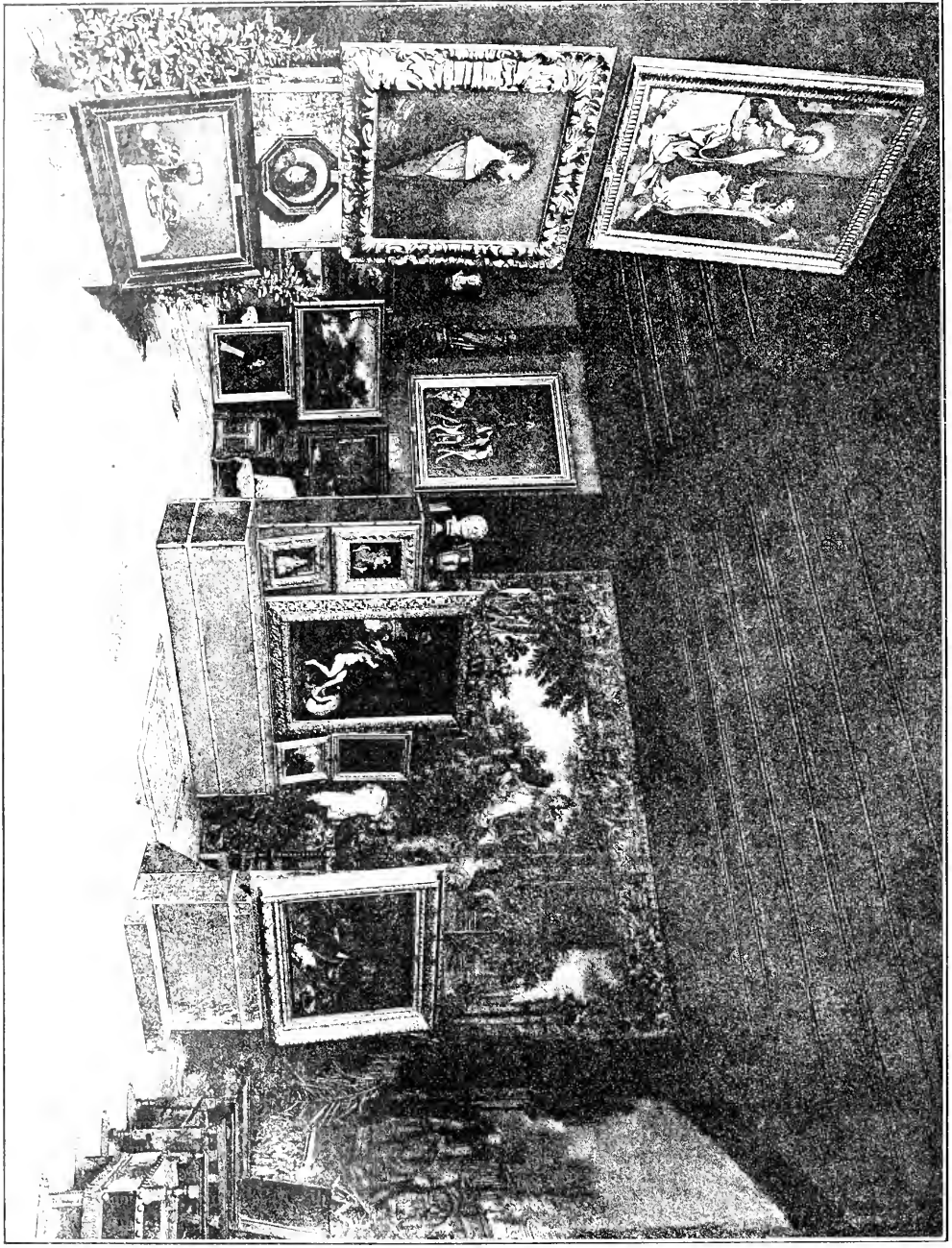
I. Deutsche Malerei.

Von der Nachahmung der Natur, nicht von der schöpferischen Phantasie ist die neue Richtung ausgegangen, begreiflich also, dass sich jener Assimilationsprozess jetzt zunächst auf denjenigen Gebieten vollzieht, welche das subjektive Element des Schaffens in verhältnismäßig enge Schranken bannen: im *Bildnis* und in der *Landschaft*. Ich beginne mit der letzteren, weil sie den oben gekennzeichneten Vorgang zweifellos am klarsten spiegelt.

Eine gleiche Fülle von Landschaftsbildern, die jeder Geschmacksrichtung zusagen und jedem Kunsthändler willkommen wären, war wohl auf keiner früheren „Jahresausstellung“ vereint, und in dieser großen Schar, vom monumentalen Museumsstück bis herab zum winzigsten Maßstab, kaum eine einzige untüchtige, dagegen eine stattliche Reihe muster-gültiger Arbeiten! Altbewährte und neue Namen standen hier so dicht nebeneinander, dass eine Auswahl schwer wird. Viele sind bereits gleichsam zum Schlagwort für bestimmte Richtungen und Stoffe geworden — selbst abgesehen von *Joseph Weuglein* und *Ludwig Willroder*, die schon zu den Klassikern zählen und auch diesmal die Schönheit der oberbayrischen Laude in wahrhaft epischem Stile feierten. Ich nenne nur *Karl Ludwig* — durch eine prächtige Alpenlandschaft vertreten, — *Friedrich Kallmorgen*, („Oktoberabend“ für die Pinakothek angekauft), *Erich Kubierschky*, dessen Vorfrühlingsbilder den gleichen Grundton mit wachsender Feinheit variieren, und den Stuttgarter *Otto Reisinger*, dessen ernste Pfade diesmal auch *Erwin Stecker* mit tüchtiger Schulung betrat. Andere erreichten innerhalb ihres schon bekannten Spezialgebietes in dieser Ausstellung eine höhere Stufe als bisher, so *Andersen-Lundby*, welcher mit

seiner köstlichen Winterflachlandschaft bei Abenddämmerung seine früheren Arbeiten selbst in den Schatten stellt. — Nicht auf den Werken dieser Künstler jedoch beruht der oben angedeutete Gesamteindruck, den die deutsche Landschaftsmalerei hier hervorrief: sie bezeichnen vielmehr gleichsam nur einzelne Höhepunkte des Hintergrundes, vor welchem sich das Hauptbild abhob, repräsentirt durch eine ganze Reihe bisher wenig bekannter Namen, an deren Spitze freilich wiederum etliche bewährte Persönlichkeiten stehen. — Gemeinsam ist hier zunächst ein völlig nationaler Zug. Fast alle diese Bilder feiern die Reize der urdeutschen Lande, und fast alle bleiben hierbei innerhalb der engeren heimatlichen Grenzen ihrer Meister, fern von den Stätten, an denen die Sprache der Natur einen höheren, majestätischen Ton anschlägt, fern besonders von den Regionen des Hochgebirges. Der Umgebung Münchens mit ihrem schlichten Seen- und Waldgebiet, dem von der Natur so dürftig bedachten norddeutschen Flachland, sind weitaus die meisten Motive entlehnt. Es ist, als sei den deutschen Malern erst in unseren Tagen, welche die räumliche Entfernung der Länder vergessen lassen, der rechte, liebevolle Sinn für das heimische Stückchen Erde aufgegangen. Aber man sieht dasselbe jetzt auch mit anderen Augen an, als zuvor! Eine neue Freude an der Natur ist erwacht, den Blick beselend mit einer bisher ganz ungewöhnlichen Wahrnehmungskraft für den Reichtum an Licht und an Farben, für die Stimmung, für die Poesie, den selbst der winzigste, beliebig gewählte Naturausschnitt zu Zeiten birgt. Breitet sich doch über das kahlste Flachland das herrlichste Schauspiel von Wolken und Sonnenschein und strahlt auch aus dem armseligsten Weidher zurück; ist doch das dürftigste Feld von Moln und Korublumen durchwebt, und der schmutzige Tümpel in seinem Schlamm reich an einem Grün von märchenhafter Pracht! — Mit wenigen Worten ist der Inhalt dieser Darstellungen zu erledigen, ihre Stimmung zu kennzeichnen aber reicht meist die beredteste Schilderung nicht aus. *Keller-Realtingen* malt ein bayrisches Dörfchen bei Nacht — ein paar Dächer, die zwischen dunklen Bäumen aufragen, etliche Lichter, aus den Fenstern dringend, darüber der nächtliche Himmel; er zeigt ein Bächlein, über dessen Wellen die Baumwurzeln frei hängen, eine Fernsicht über die Wiesen hin, wo am fernen Horizont eine Stadt auftaucht — und alle diese Bilder, die auf jedweder Eisenbahnfahrt vorüberfliegen, werden unter seinem Pinsel zu gemalten Gedichten und fesseln, je länger man sie be-

trachtet. *Charles Polini* belauscht einen Waldweidher während das Mondlicht auf seinem Wasser zittert, und unter dessen Strahlen scheint dort ein geheimnisvolles Leben zu beginnen; er widmet in einem anderen Bild die Hauptfläche der Spiegelung einer Häuserreihe in einem Gewässer — die Uferlinie ist dem oberen Rande des Gemäldes nahe — und er weiß diesem Thema in der Herbststimmung koloristische Reize abzugewinnen, welche selbst eine italienische Landschaft verdunkeln könnten. Das gleiche gilt von der meisterhaften Landschaft *Peter Paul Müller's* „Am Weidher“, und von den trefflichen Arbeiten der *Charlotte Marie Wolstab* („Am Schlossteich“), *Frit: Babending*, *Otto Eisemann* und *Adolph Bilschmeier*. Freilich ist bei dieser Richtung eine gewisse Absichtlichkeit unverkennbar, aber eine Kunst, die das Auge für unbeachtete Schönheit der alltäglichen Erscheinung öffnet, ist auf gutem Wege. Noch schlichteren Stoffen wendet sich eine andere Gruppe von Künstlern — genannt sei nur *Viktor Wischnopf* — zu. Sie wählen Naturausschnitte, welche man bisher meist nur als Vordergrund für stattliche Fernsicht zu verewigen pflegte, zu selbständigen Bildern, verzichten dabei auf drastische Beleuchtung und schärfere koloristische Kontraste, und schaffen dennoch reizvolle Werke, weil jeder Pinselstrich die Freude an der Natur verkündet und eine Liebe zu deren Kleinleben, wie sie etwa aus Werther's ersten Briefen tönt. Hierbei wird dementsprechend ein kleines Format bevorzugt, und an die Stelle der breiten, auf Wirkung in die Ferne berechneten Behandlung, wie sie eine Reihe der jungen Münchener Landschaftler, wie *Otto Ebbelohde*, mit tüchtigem Können ausübt, treten feinere Pinselstriche, die sorgsam vertrieben, das Auge auch in unmittelbarer Nähe fesseln. Ein gutes Beispiel für diese Malweise bot das an Spitzweg's Art erinnernde Gemälde *Philipp Sporck's* „Vor dem Gewitter“. — Sonnenschein und Licht haben die Geburtsjahre der modernen Schule begleitet, und wenn sie unter dem Druck der pessimistischen Nebenströmungen zeitweilig verschwanden und der Zauber eines hellen Sommertages dem Auge des eingefleischten Realisten — wie Heyse sagt — „als ein prahlerischer Aufputz der nature endimanchee“ erschien, so beginnt man diese Verirrung gegen ein gesundes Empfinden schon seit einigen Jahren wieder gut zu machen, und gerade die Hellmaler schreiten hier wacker voran. Auch hierfür brachte die Ausstellung zahlreiche Beispiele, und nur als beliebige Beispiele seien die Arbeiten der Münchener *Georg Flub*, *Josua von Gibl*, *Theodor*



Heine, Ludwig Dill, Alibert Niemeyer, Edward Selzam und Wilhelm Trübner erwähnt. Selbst in den zahlreichen Herbstlandschaften — ich nenne nur von Münchenern *Fritz Buer, Hugo Bürgel und Karl Hartmann*, die Düsseldorfser *Hermann Bahner, Olof Jernberg und Ludwig Muntze* und *H. v. Volkmann* (Karlsruhe) — gelangt häufiger der koloristische Reiz des Laubes und der wallenden Nebel, als die Melancholie der Herbststimmung zum Ausdruck, ähnlich wie die lustigen Farben der Obstblüte einen Grundton der modernen Frühlingslandschaften kennzeichnen. Erster fasste der talentvolle *Karl Vinnen* dies Thema in einer trefflichen Flachlandschaft mit überschwenkten Wiesen unter regenschwangerem Himmel.

Noch erübrigt es, einzelne Landschaftler namhaft zu machen, die in dieser Ausstellung in ungewöhnlicher und für die neuen Ziele besonders bezeichnender Art zum Wort gelangten. An der Spitze stand von den Münchenern hier zunächst *Robert Portzelberger*. Seinen Ruhm in weiteren Kreisen dankt er bisher dem Liebreiz seiner Frauengestalten, welche nicht nur äußerlich, sondern auch in ihrem Empfinden die Wertherperiode spiegeln, als Landschaftler aber schlug er diesmal einen völlig anderen, kräftigeren Ton an. Aus Franken stammt sein Motiv, und etwas von des Franken Albrecht Dürer's Weise ist auch dem Gemälde angeflogen. So unbefangen und um Effekte gänzlich unbekümmert scheint dieser Naturausschnitt gewählt, wie in etlichen Dürer'schen Aquarellen, und just mit gleich deutscher, liebevoller Gründlichkeit, wie dort, haftete das Auge am einzelnen. Von hohem Standort schweift der Blick über das Thal, wobei der Horizont so weit emporgerückt ist, dass nur für einen winzigen Streifen Himmel Raum bleibt. In der Plastik der Einzelformen zeigt sich ein Achtung gebietendes Können. Hans Thoma, der in seinen Landschaften ähnliches erstrebt, muss an diesem Werk seine Freude haben. — Sprach der Einfluss der modernen Richtung hier nur aus der subtilen Naturbeobachtung, besonders in den Farbennüancen der Luftperspektive, so leuchtete das Zeichen der neuen Schule aus einer zweiten, ungewöhnlichen Landschaft der deutschen Abteilung dem Beschauer schon aus der Ferne entgegen: *Hans Oldé's* „Winter-sonne“ zählt zu den Arbeiten, welche die impressionistischen und pleinairistischen Bestrebungen des letzten Jahrzehnts unbedingt zur Voraussetzung haben. Nicht als ob das Thema neu wäre! Verschneiter Wald im Morgensonnenlicht ist in unzähligen Bildern geschildert. Aber so unbefangen, wie hier, wusste man das winterliche Weiß und den

blauen Schatten nicht zu sehen und noch weniger wiederzugeben, und eine solche Fülle von Weiß auf Weiß, von Licht und Helle, wagte man zuvor überhaupt nicht auf der Bildfläche zu vereinen. Schon technisch ist Oldé's Gemälde eine höchst beachtenswerte Leistung, und zugleich ein Stimmungsbild von seltener Frische — eine Stimmung jedoch, die völlig realistisch bleibt. — Nach solcher strebt auf gänzlich anderem Wege auch der Berliner *Friedrich Stahl*. Seine große, schon durch die Ausstellung der „Elft“ bekannte Landschaft, welche den Blick über das frische Grab eines Kirchhofs auf das nächtliche Leben eines Rangirbahnhofes lenkt und so einen alltäglichen Gegensatz von Tod und rastlosem Weltgetriebe zwanglos verkörpert, ist zunächst nur inhaltlich modern, aber auch das rein Künstlerische der Aufgabe, die Beleuchtung der vom Dunst der Großstadt durchhauchten Winternacht und der mannigfachen Lichter der Bahnstraße, stellte Probleme, wie sie die „neue Schule“ mit Vorliebe beschäftigt. — Diese drei genannten Werke sind nur die vollendetsten Typen für eine stattliche Gruppe von Stimmungslandschaften ähnlicher Gattung, in denen die moderne Malweise bei mehr oder minder ungewöhnlichen Aufgaben das uralte Ziel erstrebt und auch vielfach erreicht: durch objektive Wiedergabe von Momentbildern der Natur im Beschauer subjektive Naturempfindungen zu wecken. — Die eigentliche Ideallandschaft blieb dagegen nur vereinzelt. Die Richtung Böcklin's, welcher selbst nur zwei Porträts ausstellte, gipfelte diesmal in seines Schülers *Hans Sandreuter's* „Sommer-tag“, einem Gemälde, das in einzelnen Teilen — besonders den Baupartien des Hintergrundes — seiner selbst kaum unwürdig wäre. — Neben dieser Leistung sinken Sandreuter's frühere Arbeiten auf gleichem Gebiet zu stammelnden Versuchen herab. Traditioneller ist *Wenzel Wörner's* „Idylle“ gehalten: ein lauschiges Rasenplätzchen im Walde mit einer nackten Jungfrau, die, von Schmetterlingen umkost, sich dem wollüstig-träumerischen Zauber des Ortes hingiebt, ein kleines, feines Bildchen, in welchem auch die Figur wie eine flüchtige Vision wirkt, und nicht so real und geziert zugleich, wie auf den ähnliche Thematata behandelnden Gemälden *Heinrich Lossow's* und *Alfred Seifert's*. Die moderne Schule hat ja aber wieder gelernt, die Landschaft auch ohne Nymphen, Göttinnen, Feen, und wie immer man diese entblöbten Schönen nennen mag, poetisch zu beselen, und angesichts der wenigen Versuche, sie mit Märchengestalten zu bevölkern, scheint es gut, wenn man sich vorerst auf die der Natur selbst eigene Stimmung

beschränkt. — Im ganzen kennzeichneten die Landschaften diesmal noch unbedingter als sonst das höchste Durchschnittsmaß der Leistungen, aber bei dessen Anerkennung darf nicht vergessen werden, dass die oben skizzierten Richtungen ein einseitiges Grundelement bewahren: jene Abkehr von dem epischen, monumentalen, „großen“ Stil der Landschaft, welcher auf die Dauer nicht ohne Gefahr vernachlässigt werden kann. Es wäre zu wünschen, dass sich einer jener zahlreichen jüngeren Künstler, die hier Schulter an Schulter in wackerer Arbeit auf dem gleichen Gebiet der intimen Landschaftsdarstellung thätig sind, nun auch einmal wieder an eines jener Themata machte, welche in der deutschen Landschaftsmalerei traditionell ebenso hoch über den heutigen Lieblingsstoffen zu stehen pflegen, wie Drama und Epos über der bukolischen Idylle und der Dorfgeschichte. Ist doch auch in einer heroischen Landschaft alten Stiles Raum genug, die Errungenschaften der neuen Schule zu bethätigen! Schon das Format der Bilder kann eine solche erwünschte Wandlung vorbereiten, und ebenso eine häufigere Berechnung auf dekorative Zwecke, wie sie beispielsweise *Le Lipperts* in seinen „Panneaux“ des diesjährigen Pariser Salons mit großem Glück durchführt. Bleibt solcher Versuch noch lange aus, so dürfte die neue Entwicklungsphase der deutschen Landschaftsmalerei leicht in eine ähnliche Sackgasse locken, wie zuvor auf dem Gebiet des Genres die süßliche „Anekdotenmalerei“ geworden ist. —

Es war ja zum Teil grade die Beziehung zur Landschaft, welche unsere Genremalerei seit etlichen Jahren aus diesem Irrweg befreit hat, und — leider freilich nicht mehr durchgängig! — auch jetzt noch hier sowohl die gesuchten Pointen, die Rühr- und Sensationsstoffe, als auch die allzu „sauberen“, geleckten Erscheinungen verbannt: dank den Prinzipien der Freilichtmalerei und des Impressionismus, denn in eine auch nur einigermaßen tüchtige Landschaft der neuen Schule passen mark- und kraftlose Geschöpfe nicht hinein, und die unbedingte Wahrheit, welche zum obersten Gesetz des modernen Landschafters geworden ist, konnte auch in der Staffage oder vollends in den Hauptakteuren theatrale Handlung oder Schminke und bühnergemäßen Aufputz nicht lange dulden. — Staffage oder Hauptakteure? — Landschaft mit Figuren oder Figuren mit landschaftlichem Hintergrund? — diese Klassifizierung ist heut' kaum noch durchführbar, und solch innerer, inniger Zusammenklang der Natur- mit der Menschenseele, wie ihn zahlreiche Bilder dieser Aus-

stellung enthielten, ist wahrlich ein gutes Zeichen. An der Spitze stand hier *Walter Firl's* großes Gemälde: „In der Genesung.“ Die Einzelheiten der Darstellung sind den Freilichtmalern extremer Richtung von Anbeginn geläufig gewesen: ein mit Doldenpflanzen und allerhand Unkraut üppig bewachsener Obstgarten vor niedriger Bauernhütte, ein paar Bäume, an die sich der Frühling noch nicht recht gewagt hat, ein Bauernmädchen in dürtiger Tracht, nicht schön, aber auch nicht abstofend, neben ihr eine Alte, — über dem Gauzen Licht und Luft eines Frühlingstages. Aber diese beiden lebensgroßen Gestalten sind keine „Akte“ mehr. Wie das Mädchen in der wohligen Schwäche der Genesung auf der Holzbank ruht, ein grobes Bettkissen im Rücken, die Hände müde im Schoß; wie sie den Kopf leicht an die Schulter der Mutter lehnt; wie diese sich über sie beugt, die knochigen, mehr zur Landarbeit als zur Krankenpflege geschaffenen Finger auf Schulter und Arm der Tochter legt — ein ergreifend wahres, schlichtes Bild der Menschenliebe! Und ringsum das Erwachen der Natur zu neuem Leben — man meint den würzigen Duft der Pflanzen zu atmen — das ist ein stummes Loblied auf die allheilende Mutter Erde! Freilichtlandschaft und Freilichtfiguren schmelzen hier zu einem echten Genrebilde zusammen und verbinden sich in wechselseitiger, natürlicher Symbolik. Durch kleineren Maßstab hätte das Bild freilich gewonnen. —

Arbeiten ähnlicher Gattung, aber von geringerer Vollendung, blieben nicht selten. Ich nenne nur *Jernberg's* Gemälde „In der Düne“, in dem die farbenfrohe Erscheinung der beiden Dörnen mit Licht und Luft ihrer landschaftlichen Umgebung an Frische wetteifert, *Hermann Bösch's* „Krewettenfischer“, *Paul Schulz's* „Naumburg“ melancholische Romanzenillustration, *Emil Rau's* „Studie“, *Hirschenberg's* Kirchhofscene, *Robert Köhler's* „Parisurteil“, *Frau Lippisch's* „Regenstimmung“ und *Frau Roubaud's* „Heuernte“.

Lafenestre sagt in seiner Besprechung der diesjährigen Pariser Salons, es sei nicht gut, wenn die Landschaft, wie auf etlichen französischen Genrebildern, „alles verschlingt“, und die Menschengestalt in ihr sich in Umgebung und Luft völlig verliert. Es scheint fast, als ob die moderne Schule in Deutschland hier besser Maß zu halten weiß, als ihre Lehrmeisterin. — Ja, man ist bei uns noch einen Schritt weiter gegangen: man beginnt, die Erfolge der modernen Landschaftsmalerei in äußerst glücklicher Art für das religiöse Stoffgebiet nutzbar zu machen. Auch in Paris war

das letztere diesmal stärker als üblich repräsentirt, aber man folgt dort einmal ausnahmsweise den deutschen Spuren: die Auffassung Uhde's wird vielfach variiert und dabei meist arg veräußerlicht, oder aber der einheimische „koloristische Symbolismus“ auf den religiösen Stoffkreis übertragen, und die Madonna als „blauer Versuch“ und als „rosa Versuch“ behandelt. Wieviel gesunder erscheint dem gegenüber die von der landschaftlichen Stimmung ausgehende deutsche Weise, die freilich seit Dürer's Tagen nie völlig verklungen ist, jetzt aber offenbar an Kraft zuzunehmen beginnt! Ein Hauptbild der ganzen Ausstellung gehört ihr an: *Wilhelm Kübler's* „Bekehrung des Hubertus“. Freilich war diese Auffassung hier vom Stoffe selbst unmittelbar gegeben, unmittelbar als in der S. Georgslegende, an dessen vorjährige Darstellung durch *Hertwich* das Bild äußerlich erinnert. Kein überirdisches Licht, wie dort, breitet sich hier über die Waldhölde, sondern die natürliche Beleuchtung eines deutschen Herbsttages; selbst die allzu beliebten Schlaglichter sind vermieden. Ganz meisterhaft ist der Vordergrund mit seinem Gewirr von Gras, Gesträuch und Steinen behandelt. Der Wald hinten selbst ist nicht in geheimnisvolles Dunkel getaucht, sondern noch durchsichtig; man spürt die Luft zwischen seinen Stämmen. Der weiße Hirsch drängt sich dem Auge nicht auf, er bleibt visionär und füllt in der stattlichen Bildfläche nur ein winziges Plätzchen. Und dennoch beherrscht er das Ganze! Der Glanz seines Kreuzes und seines Nimbus ist mit dem Leuchten des Herbsttages untrennbar verbunden und gesellt sich dem zarten Nebelstreifen, der an ihm vorüberzieht. Nicht minder trefflich ist die Art, in der des Wunders Wirkung sich in der Gestalt des legendarischen Weidmanns verkörpert. Man sieht sie halb im Rücken, das Lockenhaupt nur im verlorenen Profil, und dennoch wird deutlich, was in seiner Seele vorgeht, vor allem durch die fein beobachtete Bewegung des linken Armes, mit dem er den Pfeil zurückhält. Auch auf die beiden Bracken scheint sich sein ehrfurchtsvolles Erstaunen zu übertragen. Das Ganze ist eine musterhafte Leistung. Den gleichen Stoff hat *Rudolf von Res* ähnlich behandelt, für sein Bild aber gilt die oben angeführte Bemerkung Lafenestre's: die beiden Gestalten verlieren sich hier in der Landschaft und sinken zur Staffage des schon tief in Abenddämmerung gehüllten Waldes herab. Unverständlich ist mir, warum *L. von Zumbusch* seine feenhafte Madonna vor kahle, glatte Tannenstämmen placirt; die koloristische Wirkung dieses Hinter-

grundes ist freilich nicht ohne Reiz. — In den letzten Jahren nehmen in unseren Ausstellungskatalogen die religiösen Bildertitel zu, die Zahl der religiösen Bilder aber ist davon unabhängig, denn der hehre Gedankengehalt des Evangeliums ist in der modernen Malerei leider vielfach zu einem Versuchsfeld für koloristische Probleme, ja selbst für sensationsbedürftige Lammn geworden. Das ist ein unnötiger und unschöner Irrweg der neuen Schule, und man kann es nur freudig begrüßen, wenn ihm das Altarbild der katholischen Kirche einen unüberwindlichen Damm entgegensetzt. Damit soll freilich nicht gesagt sein, dass nur ein so unbedingter Anschluss an die Tradition, wie ihn die fleißigen Arbeiten *L. W. Heupf's* und selbst *F. A. von Karlbach's* in ihrer Art vollendete „Bewegung Christi“ kennzeichnen, diese Scheidewand zu überschreiten vermögen. *Karlbach's* Werk ist die Schöpfung eines an den besten Malern der Vergangenheit geschulten Meisters. Die pyramidal zugespitzte Komposition mustergültig, die Farbestimmung reich und vornehm, jede einzelne Gestalt sowohl psychologisch, wie künstlerisch einwandfrei: es ziemt wahrlich nicht, an einer solchen Arbeit mit Stillschweigen, oder mit Achselzucken vorüberzuschreiten, weil sie in ihrer Umgebung wie ein Anachronismus erscheint, und welch warme Empfindung hier lebt, spürte man am besten, wenn man das Bild mit dem ihm in dieser Ausstellung am nächsten stehenden Gemälde *Baugueran's* „Die Frauen am Grabe Christi“ verglich. Solange es Kirchen geben wird, wird solcher Kunst stets eine Stätte offen sein, an der sie ihr Ziel vollgültig erreicht. Aber dies Bild hätte auch zu Zeiten eines Andrea del Sarto entstehen können. Es enthält wenig mehr, als diese, nichts von den Ideen, welche Millionen der hentigen Menschheit mit dem hier dargestellten Stoff verbinden, wenig von dem, was diejenigen Künstler fördern und erstreben, auf deren Lebenswerk die Kunst der Zukunft fußen wird, und darin ist das Urtheil über seinen kunsthistorischen Wert enthalten. — Auch *Ernst Zimmermann's* „Christus und S. Thomas“ und das tüchtige Genrebild von *Egger-Lien's* „Heilige Familie“ bieten nichts Außergewöhnliches, und *Ed. von Gebhardt* bleibt mit seinem Gemälde „Christus in Bethanien“ völlig auf seinem allbekannten Pfade. Nicht ganz so der Meister, der wie kein anderer das religiöse Stoffgebiet der modernen Malweise und dem modernen Empfinden wiederzuerobern bestrebt ist: *Fritz von Uhde*. Er liebt es scheinbar, die Reihe seiner für seine Weise bezeichnendsten Werke durch Arbeiten zu unterbrechen, welche der Tradition näher

bleiben, durch Werke, in denen seine extremen Anhänger eher einen Rück- als einen Fortschritt sehen mögen. Meines Erachtens sind es aber gerade diese Schöpfungen, die seine Kunst zum Siege führen werden, und neben Bildern wie sein herrliches Triptychon „Die heilige Nacht“ wird auch seine diesjährige „Verkündigung an die Hirten“ zu dieser Gruppe zählen. Besser, als die Schar seiner Nachahmer, weiß Uhde, dass eine große Reihe religiöser Themata das Märchenlicht der Poesie nicht ent-

nicht etwa auf Kosten ihrer künstlerischen Wirkung und jedenfalls zu Gunsten ihrer Popularität. Sein Engel hier, eine liebliche Jungfrauengestalt in duftig weißem Gewand, das sie gar zierlich emporhebt, gleicht jenen Segensboten, die im deutschen Märchen aus wunderbarer Ferne zur Erde herabschweben, aber sich hüten, mit diesem Jaumerthal in gar zu innige Berührung zu kommen. Ein feiner, überirdischer Lichtstrahl begleitet seinen geheimnisvollen Pfad, streift seine Flügel und trifft die erregten Ge-



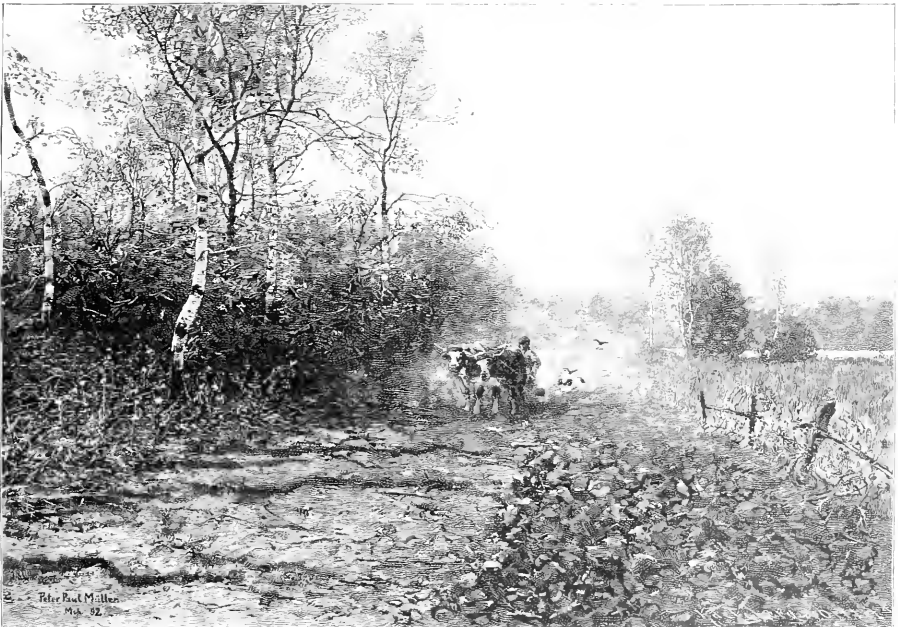
Der Ciseleur. Gemälde von K. MARE.

behren kann, und er besitzt — hierin weit mehr noch als im schroffen Realismus dem Genius Zola's wahlverwandt — die Kraft, diesen Zauber über jeden Stoff zu breiten. Er hat zuweilen Engel gemalt, an die man trotz ihrer durchaus irdischen Gliedmaßen und der offenbar angeschnallten Flügel glauben kann, wie an die Engel Rembrandt's. Diesmal aber wird man doch weniger an diesen, als etwa an seine Schule gemahnt. Eine ungewöhnliche Weichheit verleiht Uhde hier den scharfen Zügen seiner Muse, nicht ohne Schaden für ihre Eigenart, aber darum doch

sichter der Hirten, die unten die Botschaft vernehmen. Diese aber sind echte Erdenkinder von Fleisch und Blut, prächtig geschildert in ihrem frommen Erstaunen und ihrer unter des Wunders Macht spontan erwachten Frömmigkeit. Solch scharfen Gegensatz zwischen Himmel und Erde pflegte Uhde in seinen religiösen Darstellungen bisher fast geflissentlich zu meiden, und die volle Größe seiner Kunst bleibt hier freilich auf den irdischen Teil eingeschränkt, aber auch das Ganze ist doch ein Bild, wie es heut' nur wenige malen können, und spricht so innig zum

deutschen Gemüt, dass man ihm getrost eine Stätte auf einem Altar bereiten darf. — Auf den Ruhm eines Kirchenmalers muss *Fronz Stuck* freilich verzichten, selbst bei seiner „Pietà“, deren eigenartige Schlichtheit und Größe schon in Berlin volle Anerkennung gefunden. Seelenschilderung liegt abseits seiner Ziele. Er wird mehr und mehr zu einem Anhänger jenes heut' besonders in Paris herrschenden „koloristischen Symbolismus“, freilich auf *seiner* Weise, die in ihrer gesunden Kraft und Wucht das eigentlich mystische Element verschmälert. Seine Farben-

seiner Pietät vor allem durch den Kontrast des Leichnam zu der tiefschwarzen Gewandmasse der Maria wirkt, so auch hier durch die schärfsten koloristischen Gegensätze. Auf der einen Seite der Leichnam Christi, so weiblich-grün, als sei ihm die Seele schon etliche Stunden entflohen, und der bräunliche Körper des sich im Todeskampf windenden Schwächers, dann eine scharfe Cäsur, ein Blick in nächtliches Dunkel, der den dritten Gekreuzigten trifft — auf der andern die schwarze Masse der im Rücken gesehenen Mantelfigur, und hinter ihr eine Fülle satter



Am Waldesrand. Gemälde von P. P. MÜLLER.

symbolik ist auch dem blödesten Auge verständlich. Seine Farbenmassen stehen so derb nebeneinander, wie Meißelhiebe, die dem Block die erste Form geben. Etwas Volkstümliches steckt darin, wie in der Ausdrucksweise des deutschen Holzschnitts, aber — auch eine gewisse Absichtlichkeit, eine Neigung zu sensationellem Effekt, die zuweilen an einen *Wiert* gemahnt. Von Neuern malt vielleicht nur *Max Klinger* ähnlich, und der gleiche Stoff, den dieser für eines seiner charakteristischsten Gemälde gewählt hat, wird hier von Stuck in einem umfangreichen Bilde behandelt: die Kreuzigung Christi. Wie Stuck bei

Farbentöne, das gelbbraune Gewand des Johannes, der Purpurmantel des weißbärtigen Greises neben ihm, und zu äußerst ein Stückchen leuchtenden Grüns, ein Farbenkomplex, der das wachsbliche Anlitz der ohnmächtigen Maria mit dem schwarzen Haar, und Hals, Haupt und Hand des Lieblingsjüngers ganz eigenartig hervortreten lässt. Den Himmel deckt Nacht, aber von rechts her trifft ein breiter Lichtstrahl die Trauernden und den Leichnam, und über die Balustrade, auf welcher sich die Scene abspielt, ragen die Köpfe der wild erregten Volksmenge auf. Auch kompositionell ist es ein eigen-

artiges Bild, und erstaunlich breit und wichtig gemalt. Selbst wider Willen wird man von diesem Werke immer von neuem angezogen. Und dennoch ist es nur der Zeuge für eine noch unfertige, energisch vorwärtsschreitende Kunstweise, die erst der ruhigeren Klärung bedarf. Weniger „abgezirrt“ und psychologisch schärfer vertieft, würde das Bild an künstlerischem Wert gewinnen, an Eindruck nicht einbüßen. Am schönsten spricht Stuck's Können doch auf dem kleinen Bildchen, welches vom Prinzregenten angekauft ist, wo die Faunskinder in warmer Sommernacht mit Glühwürmchen spielen. — *Albert Keller's* Gemälde „Legende der St. Julia“ ist noch weniger kirchlich, als die Darstellung Stuck's. In dieser aus Kreuz Gefesselten sieht man trotz des großen Nimbus nicht die Heilige, sondern das jugend-schöne Weib. Der Ausdruck des lieblichen Kopfes erinnert an des Künstlers „Hexe“. Keller scheint sich mehr an Gabriel Max anzuschließen, aber seine Frauen sind weniger hysterisch als wollüstig, noch im Tode, ähnlich wie die verzückten Heiligen des 17. Jahrhunderts, nur mit der echt modernen Neigung zum Somnambulismus. Malerisch, besonders in den Lichtreflexen auf dem nackten Körper, zählt das Bild zu Keller's besten Arbeiten, und wenn diese ganze Richtung mit ihrem scheinbar physiologisch begründeten Mysticismus auch etwas Krankhaftes hat so ist sie doch weit kraftvoller, als etwa die an Carlo Dolce's Manier gemahnende Auffassung in *Hermann Knabach's* Bild „Das Ende vom Liede“. — Zwei jüngere Künstler, die zusammen genannt werden dürfen, obsehon die Bezeichnungen und zum Teil auch die Stoffe ihrer Bilder völlig verschieden sind, *L. von Hofmann* und *Julius Exter*, beide Anhänger des extremen Impressionismus der Pariser Schule, und beide trotzdem abseits von den breiten Hauptpfaden wandelnd, waren diesmal mit Bildern jener Gattung vertreten, für welche die rechten Titel schwer zu finden sind, und die man doch nicht ganz grundlos dem „idealen Genre“ zuzuweisen pflegt. *Hofmann* nannte sein Hauptwerk einfach: „Dekorativer Entwurf“ *Exter* schied seine drei innig verwandten Bilder durch die Namen „Welle“, „Am Strande“, „Verlorenes Paradies“, bei beiden aber handelt es sich um das gleiche Hauptthema: um die Wiedergabe des nackten Menschenleibes, von Licht und Luft umspielt, aber nicht in alltäglich irdischer Umgebung, sondern in einer Welt, wie sie des Dichters Phantasie erträumt, und des Malers Auge zuweilen erschaut — bei *Hofmann* in einer Böcklin'schen Ideallandschaft, bei *Exter* in einem seltsam flimmernden Medium von

Sonnen- und Reflexlicht, von Lokalkolorit und Farbensymbolik. Jener folgt hier den Bahnen eines Puvis de Chavanne und eines Hans von Marées, dieser dem Vorbild Besnard's. In München sehien ihre Malweise so grundverschieden, dass sie eine Parallele fast ausschließt — *Hofmann's* prächtiger nackter Knabe hebt sich scharf und plastisch vom Hintergrund ab, *Exter's* Gestalten gleichen einer flüchtigen Vision — wer jedoch *Hofmann's* Arbeiten in der Berliner Ausstellung der „Elf“ gesehen, wird ihn gleich *Exter* zu den energischsten Impressionisten rechnen und diese Schulung auch in seinem Münchener Bild erkennen. Gegen die meisten in Berlin bekannt gewordenen Skizzen bezeichnet das letztere freilich einen so wesentlichen Fortschritt, dass man angesichts desselben jene frühere Ausstellung als einen unpolitischen Missgriff bezeichnen muss, und ähnlich verhält es sich mit den Erfolgen *Exter's*, der nach etlichen recht unglücklichen Versuchen jetzt zum erstenmal zielbewusst auftrat und endlich gefunden zu haben scheint, was er so lange gesucht. Irre ich nicht, so wird sein Name fortan unter den deutschen Vorkämpfern der neuen Schule ruhmvoll genannt werden. — Derjenige *Hans Thomé's* ist in den letzten Jahren nicht nur berühmt, sondern auch populär geworden, freilich nicht in unmittelbarem Zusammenhange mit den modernen Bestrebungen, sondern dank völlig individueller Kraft, die mit seltener Willensenergie gepaart war. Seine drei Münchener Bilder zeigten auch diesmal den vollgültigen Stempel seiner Kunst.

Mit diesem Satz darf man hier wohl auch eine ganze Reihe von trefflichen Arbeiten als genügend gewürdigt erachten, welche in dieser Ausstellung altbewährte Namen trugen. Man hatte in München von dem Recht, bei der Repräsentation der nationalen Kunst auf deren schon historisch gewordene Größen zurückzugreifen, freilich keinen so ausgedehnten Gebrauch gemacht, wie in Berlin, keine Kollektivausstellungen älterer Bilder ins Treffen geführt, sondern nur einzelne Arbeiten älterer Meister jüngsten Datums, und dadurch dem ästhetischen Genuss auch ein kunstgeschichtliches Interesse gesellt, denn fast unwillkürlich forschte man in diesen Werken nach einer Rückwirkung der „modernen Richtung“. Dieselbe könnte sich einerseits in einer Assimilation, andererseits aber in einer schrofferen Betonung des früheren Standpunktes äußern, doch trat hier weder das eine noch das andere scharf hervor. *Knabach's* herrliches Bismarckporträt vom April 1892 ist vielleicht etwas farbiger gehalten als etliche seinesgleichen, und man liest diesmal in diesen Zügen noch

mehr und anderes als zuvor, *Defregger's* Gemälde „Vor dem Tanz“ (1892) mag besonders im Hintergrund von besonderer koloristischer Feinheit scheinen, *Alexander Wagner* hat in seiner Darstellung aus Konstantinopel seine Fähigkeit, sich in die Kultur fremder Nationen zu vertiefen und zahllose Figuren erstaunlich lebenswahr zu zeichnen, vielleicht in ungewöhnlicher Art bewährt. *Menzel's* *Gonache*, „Biergarten in Kissingen“ (1891) und *Böckmann's*, *Brüll's*, *Hugo Kaufmann's*, *Vautier's*, *Meyerhübins*, *Simmus*, *Holmbergs*, *Vollt's*, *F. M. Brechts* hier ausgestellte Gemälde — von denen einige übrigens schon älter und gut bekannt waren — mögen dem Kunstsammler bald mehr bald weniger willkommen sein, als ihre Namensgenossen: für diesen Bestandteil des „Salons“ genügt hier im ganzen aber doch der Katalog, denn hier kennzeichnet der Name der Künstler die Kunst. Selbst *Nikolaus Gysis* hat mit seinem „Karneval in Griechenland“ nur wenige überrascht, und das in seltsam leichten, vielleicht im ganzen zu flauen Tönen gemalte Bild, in welchem das Beiwerk noch höheres Lob verdient als die vielgepriesene, aber etwas allgemein gehaltene Schönheit der Frauen, reiht sich seinen eignen und seines Landsmanns *Lytras* Schilderungen des neugriechischen Volkslebens nur eben als das jüngst vollendete Glied an. Zum Teil gilt ähnliches auch für *L. v. Löffl's*, aber dessen Gemälde „Alte Frau“ nimmt hier doch eine besondere Stelle ein, nicht nur, weil man dem Namen seines Meisters seit dessen Lehrtätigkeit an der Münchener Akademie in den Ausstellungen selten begegnet, sondern weil es wenigstens eine Hauptseite in dessen Kunst schärfer charakterisiert als früher, und in ihr zugleich sein Verhältnis zur modernen Schule, welches bei seinem Einfluss als Akademiedirektor auch kunsthistorisch bedeutsam werden muss. Ein Stoff, wie ihn just die „Modernen“ lieben! Inhaltlich ohne Pointe: schlichtes Interieur, durch ein einziges, seitlich oben befindliches Fenster erhellt; darin, am Tisch, vom Licht gestreift, eine lesende Alte; eine Alltagserscheinung, ein alltägliches Momentbild — nein! ein *sonntägliches*, denn Sonntagstimmung herrscht hier; sie spricht nicht nur aus dem Kostüm, sondern sie ruht auf jedem Möbel und Gerät, auf jedem Winkel! — Aber dagegen haben ja auch die „Jüngeren und Jüngsten“ nichts mehr einzuwenden! *Heyse's* Maler Franz Florian mit seinem Hass gegen den „sonntäglichen Glanz der Natur“ wird ja erst als Gatte seines „Marienkindes“ ganz „moder“, Was ferner die Freilichtmaler erstreben, licht- und luftgefüllten Raum und körperliche Gebilde in ihm, nicht nach vorgefasster Regel dargestellt, sondern als treuestes Spiegelbild der Erschei-

nung, ist hier wahrlich vorhanden, und auch die Impressionisten, welche nur die „Impression“ verewigen wollen, müssen, wenn sie dies Bild aus der Ferne schauen, ihr Ideal anerkennen. Aber seltsam: man darf trotzdem hier auch bis hart an das Gemälde herantreten, selbst mit bewaffnetem Auge, und der Eindruck bleibt, die Freude daran steigert sich. — *Das ist nicht modern!* So malten die Niederländer, der Delfter van der Meer, so hat zuweilen auch unser Holbein gemalt. Die Wahrheitsliebe, mit der unsere jüngeren Künstler den Gesamteindruck auf Kosten des Details in die Farben zu bannen bemüht sind, ist hier zugleich auf jeden Pinselstrich konzentriert. Das ist kein Anachronismus, wie das Kaulbach'sche Bild, auch kein programmgemäßer Kompromiss zwischen Altem und Neuem; wie etwas Selbstverständliches verkündet es, dass Wahrheitsliebe, Fleiß und technisches Können unabhängig von jeder „Richtung“ des Erfolges sicher sind. Fürwahr die rechte Art, in der die Kunst der zum Lehren berufenen Meister dem gärenden Ungestüm einer neuen Ziele suchenden, neuen Generation gegenüberzutreten muss! — Im Genrebild der deutschen Abteilung spürte man diesmal von solchen Kämpfen freilich überhaupt nur wenig, noch weniger, als in der Landschaftsmalerei. Hier wendete sich das meiste in der That mehr an den Kunstmarkt als an eine von historischen Gesichtspunkten ausgehende Kritik. Auch dies ein Zeugnis für den Assimilationsprozess, denn die umfangreichen Freilichtstudien, denen lediglich das malerische Können Einlass in unsere Ausstellungen gewährt, waren wiederum seltener geworden. Viel Tüchtiges war freilich darunter — ich nenne nur *C. N. Bontzer's* „Abendmahlfeier in Hessen“, *Frit: Stedman's* „In der Kirche“, *Georg Buchner's* „Ein Gelöbniß“, *Olya Daggroon-Hortmann's* „Zwiebelstille“ — aber den Ton gaben doch diejenigen Bilder an, die nicht nur im Atelier oder in einer Kunstakademie, sondern im Privatkabinett des Kunstfreundes willkommen wären. Arbeiten wie *Gotthard Kühl's* „Eine feste Burg ist unser Gott“, *Hugo Koenig's* „Auf dem Heimweg“, *Adolf Hölzel's* „Hausandacht“, *Hermann Neubaus'* „Nächstenliebe“, *Ernst Hausmann's* „Kein Hüsung“, und *Graf Kalkreuth's* „Auf dem Schulwege“, vor allen aber *Hauj's* köstliche Bilder bekunden zur Genüge, dass die neue Malweise volkstümlich werden kann und wird. Einseitig darf man sie jedenfalls nicht mehr nennen, denn fast unbemerkt ist neben der Lust am fröhlichsten Sonnenschein und vollstem Freilicht, wie sie wohl am besten und keines erläuternden Wortes bedürftig *Mit*

Eloise's „Badevergnügen“ verkündet, auch die koloristische Stimmungsmalerei wieder zum Siege gelangt, sowohl da, wo sie die Welt in kecken Farben sieht, als da, wo Dämmerchein die Formen und Lokaltöne

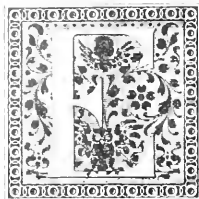
duftig verhüllt. Hierin ist neben *Peter Behrens* in *Ernst Oppler* ein ungewöhnlich tüchtiger Vorkämpfer erstanden.

(Fortsetzung folgt.)

VINCENZO VELA.

VON JULIUS CAROTII.

(Schluss.)



IN wahrhaft einziges Werk, das den Stempel von Vela's Persönlichkeit durchweg trägt, ist das Grabmal für die *Contesse d'Adda* in der Familienkapelle zu Arcore bei Mailand. Man sieht die junge *Contesse* auf dem Sterbelager, das Kruzifix in der Linken haltend und den Blick zum Himmel aufgerichtet. Die Rechte öffnet sie mit einem Ausdruck, als wolle sie sagen: Ich bin bereit, Herr, dein Wille geschehe.

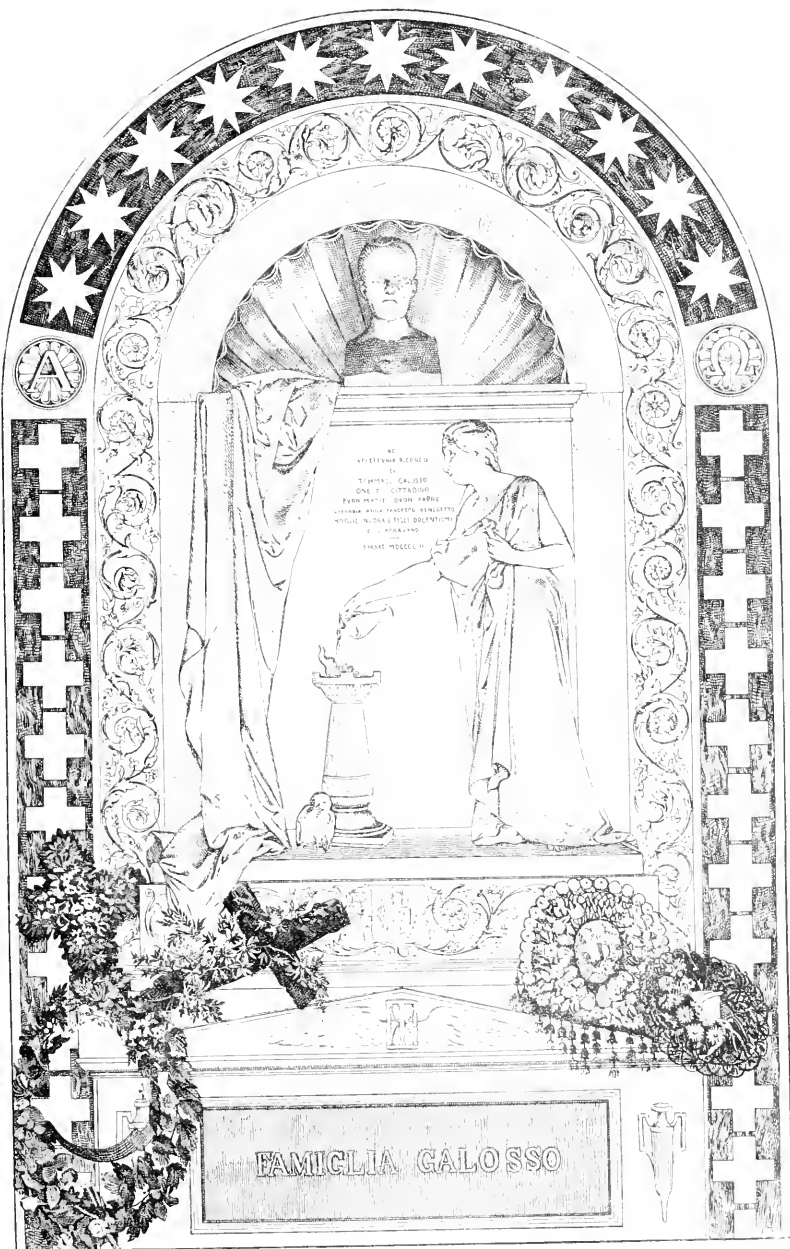
Vela stellte nicht nur die ganze Figur auf der Ruhstätte, sondern auch die Vorhänge und Draperien, die er mit einer Gruppe von kleinen Engeln krönte, dar. Der Künstler ist hier allen Ernstes über die vernünftigen und notwendigen Grenzen der Bildnerei hinausgegangen und griff in's Malerische über. Aber man bedenke die Zeit, in der das Denkmal entstand. Ein alter Bildhauer sprach noch in diesen Tagen mit Feuer von dem mächtigen Eindruck, von der lebhaften Bewegung, die der Anblick dieses Werkes in der Künstlerwelt Mailands erregt hatte. Bei dem schier versteinerten Zustande der damaligen Skulptur wirkte die kühne und originelle Ausführung wie ein Gärungsferment, und hierin allein beruht der historische Wert des Kunstwerks.

Vincenzo Vela verließ im nächsten Jahre (1852) Mailand — für immer, denn eine Rückkehr dorthin war ihm nicht beschieden. Er wandte sich nach seiner Heimat Ligornetto. Schon damals machte sich bei ihm ein Hang zur Einsamkeit, zur Monomanie bemerkbar. Doch hielt die Notwendigkeit, für Frau und Kind zu sorgen, diesen Trieb zurück, er musste weiter schaffen und streben, und so wandte er sich wieder einer großen Stadt zu, diesmal Turin. Er war jetzt im Vollbesitz seiner künstlerischen Kraft und stieg während seines vierzehnjährigen Aufenthaltes in

Turin zum Zenith seines Ruhms empor. Die großen Werke Vela's folgen in diesem Zeitraum ohne Unterbrechung auf einander. Vela war immer neu, eigentümlich, ein leidenschaftlicher Nachbildner der Wahrheit, oft großartig und breit im Stil, bald inspirirt von zarter Poesie und lebhafter Empfindung, bald von tiefem Gedankenreichtum.

Der Friedhof von Turin bewahrt drei bezeichnete und datirte Werke seiner Hand. Es sind die Grabmäler der Familie *Calosso* (1853), der Familie *Prever* (1851) und das des kleinen dreijährigen *Pallesiini* (1856). Das Denkmal der *Calosso* nimmt die ganze Breite einer Abtheilung im Säulengange des Friedhofs ein. Sockel und Zierwerk lassen wir außer acht, denn die sind von anderer Hand. Von Vela rührt das große Flachrelief auf der hohen Stele und die Nische mit der Büste des *Tommaso Calosso* her. Das Denkmal ist zu Ehren des *Tommaso* von der Familie gestiftet und diese kindliche Pietät ist in dem jungen Mädchen dargestellt, das ein Opferfläschchen auf dem kleinen Altar ausgießt (vgl. die Abbildung). Eine Draperie, die als Vorhang gedacht war, ist zurückgeschlagen, um die Scene zu enthüllen. Zu Füßen des Altars wacht eine Ente. Die Anregung zu der Darstellung geht offenbar von der antiken Kunst aus; die Wahl des Motivs, die Nebendinge, die ganze Behandlung weisen darauf hin. Die junge Opfernde hat aber bei aller antiken Einfachheit einen ganz modernen Liebreiz, und selten waren alte und neue Kunstabsichten so glücklich verschmolzen, wie hier.

Das Grabmal der Familie *Prever* besteht in einer einzigen Statue der Hoffnung. Aber diese Statue ist in der That einzig, ein großartiges Werk voll Reiz und Poesie. Ein einfaches Kleid mit lang herabfallenden Falten, mit eleganter Stickerei auf der Brust, ohne Gürtel und sonstige Nebensachen, umschließt den schlanken Körper der Hoffnung und



Das Grabmal der Familie Galosso. Von VINCENTO VELA

zeigt die Form der Schultern, die köstlichen Arme, die feine Taille und die wenig betonten Hüften. Ein Mantel mit spärlichem Faltenwurf fällt von der rechten Schulter herab und vereinigt sich mit den Falten des Kleides, die zum Theil den Anker zu Füßen der schönen Figur bedecken. Beide Hände sind auf der Brust vereinigt und drücken in ihrer Haltung das volle Vertrauen einer zarten und ängstlichen Seele aus. Dieser Ausdruck ist in dem Haupte noch gesteigert: ein süßes, frommes Gesicht, eingeraht von breiten Haarmassen, dessen halb vertrauensvoller, halb schmerzlicher Blick schüchtern zum Himmel aufgerichtet ist.

Der Trostengel bildet den Gegenstand des Grabmals des kleinen Titus Palestrini, der mit drei Jahren seinen Eltern entrisen wurde. Vincenzo Vela bildete einen Engel, der von der kleinen Gruf das Kindehen fortführt. Der Engel selbst, mit weitausgebreiteten Schwingen, hat seinen Flug hier auf Erden nur einen Augenblick gehemmt. Sein schöner Kopf ist von ruhigem Ausdruck und himmlischer Heiterkeit besetzt. In dem Körper des Kleinen ist eine zitternde Anstrengung, zum Himmel aufzufliegen, ausgedrückt. Mehr noch in der Skulptur als in jeder anderen Kunst müssen alle Teile der Figur den Hauptgedanken dienen; diese Gestalt des kleinen Palestrini, die jedem gebildeten Betrachter sehr schön vorkommt, hat für die Geweihten in der Kunst zugleich das Verdienst, eine glückliche Lösung jenes künstlerischen Gesetzes darzubieten.

Der Ruf Vincenzo Vela's verbreitete sich nun mehr und mehr, und Mailand, Bergamo, Vicenza, Trient, Bologna, Neapel tingen an, sich seine Werke streitig zu machen. Um diese Zeit, 1855, lieferte Vela für die Kirche S. Maria Maggiore nach Bergamo das Grabmal Donizetti's. Es zeigt die volle Blüte von Vela's Talent und verbindet wiederum Gefühl und Idee mit Originalität der Ausführung. Die Figur der Harmonie sitzt, in tiefe Trauer versenkt, auf dem Grabmal des Komponisten; in gebeugter Haltung stützt sie den rechten Arm auf die stumm gewordene Lyra. Der linke Arm fällt schlaff herunter und drückt so die Verlassenheit aus. Das ist der Paroxysmus dumpfer Trauer, der uns mitleidsvoll überrascht, wenn uns das Feuerste geraubt wird.

Nicht minder gelang es der Kunst Vela's, eine hoch entwickelte Persönlichkeit im Porträt so zu schildern, dass ihre ganze Sphäre, ihre Kämpfe, ihr Gedankenreichtum in dem Bildnisse andeutungsweise zum Ausdruck kommt. In einem entzückenden Winkel des Lago maggiore, in Stresa, ruhen in der kalten

und melancholischen Kirche des Klosters der Rosminier die sterblichen Reste des Paters *Anton Rosmini*, des Gründers der Doktorenkollegien, die nach ihm benannt wurden. Der Philosoph von Roveredo ist knieend auf seinem Grabmale dargestellt; er hat die Lektüre seines Gebetbuchs unterbrochen und lässt die Arme nachdenklich sinken. Mit gesenktem Haupt, verlorenem Blick und festgeschlossenem Munde scheint er in tiefes Nachdenken versunken und der Erde entrückt zu sein. Über seine hohe Stirn gleitet kein Schatten; ein heitres und würdiger Gedanke belebt sein Antlitz. Der Künstler hat hier die beständige und tiefe Reflexion des Denkers, die geistigen Freuden eines überlegenen Philosophen versinnlicht. Auch dies ist ein Werk, in dem Vela die Kunst zeigt, alle Einzelheiten von dem Grundgedanken beherrschen zu lassen.

* * *

Vela's Talent stand in vollster Blüte, als das Porträt in Pastell von Eliseo Sala entstand, das noch heute in der Bibliothek Vincenzo Vela's zu Ligorretto zu sehen ist. Ich verdanke der Freundlichkeit seiner Witwe und seines Sohnes die Photographie, nach der sein Bild, das zu Anfang dieses Aufsatzes steht, in Holz geschnitten wurde.

Ebenfalls in Ligorretto, in demselben kleinen Bibliotheksaal wird der Gipsabguss der allegorischen Statue des Frühlings aufbewahrt, von der der Künstler auch eine Wiederholung in Marmor für seinen Garten gemacht hat; das Original befindet sich in Triest. Andere Ausführungen desselben Bildwerkes sind nach Neapel, Paris und St. Petersburg gekommen. Der Bildhauer hat sich von der gewöhnlichen Auffassung des Frühlings als einer jungen Frauengestalt losgemacht. Er hat im Gegenteil die Züge einer Mädchenfigur, die noch an der Grenze des Kindesalters steht, gewählt; eine zarte und köstliche Knospe, die noch in unbewusster Unschuld der Zukunft entgegen geht. Sie ist in diesem Augenblick zu neuem Leben erwacht und umgibt ihr Haupt mit einem Blumenkranz, den sie sich selbst gewunden hat. Diese anmutige und poetische Schöpfung bezeichnet die innigste Vereinigung des romantischen Empfindungslebens mit dem Kultus des Wahren in unserm Künstler.

Wenn ich so viel wie möglich die Werke des Vincenzo Vela der Zeitfolge nach bespreche und mich nur an solche halte, die sein künstlerisches Wesen durchaus offenkundig, übergehe ich seine zahlreichen Porträtstatuen, wie die von Cesar Balbo,

Thomas Grossi, Gabrio Piola, Victor Emanuel, Carl Albert, Giotto, Dante. Murat u. s. w.

Alle diese Werke sind zwar durch hohen ikonographischen und künstlerischen Wert, durch technische Geschicklichkeit und durch große Naturwahrheit ausgezeichnet. Aber die Bewegung auf diesem Gebiete war allgemein. Und obwohl Vela

Dante's, die von demselben Gedanken inspirirt ist, der ihn den Rosmini schaffen ließ, und ein großartigeres: die Gruppe der beiden Königinnen von Piemont, Marie Therese, die Witve des Königs Carl Albert, und Marie Adelaide, die Gemahlin Victor Emanuel's II. — Diese beiden letztgenannten Statuen befinden sich in der Chorkapelle der Kirche della



Grabstatue der Contessa Giulini della Porta. Von VINCENZO VELA.

einer der kühnsten Künstler Oberitaliens auch auf diesem Gebiete war, so geht doch das Verdienst um die Einführung der Wahrhaftigkeit auf diesem Gebiete ursprünglich von dem Mailänder Bildhauer Alexander Puttinati, der schon mehrere Lustra vorher thätig war, aus. Indessen tragen doch zwei Werke von dieser Art den Stempel des höheren Talentes Vincenzo Vela's, ein bescheidenes: die Büste

Consolata in Turin. Die Inschrift auf dem Monumente drückt seinen Ursprung aus:

ALLA MEMORIA
DELLE REGINE MARIA TERESA E MARIA ADELAIDE
PIE BENEFICHE
TANTO AMATE E COMPIANTE
IL POPOLO SUBALPINO
L'ANNO MDCCCLXI

Viele Jahre hindurch hatte die Bevölkerung von Turin die beiden Königinnen gesehen: die Erinnerung an ihre Frömmigkeit und Wohlthätigkeit war den Turinern teuer. Ihr Hinscheiden war ein wirklicher Trauerfall für sie gewesen; der edle Gedanke, ihr Gedächtnis durch ein Sanctuarium zu verewigen, gewann schnell Anhänger und die Kosten wurden durch öffentliche Zeichnung aufgebracht. Glücklicherweise wurde Vela mit der Ausführung betraut. Er stellte die beiden Königinnen etwas überlebensgroß, knieend auf ihrem Betstuhl dar, in Begleitung

Engelfiguren dieses Monumentes nur selten zu sehen, da sie im Halbkunzel versteckt sind. Das ganze Licht der Kapelle fällt auf die Gestalten der beiden Fürstinnen. Einem glücklichen Umstande verdankte unser Künstler die Bekanntschaft der Königinnen; er hatte sie sogar oft in der Kirche della Consolata an ihren gewohnten Plätzen beim Gebet beobachtet. Ihr Wesen, ihre Stellung und ihr Antlitz prägten sich ihm scharf ein, und so bot sich nun eine günstige Gelegenheit, ein Werk auszuführen, in dem seine künstlerischen Fähigkeiten, seine starke Empfindung

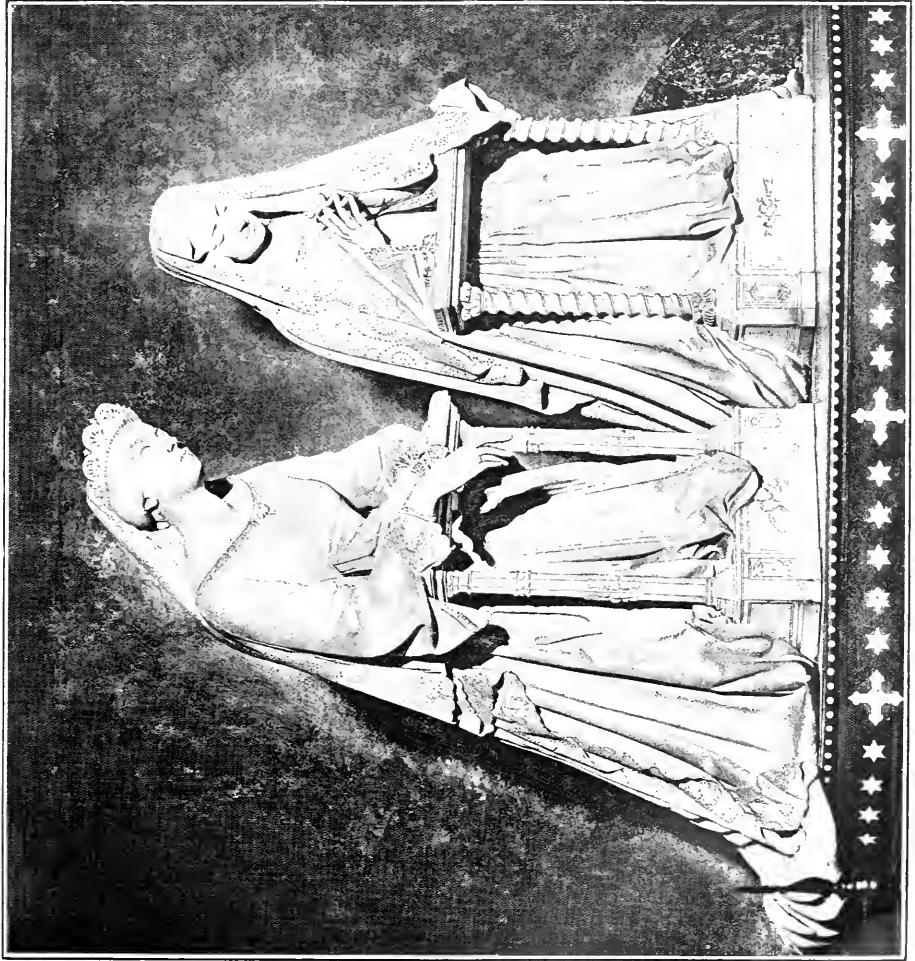


Die Opfer des St. Gotthardtunnels. Relief von VINCENZO VELA.

dreier Engel, die im Hintergrunde erscheinen. Es ist wahr, dass es diesen drei Engeln etwas an Harmonie gebricht; einer von ihnen war unter dem direkten Einfluss der Engel des Tabernakels der lombardisch-venezianischen Schule im archäologischen Museum der Brera in Mailand komponiert, wovon Vincenzo Vela einen Gipsabguss in seinem Atelier besaß. Die andern beiden Engel sind dagegen frei ertunden. Die Gleichartigkeit existiert indessen in der Ausführung des Basreliefs aller drei Engelfiguren, das sehr flach gehalten und mit großer Eleganz ausgeführt ist. Man bekommt die

und das Streben nach genauer Nachahmung der Natur sich frei entfalten konnten. Die beiden Königinnen sind genau so, wie sie viele Jahre unter den Turinern wandelten, gebildet. Die Königin Mutter, Maria Theresa, streng und ernst in Andacht versunken, die junge Königin Marie Adelaide voll Hingebung, Vertrauen, Zärtlichkeit im inbrünstigen Gebete.

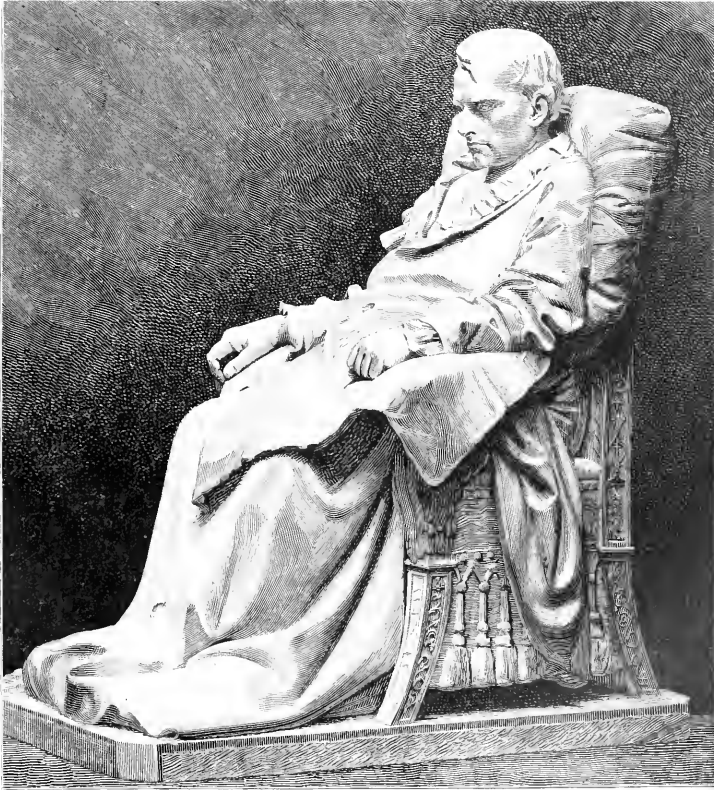
In technischer Beziehung zeigt die Arbeit dieser beiden Statuen die höchste denkbare Feinheit und Geschicklichkeit, ohne der Gesamtwirkung Eintrag zu thun.



Die heiligen Königinnen von Penzance. Marmorgruppe von V. VELA.

Die Fruchtbarkeit der Arbeit Vincenzo Vela's war nicht erschöpft, sondern schien im Gegenteil zuzunehmen. Er war nunmehr in seine letzte Periode eingetreten, in die schönste Phase seiner künstlerischen Laufbahn. Ich beschränke mich auf die Arbeiten, an denen seine persönlichen Fähigkeiten sich besonders ausprägen; vor allen die Gruppe des Christoph Columbus, die Totenmesse und Ecce

Typus, der unzählige Male nachgeahmt wurde, aber, wie es gewöhnlich geht, nur äußerlich nachgebildet, ohne den mächtigen Geist des Schöpfers. Eine Fülle junger Mädchen und Frauen ähnlicher Art überschweben seitdem die Ausstellungen und den Kunstmarkt. Glücklicherweise bieten die beiden anderen Werke, an die ich erinnern möchte, keinen so günstigen Vorwurf für platte und gekünstelte Nach-



Die letzten Tage Napoleons I. auf St. Helena. Statue von VINCENZO VELA.

homo. Die Gruppe des Christoph Columbus ist aus Bronze und in kolossalen Verhältnissen gehalten. Vela führte sie im Auftrage der französischen Kaiserin Eugenie aus. Christoph Columbus, freudestrahlend aber in würdiger Haltung, führt dem alten Europa das junge Amerika vor, welches in Gestalt eines furchtsamen jungen Mädchens dargestellt ist. Man beobachte die vollkommene und angenehme Gestalt dieses jungen Geschöpfes. Vela schuf hier einen

ahmung. Es sind dies die Totenmesse und das Ecce homo.

Das erstgenannte Werk findet sich zu Verate in der Brianza bei Mailand und bildet das Grabmal der Comtesse Giulini della Porta. Hier entzückt wieder die besondere Einfachheit und die stille Sammlung, die sich in dem Bildwerke ausprägt, und die etwa der einer antiken Muse vergleichbar ist, freilich nicht ohne einen Hauch christlichen Gefühls.

Das christliche Gefühl beherrscht vollständig das demüthig und ergebungsvoll gestimmte *Eccle homo*. Für dieses Werk hatte Vela eine Vorliebe, mit besonderem Wohlgefallen sprach er davon. Seine Witwe und sein Sohn Spartacus beabsichtigen deshalb eine Wiederholung in Marmor auf das Grab des Urhebers in Ligornetto zu setzen. (Das Original befindet sich ebenfalls in Verate.)

Wir sind nunmehr bei demjenigen Werke des Künstlers angelangt, das den Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung und den Abschluss seiner Triumphe bezeichnet. Es ist die Statue Napoleon's I., betitelt: „Die letzten Tage Napoleon's“.

Ein kräftvoller und ernsthafter Künstler setzt bei der Ausführung eines Kunstwerks stets sein ganzes Wesen ein, sowohl beim Entwurf als bei der Ausführung. Aber je mehr er Kraft und Ernst hat, je gewissenhafter und sorgfältiger er vorgeht, um so weniger pflegt er der Wirkung seiner Schöpfung sicher zu sein. Der ungelöste Rest seiner Aufgabe, so gering er sein mag, quält ihn oft mehr als das, was er vor sich sieht.

Als die Statue des Napoleon aus seinem Atelier geholt und nach Paris befördert wurde, befahlen den Künstler nagende Zweifel und Befürchtungen. Wie ein Löwe seinen Käfig, so durchmaß Vela sein Atelier und murmelte ohne Unterlass voll Aufregung: „Wenn ich Fiasko machte, wenn ich nicht reüssirte!“ Die Proteste seiner Freunde und Schüler halfen nichts.

Die Welt kennt den Triumph des Vela'schen Napoleon in Paris. Vergeblich suchten einige Kritiker an dem Werke zu mäkeln, um seinen Erfolg abzuschwächen. Das Publikum drängte sich beständig darum; Kaiser Napoleon III. kaufte das Werk und ließ es nach Versailles bringen; es hatte ihn stumm und nachdenklich gemacht.

In dieser feierlich erhabenen Figur hat der Künstler den Todeskampf nicht nur eines Menschen, sondern einer ganzen Epoche verkörpert. Vor seinem inneren Auge läßt der gewaltige Mann noch einmal die Ereignisse und Personen, mit denen er gespielt hatte, an sich vorüber ziehen. Die Weltbrandung, die er erregt hatte, schlug noch einmal an sein Ohr und wie begabt mit einem zweiten Gefühl maß und erkannte er die Folgen der Ereignisse, die er hervorgetrieben hatte. Die linke Hand, zur Faust geballt, ruht auf der Karte von Europa, das so oft die Schwere seiner Faust fühlen mußte. In diesem Werke hat Vela mehr noch als in früheren die tiefsten Gedanken verkörpert.

* * *

Ganz Oberitalien hallte noch von dem Erfolge Vela's wieder, als mit einemmal sich das Gerücht verbreitete, er habe die Stellung eines Professors der Bildhauerei an der Akademie der Albertina aufgegeben und verlasse die Stadt Turin vollständig. Er hatte es in der That schon zu einigen Freunden während der Weltausstellung ausgesprochen: Wenn ich alles verkaufen kann, schlage ich es los und ziehe mich nach Ligornetto zurück. Seine Freunde hatten dies erst für eine bloße Redensart aus Entmutigung gehalten; erst als er im Begriff stand, seinen Entschluss auszuführen, versuchten sie vergeblich ihn umzustossen. Vela hatte genug erworben, um den Seinen eine Existenz zu sichern, und gab nun seiner Neigung, dem Weltgewühl zu entfliehen, nach. Er wollte freilich damit keineswegs auf künstlerische Thätigkeit verzichten.

Zur Erklärung dieses plötzlichen Abschneidens aller geselligen Beziehungen kann man neben dem Wunsch, sich selbst zu leben, noch einen andern ansündig machen. Wahre Künstler sind selten Gesellschaftsmenschen; unter ihren Schöpfungen, bei ihrer Arbeit wird es ihnen am wohlsten. Wer seiner Zeit vorausseilt, findet selten Verständnis; das macht leicht menschenscheu, ja menschenfeindlich. Wohl belebt der Erfolg, das Glückslächeln berauscht und verleiht Kraft und Mut; aber ein Misserfolg kann den Verwöhnten rasch wieder entnütigen.

Vela gehörte zu dem engern Kreise Cavour's, war begeistert für Massimo d'Azeglio, bewunderte den Herzog Ferdinand von Genua und nährte in seiner Seele den feurigen Wunsch, die Denkmäler dieser drei Männer für Turin auszuführen. Aber ein Auftrag nach dem andern entging ihm. Er war nicht so geartet, Schritte zu thun, um sich diese Werke zu sichern. Man darf auch wohl behaupten, dass Vela nach seinen bisherigen Werken in den Denkmälern der drei Männer keinen Fortschritt bekundet haben würde.

Wie dem nun sei, der alte Lieblingstraum von 1852 kehrte wieder und wieder und schmeichelnd lockte ihn die Einsamkeit von Ligornetto.

Wenige Schritte entfernt von dem Häuschen, wo er das Licht zuerst erblickt hatte, ließ er eine Villa errichten, die er mit einer Glyptothek von Gipsabgüssen aller seiner Werke ausstattete. Dort hauchte der Künstler im Oktober des Jahres 1891 seinen Geist an.

In Ligornetto gab er sich wieder seiner gewohnten Thätigkeit hin und schuf daselbst u. a. das Flachrelief: „Die Opfer des Gotthardtunnels“

(vgl. die Abbildung). Das Werk beweist, dass Vela seine künstlerischen Ideen aus der Gegenwart schöpfte, und gewiss ist es lebhaftere Teilnahme für die Verunglückten, die die Anregung zu dieser Schöpfung gab. Aber man muss doch trotz allem gestehen, dass seine künstlerische Laufbahn mit dem Verlassen Turins ihren Abschluss fand; zu der Höhe seines Napoleon hat er sich nicht wieder erhoben.

* * *

Vincenzo Vela hat, wie jeder selbständige Künstler, lebhaften Einfluss nicht nur auf seine direkten Schüler, sondern auch auf andere Künstler ausgeübt. Unter seinen Schülern sind hervorzuheben: della Vedova, Ginotti, Cassani, Ramazzotti, ferner Rondoni, Trabucco, Giani, Ruga, Ambrogio, Bernasconi u. s. w.

Andrerseits standen eine Reihe von Künstlern wie Labus, Magni, Tabacchi, Barzaghi, Guarnerio, Bergonzoli unter seinem Einflusse, den fast alle Künstler der Lombardei mehr oder weniger erfuhren. Als er

Turin verließ, schlug er selbst Tabacchi zu seinem Nachfolger vor.

Nichts war natürlicher, als dass Vela vielfach direkt nachgeahmt wurde, wie wir schon erwähnten. Aber sein Geist war doch nur sehr selten zu finden, seine Liebe zur Wahrheit wurde Kopie der Wirklichkeit; seine Gewohnheit, die Einzelheiten sorgfältig durchzubilden, wurde übertrieben bis zur minutiösen Spielerei, seine lebenswürdigen Typen wurden vielfach verwässert und rein äußerlich kopirt. Nur wenig ging von seinem Geiste auf die Nachahmer über, aber glücklicherweise ist dieser nicht mit ihm erstorben. Er lebt nicht nur in seinen Gestalten fort, sondern auch in der Hand mancher guten Künstler, die rüstig in Italien in seinem Sinne weiter schaffen. Mit *Botti* in Mailand, *Modoncelli* in Genua, *Ettore Ferrari* und *Erode Rosa* in Rom, *Cirilelli* in Palermo seien nur einige davon genannt.

Mailand, im Juli 1892.

FEUERBACH'S DECKENGEMÄLDE FÜR DIE AULA DER WIENER AKADEMIE.

MIT ABBILDUNGEN.

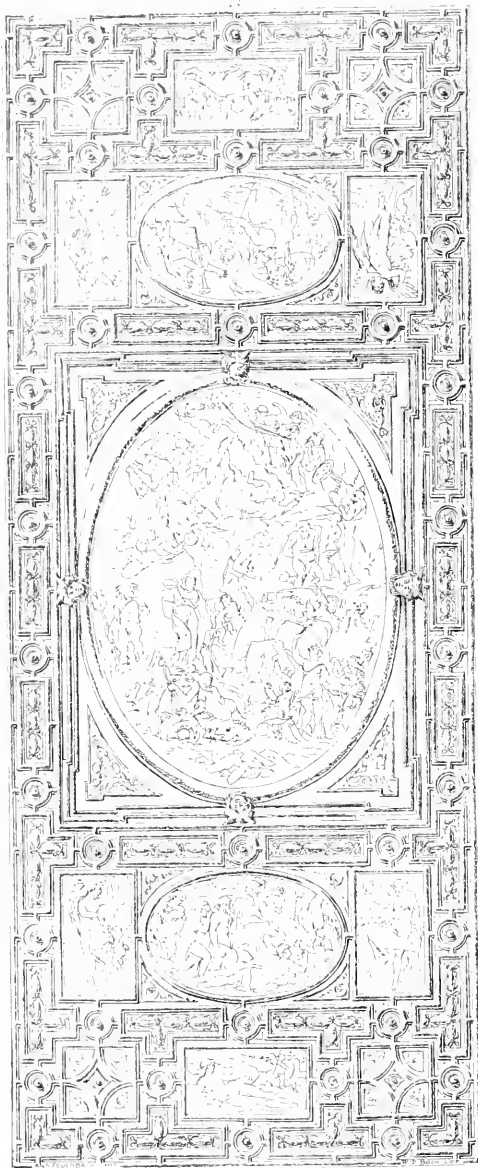


O wäre denn nun das einzige Werk monumentaler Malerei, welches *Anselm Feuerbach* uns hinterlassen hat, an der Stelle, für die er es geschaffen, endlich enthüllt! Das zweihundertjährige Stiftungsfest, welches die Wiener Akademie am 26. Oktober im Beisein Sr. Majestät des Kaisers und einer zahlreichen anserlesenen Versammlung wehevoll beging, bot uns den ersten überraschenden Anblick der großartigen Schöpfung, und jedem, der sie seither eingehender hat betrachten können, musste sich der Gedanke aufdrängen, dass eine Kraft von titanischer Gewalt aus diesen Bildern zu uns spricht.

Als *Anselm Feuerbach* am 1. Januar 1850 in Venedig starb, ließ er fünf der für die Aula der Wiener Akademie bei ihm bestellten Bilder in dem Zustande zurück, wie sie nun an der Decke prangen. Dem „Titanensturz“, dem großen Mittelbilde des Cyklus, fehlen noch an einigen Stellen die letzten

Retouchen. Die vier kleineren Gemälde: „Der gefesselte Prometheus, von den klagenden Okeaniden umringt“, „Venus Anadyomene im Muschelwagen, von Amoretten umgeben“, „Gäa“ und „Uranos“, waren ganz vollendet. Zu den übrigen vier Compositionen des Gemäldecyklus, welcher im ganzen somit aus neun Stücken besteht, fanden sich im Nachlasse des Meisters nur Studien und Andeutungen vor; zwei größere, auf Tonpapier mit Umbrastift gezeichnete Studien zu den Einzelgestalten des „Eros“ und des „Okeanos“ (s. die Abbildungen), außerdem eine Anzahl kleiner Pausen und Detailstudien, welche zu den beiden letzten Bildern des Cyklus gehören, sämtlich heute in der Sammlung der Akademie.

Nachdem das hinterlassene Werk in Wien angelangt war, musste man zunächst den Gedanken fassen, die unvollendeten Teile durch Schüler des verstorbenen Meisters ausführen zu lassen. Der „Titanensturz“ blieb natürlich unberührt und macht auch ohne die letzte Retouche seine volle Wirkung. Die Ausführung der beiden Einzelfiguren „Eros“ und „Okeanos“ wurde auf Grund der vorliegenden



Gesamtansicht der Decke.

freilich ohne die Kraft der Modellirung und den eigentümlich herben Reiz der farbigen Erscheinung, welcher die Schöpfungen seines Meisters kennzeichnet, zu erreichen. Für die beiden anderen größeren Kompositionen hatte man einen zweiten begabten Schüler Feuerbach's, *Adalbert Hynais*, in Aussicht genommen und von diesem, der seit Jahren in Paris wohnt, auch die Erklärung seiner Bereitwilligkeit erhalten. Als Hynais dann aber, aus Anlass der Vollendung seiner Malereien für das neue Burgtheater, vor einigen Jahren nach Wien kam und in die Sachlage vollen Einblick erhielt, erklärte er leider, von der gegebenen Zusage zurücktreten zu müssen. So übernahm denn schließlich Prof. *Chr. Griepenkerl* den immer noch sehr erheblichen Rest des großen Werkes und führte die beiden fehlenden Kompositionen selbständig aus. Dass den Gegenstand des einen dieser Bilder „Prometheus als Gründer des Herdes“ bilden musste, war aus der kleinen Skizze zu entnehmen, welche Feuerbach in den Hansen'schen Deckenentwurf (in der Sammlung der Akademie) eingezeichnet hat. Man erkennt auf derselben, trotz ihrer Flüchtigkeit, deutlich den zur Rechten (vom Beschauer) sitzenden Prometheus und unmittelbar vor ihm die auf einer Art von Dreifuß brennende Flamme; links davon erscheinen drei Gestalten, die sich wie vor etwas Göttlichem zu beugen scheinen, dessen Bedeutung ihnen Prometheus lehnend auseinandersetzt. Die von Griepenkerl ausgeführte Komposition war damit in ihren Hauptzügen vorgezeichnet. Schwieriger gestaltete sich die Sache bei dem letzten der Bilder, welches den Cyklus am Nordende der Decke abschließt und zu der „Aphrodite im Muschelwagen“ (am Südende) das Gegenstück bildet. Die halb verwischte und erst oben angedeutete Skizze Feuerbach's zeigt hier nur eine am Boden gelagerte, offenbar weibliche Figur und über ihr ein sichelförmiges Instrument. Letzteres bot dem Künstler die Handhabe für die Erklärung der Figur als Demeter. Diese, die göttliche Gründerin aller Kultur, reiht sich passend an Prometheus, den Feuerbringer, an:

„Die Bezähmerin wilder Sitten,
Die den Menschen zum Menschen gesellt
Und in friedliche, feste Hütten
Wandelte das bewegliche Zelt.“

Griepenkerl führt sie uns gelagert neben der von ihr geflochtenen Garbe vor und gab ihr zur Begleitung einen Chor von kleinen Genien, welche die Jahreszeiten symbolisiren. Ohne Zweifel erhält der in den Bildern Feuerbach's niedergelegte

Zeichnungen dem Maler *Heinrich Tentschert* (gegenwärtig in Rom), einem Schüler Feuerbach's, übertragen. Derselbe hat die Aufgabe mit Pietät gelöst.

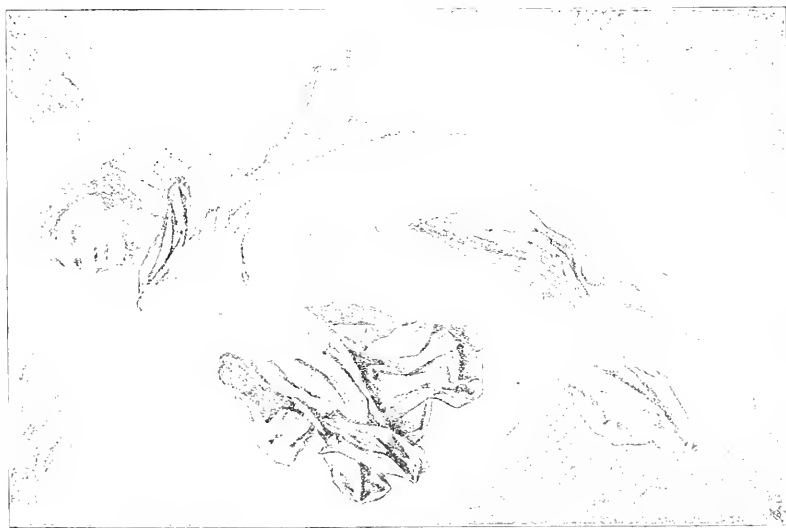




Titanensturz. Gemälde von A. FEDERBACH.



Okeanos. Unterstichzeichnung von A. FERRARACCI.



Eros. Unterstichzeichnung von A. FERRARACCI.

Gedankenkreis auf diese Weise seinen passenden Abschluss. Und auch in rein malerischer Hinsicht kann man es nur freudig anerkennen, wie hier eine aus ganz anderer Tradition hervorgegangene Künstlernatur sich willig und harmonisch in den Dienst der großen Aufgabe gestellt hat, ohne die eigene Individualität preiszugeben. „Je mehr ich mich“ — so sagte uns der Künstler — „in das Studium der Feuerbach'schen Gemälde vertiefte, um die meinigen ihnen anzupassen, einen um so gewaltigeren Respekt bekam ich vor der Größe des Meisters. Trotz mancher Schwächen, besonders in der Zeichnung, muss man gestehen, dass nichts sich anders denken lässt, als wie es eben dasteht. Es ist wie eine gebundene Rede, — in der sich ja auch nicht alles fügt wie im Prosaстил, — die ihr Gesetz in sich selber trägt. Und niemals habe ich, obwohl doch in solchen Dingen einigermaßen erfahren, als ich die Feuerbach'schen Bilder bei mir im Atelier stehen sah, gedacht, dass sie an der Decke eine so herrliche Wirkung machen würden.“

Als man daran ging, die somit abgeschlossene Bildersfolge nun an der Decke zu befestigen, ergab sich die Notwendigkeit, in einem Punkte von der oben erwähnten ersten Planskizze Feuerbach's abzuweichen: nämlich in der Anordnung der vier schwebenden Einzelgestalten. Der Meister hatte zum gefesselten Prometheus ursprünglich Gää und Eros gesellt, war aber bei der Ausführung der Bilder selbst davon abgegangen. Eine unten citirte Äußerung von ihm beweist dies klar. Danach mussten rechts und links von dem gefesselten Prometheus Gää und Uranos angebracht werden. Die Mitte und die ganze Südseite der Decke gehören somit Feuerbach allein; an der Nordseite schließen sich die von Griepkerl und Tentschert gemalten Bilder an. Es wird, unter Hinweis auf die beigefügte Gesamtskizze des fertigen Plafonds, vielleicht gut sein, die Gegenstände der Bilder und die Namen der Künstler hier noch einmal nach einander aufzuführen:

1. Mittelbild: Titanensturz — Feuerbach.
2. Südliche Bildergruppe: a) Venus im Muschelwagen — Feuerbach. b) Der gefesselte Prometheus — Feuerbach. c) Gää — Feuerbach. d) Uranos — Feuerbach.
3. Nördliche Bildergruppe: e) Prometheus als Herdgründer — Griepkerl. f) Demeter — Griepkerl. g) Eros — Tentschert. h) Okeanos — Tentschert.

Über die Entstehung der Feuerbach'schen Deckenbilder für die Wiener Aula sind wir durch ihn selbst (Vermächtnis, 3. Aufl. 124 ff.) ziemlich genau unter-

richtet. Mit Beginn des Sommers 1873 trat er in Wien seine Stellung an der k. k. Akademie als Professor einer Spezialschule für Historienmalerei an und erhielt nicht lange darauf die große Bestellung für den Festsaal des damals im Werden begriffenen Neubaus. Eine erste, von Hansen entworfene Planskizze der Decke wurde verworfen. Sie hätte nur für eine Anzahl kleinerer Bilder Platz gelassen, der monumentalen Malerei den Leib eingeschnürt. Darauf machte Hansen den zweiten Entwurf, der im wesentlichen so, wie er damals gemeinsam mit Feuerbach festgestellt ward, auch zur Ausführung gekommen ist. Die durch reiche Stuckornamentik geteilte Decke blieb bis zum Einsetzen der Bilder weiß und hat erst jetzt, nach Fertigstellung derselben, ihre polychrome Dekoration erhalten. Die Ausführung der letzteren in matten Rot, Weiß, Lichtblau und Gold, erfolgte nach den Angaben Prof. G. Niemann's, der als ein ehemaliger Schüler Hansen's in dessen Stilempfindung völlig eingeweiht war und auch Feuerbach's malerischen Intentionen in feiner Weise gerecht geworden ist.

„Oberbaurat Hansen“ — so schreibt Feuerbach (Wien 1875, Vermächtnis, S. 137) — „hat mich heute in dem neuen Akademiebau heraufgeführt bis zum Giebel. Im Oktober meint er mir ein großes Atelier einrichten zu können. Er rät mir, einstweilen mit den kleineren Nebengruppen zu beginnen. Ich möchte es eigentlich nicht, weil das große Mittelbild den Maßstab für den Rest geben sollte; wenn es aber nicht anders geht, so muss ich mich fügen. — Der Saal ist schön. Dreißig Marmorsäulen, nicht zu hoch, nicht zu niedrig, intim und prächtig zugleich. Man kann sich nichts Harmonischeres denken. Mein Mittelstück ist glücklich erdacht. Wenn es mir gelänge, wollte ich gerne sterben, es wäre genug für ein Menschenleben.“

Über den Beginn der Arbeit berichtet eine zweite Stelle: „Bis zum Schluss des Winters 1875 war ich beschäftigt, meine Bilder, Amazonen und weitere Gastmahl, für die Ausstellung in München vorzubereiten; desgleichen malte ich die *erste Skizze zum Titanensturz* und brachte die *vordere* 1) Gruppe der Deckenbilder, Prometheus, Venus, Gää und Uranos, auf einen ziemlichen Grad der Vollendung.“

1) Dass Feuerbach die südliche Bildergruppe hier die „vordere“ nennt, mag darin seinen Grund haben, dass sie bei dem auf den Tisch gelegten Plan (s. unsere Abbildung) vorne, d. h. zunächst dem Beschauer zu liegen kommt. An der Decke erscheint die Gruppe hinten, d. h. in Fond des Saales.

Die letzte Hand hat Feuerbach an die Bilder bekanntlich erst in Italien gelegt. Ein Gelenkrheumatismus und eine schleichende Lungenentzündung trieben ihn von Wien fort, zunächst in die Heimat, dann nach Rom und Venedig. Im Süden, unter der unmittelbaren Einwirkung der großen italienischen Kunst, sind die Werke ihrer Vollendung entgegengerieft. In Rom fühlte sich der Meister wieder auf seinem Boden, „ein zweiter Antäus“. Wie „ein stiller Friede“ kam es über ihn. Er begann von neuem die Arbeit mit frohen Hoffnungen, in der glücklichsten Stimmung.

Sehr bezeichnend für die Konzeption des großen Mittelbildes sind folgende Worte Feuerbach's: „Alle meine Werke sind aus der Verschmelzung irgend

Seite; rechts türmen die Titanen Felsblöcke übereinander. Unten nächtliches, anbrausendes Meer, klagende Weiber, Tote, Verwundete, im Wasser Leichen, ungeheuerliche Fische mit aufgesperrtem Rachen, *rechts Poseidon mit wild sich aufblühenden Rossen und jugendlichem Wagenlenker, erlegt eine Hydra mit dem Dreizack*; Hermes, der lachende Götterbote, bringt Botschaft von oben. Dunkler Himmel, Rauch, Brand an allen Ecken.“

Vergleicht man diese Skizze mit der in unserer Zeichnung wiedergegebenen ausgeführten Komposition, so zeigt sich, dass die obere Hälfte des Bildes völlig unverändert geblieben und nur etwas nach rechts gedreht ist, um das sonnenhafte Emporsteigen des Zeus auf seinem Viergespann zu



Aphrodite im Muschelwagen. Von A. FEUERBACH.

einer seelischen Veranlassung mit einer zufälligen Anschauung entstanden.“ — „Bei den Titanen war der lachende Poseidon die Figur, welche mir zuerst vorschwebte und an die sich dann unmittelbar die übrige Komposition rhythmisch anreihete.“

Merkwürdig, dass gerade diejenige Gestalt, welche Feuerbach hier sozusagen als das Keimblatt der ganzen Komposition bezeichnet, auf dem vollendeten Bilde in durchaus veränderter Stellung und Situation erscheint, als in dem ersten Entwurf. Der Meister giebt uns von diesem eine gedrängte Beschreibung (a. a. O. S. 136), die mit der Skizze in der Sammlung der Akademie in den Hauptpunkten übereinstimmt. „Oben in Gold und Purpur schleudert Zeus seine Blitze, beschirmt von allen streitbaren Göttern des Olympos Kampf des obersten Titanen mit dem Adler. Jäher Sturz kopfüber auf der linken

prägnanterem Ausdruck zu bringen. Bedenksame Umänderungen weist dagegen die untere Hälfte der Komposition auf und die wichtigste derselben ist die Umstellung des Poseidon auf die *linke* Seite des Bildes und dessen Lostrennung aus dem Zusammenhang mit den übrigen Gruppen. Es ist, als wenn dem Künstler erst während der Ausgestaltung des Werkes jener Urkeim seiner Titanenkomposition, der lachende Poseidon, zu voller Klarheit und Plastizität sich verdichtet hätte. Nichts Genialeres kann in der That eronnen werden als diese reckenhafte ungeschlachte Gestalt des Meerresgottes mit dem struppigen Bart und den wirt um das Haupt ihm flatternden Schilfhalmen, der an dem Siege des himmlischen Bruders eine wilde Freude hat, ob schon ihm selbst mehr Titanenhaff-Urgewaltiges anhaftet, als den olympischen Gründern der Kultur

gezient. Und erst in ihrer Isolirung kommt die Gestalt zu vollem Ausdruck!

Die Stelle des Poseidon auf dem ersten Entwurfe nimmt im fertigen Bilde Frau Venus ein. Und zwar begegnet sie uns hier, wie auf dem kleinen Seitenbilde am Südende, als die schaumgeborene Göttin, aber stehend auf dem Muschelwagen, den zwei von Amor gelenkte Delphine ziehen. Genien mit Blumengewinden bilden ihr Gefolge. Sie richtet den Blick triumphirend nach oben, in der Rechten den Palmzweig haltend. Eine große, geflügelte Nike — welche auf dem fertigen Bilde an die Stelle des Götterboten Hermes getreten ist — verkündet mit Posaemenschall den Sieg der Schönheit, in der Linken den Kranz. Dass Aphrodite zweimal erscheint, im Vordergrund des Titanensturzes als Mittheilnehmerin an dem Triumph der Götter und dann für sich allein, im ruhigen Behagen, als die Krone aller Kultur und Kunst, wer wollte das an der Stätte der Künste anders wünschen! Die Umänderung der großen Composition in diesem Sinne war eine innere Nothwendigkeit.

Auch die herrlichen Gruppen der Titanenweiber und des Meergesindes im Mittel- und Vordergrunde sind erst das Ergebnis der schrittweisen Vollendung des Bildes. Die Pause giebt nur wenige der weiblichen Figuren in flüchtiger Andeutung; in der obigen Beschreibung des ersten Entwurfs hat dieser Theil der Composition bereits nahezu seine

gegenwärtige Gestalt. Auf einer Ölskizze vom Jahre 1875 in der Münchener Pinakothek (Vermächtnis, S. 215, Nr. 167) sind außer dem Meer auch schon die „offenen Pforten des Hades“ angedeutet, aus denen der Höllehund seinen dreifachen Rachen hervorstreckt. — Im allgemeinen ist der untere Theil des Bildes ruhiger und in der Farbe gedämpfter als der obere, besonders die ganz vollendete linke Seite. Hier kommt die stimmungsvolle Natur des Künstlers zum Ausdruck. Nur in der oberen Partie erhebt er sich zur höchsten Lebendigkeit. Ja, es ist dies, neben der „Amazonsenschlacht“, das einzige Stück echt dramatisch bewegter Kunst, was wir von Feuerbach besitzen, und nach unserer Überzeugung dem Amazonenbilde überlegen. Wenn in den stürzenden Titanen und den Titanenweibern des Mittelgrundes mancher Zug an Michelangelo gemahnt und in anderen Gestalten Farnesina-Motive deutlich nachklingen, so ist dagegen in der Hauptgruppe des blitzeschleudernden Zeus und seiner Begleiter der Künstler ganz er selbst in Erfindung und Ausdruck. Die sieghaften Olympier in ihrer purpurnen Lohbegüter gehören zu den großartigsten Inspirationen der modernen Kunst. Während im Gesamton des Bildes eine gewisse erdschwere und gewitterschwüle Stimmung vorwiegt, bricht in jenen himmlischen Gestalten ein heller Freskoton farbig und erfrischend hervor.

C. v. LITZOW.

(Schluss folgt.)

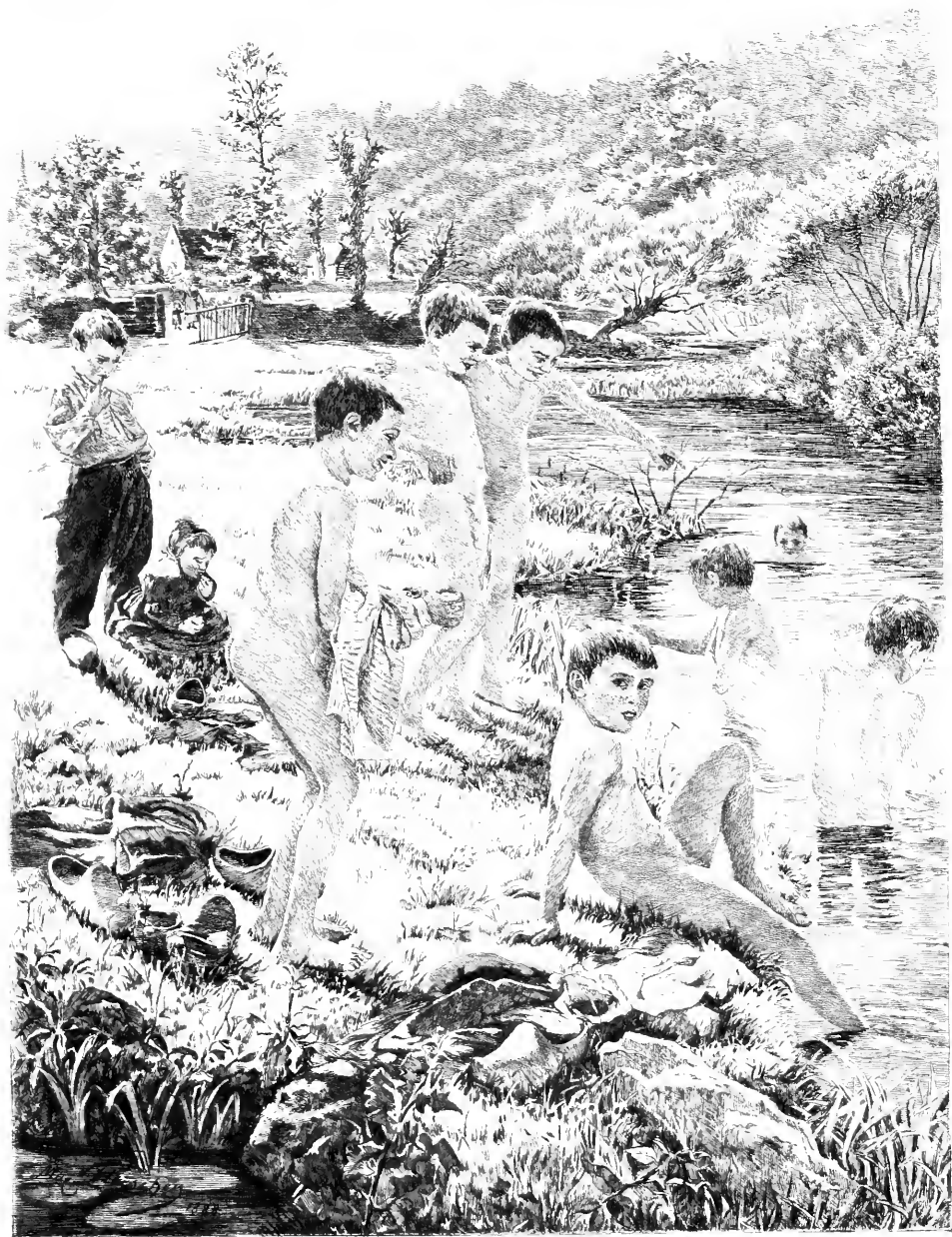
KLEINE MITTHEILUNGEN.

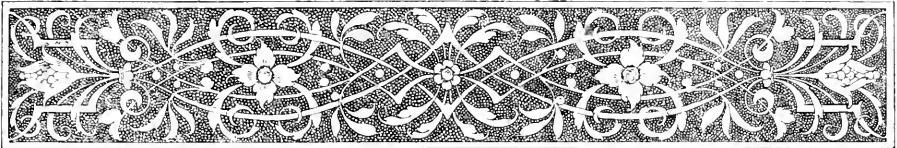
Edmund Koken, dessen stimmungsvolles Bild „An der Klosterforte“ wir in Heliogravüre dieses Hefte begeben, ist ein Künstler, dessen Name mit der Entwicklung des Provinzialmuseums in Hannover eng verknüpft ist. Er wurde am 4. Juni 1814 zu Hannover geboren, besuchte dort die Hofschule und erhielt seinen ersten Unterricht im Zeichnen an Polytechnikum daselbst. Er ging zu seiner künstlerischen Ausbildung mit Kotsch nach München, wo vor allem der Einfluss Rottmann's auf ihn sich geltend machte. Von da aus besuchte er als Studienreisender Oberitalien, Oberbayern und Brandenburg und kehrte anfangs der vierziger Jahre nach Hannover zurück. Obwohl er sich im Porträtfach mit Erfolg versuchte, ist doch sein eigentliches Gebiet die Landschaft, die er gern in einer lyrischen Grundstimmung zeigt. Das vorliegende Bild entstand 1865 und gelangte durch ein Vermächtnis des Münzmedailleurs Brehmer in die Galerie zu Hannover.

Robert Raudner, der Urheber der Malerradierung „Kopf eines alten Mannes“, die diesem Heft beigegeben ist, wurde

im Jahre 1854 zu Nimkau in Schlesien geboren. Er hat seine Lehrzeit in einer Porzellanfabrik begonnen, zog dann nach Leipzig und besuchte dort die Kunstschule, 1878 siedelte er nach München über, um von nun ab die „hohe Kunst“ zu pflegen. Dort hat er unter Kämpfen und Entbehrungen, angeleitet von Loefftz, Raab, Krauskopf, seine Künstlerlaufbahn emsig verfolgt. Eine Probe seiner damaligen Fähigkeit zeigt die Radierung nach Mathias Schmid's „Rettung“ (Jahrgang XIX dieser Zeitschrift, die unter Leitung von W. Krauskopf entstand. Ein schreckliches Schicksal schien ihm zu drohen, als sich bei ihm ein Augenübel eingestellt, das ihn schließlich die Arbeit unmöglich machte. Alle Früchte seines Fleißes schienen vernichtet, und wer zu empfinden vermag, was die Sehkraft dem Künstler bedeutet, wird die Qualen ermessen können, die ihm damals heimsuchten. Glücklicherweise besserte sich der Zustand nach und nach und heute beweisen n. a. die großen Studien, die Raudner gegenwärtig bei Amser & Bithardt in Berlin ausgestellt hat, seine technische Meisterschaft und seinen echt malerischen Sinn.







DIE MÜNCHENER KUNSTAUSSTELLUNG.

VON ALFRED GOTTHOLD MEYER.

(Fortsetzung.)

ÄHLT man ohne Rücksicht auf den Kunstwert alles zusammen, was in der deutschen Abteilung dieses Salons unter die Rubrik „Genre“ fallen konnte, so zeigte sich diesmal doch wieder eine leise Neigung zu jener pointirten Anekdotenmalerei, zum Süßlichen und Gefälligen, der die Neuerer nicht mit Unrecht so energisch entgegengetreten sind. Man kann dem deutschen Genrebild sicherlich ohne Schaden für die „neue Schule“ einen reicheren Inhalt wünschen, als dieselbe ihr im letzten Jahrzehnt zugestanden hat, aber *diese* rückläufige Richtung entspricht solchem Wunsch nur sehr dürftig. Sie ist weder im Sinne unserer Zeit national, noch aktuell. Unsere Genremaler sollten sich allgemach wieder der Thatsache bewusst werden, dass sie in ihren Bildern der Nachwelt Kultur- und Geistesgeschichte unserer Zeit überliefern können. Fast ängstlich wird von ihnen alles vermieden, was heute den Mittelpunkt aller Interessen bildet, die sozialen Ideen, welche der künftige Kulturhistoriker an die Spitze seiner Betrachtungen stellen wird, der stetig wachsende Kampf zwischen Kapital und Arbeit, die Umwälzungen, welche sich in unserm Gesellschaftsleben vorbereiten und zum Teil schon vollziehen, die Umwertung der auf das Verhältnis des Einzelnen zur Gesamtheit bezüglichen Anschauungen, das ganze, gewaltige Gebiet moderner Geistes- und Maschinenarbeit — kurz alles das, was nach Zolas mächtigem Vorbild in unserer Litteratur mehr und mehr in den Vordergrund tritt. Ist doch aus unserer Genremalerei selbst die moderne Gesellschafts**tracht** noch immer so gut

wie verbannt — an sich etwas rein Äußerliches, in Wahrheit aber etwas sehr Bedeutsames, denn mit dem Bannspruch über seine Hülle hat man eine Hauptklasse des „modernen Menschen“ selbst von der Malerei ausgeschlossen! Nur ganz vereinzelt finden sich Ausnahmen, vertreten durch Künstler, die sich dieser Aufgabe noch gar nicht recht bewusst sind. *Skarbina* würde sich selbst dagegen sträuben, wenn man seine bleibende Bedeutung auf diesen „Stoffkreis“ beschränkte. Malerische und koloristische Probleme leiten ihn, und nur wie etwas Zufälliges wählt er für dieselben häufig Momentbilder der salonfähigen Gesellschaft. Ähnlich auch der ihm zuweilen wahlverwandte *Hermann Schlittgen*, der sich diesmal völlig auf koloristische Experimente beschränkte, und *Joseph Block*, der ein gutes Gegenstück zu Skarbina's „Herbe Worte“ ausgestellt hatte. Es ist nicht nötig, dass bei Versuchen dieser Gattung stets von neuem das Verhältnis zwischen Mann und Frau den Grundton angeht, — für Block nicht einmal wünschenswert, denn seine Männer sind weit wahrer, als seine Frauen — es ist nicht richtig, denn niemand wird behaupten wollen, dass heute das Weib im Mittelpunkt unseres Kultur- und Geisteslebens steht.

Solche Erörterungen können unnütz erscheinen: niemals hat die Kritik erfolgreich den Inhalt der Kunst bestimmt. Aber sie sind auch in anderem Sinne vielleicht nicht ganz belanglos. Sicherlich hat diese Abkehr von dem, was unsere Zeit bewegt, auch den *geschichtlichen* Blick getrübt, und zum unlegbaren Niedergang unserer *Historienmalerei* beigetragen. Von Jahr zu Jahr werden die Historienbilder in unseren Ausstellungen seltener, nicht nur die nationalen, auch nicht nur die guten, sondern die Darstellungen geschichtlicher Stoffe überhaupt.

Im Münchener Salon zog deshalb im Vorjahre *O. Friedrich's* Bild „Canossa“ mit Recht die Aufmerksamkeit auf sich. Diesmal nahm *Michael Diezner's* panoramartig gemalte Darstellung aus sagenhafter Zeit „Gretli der Geächtete“ seine Stelle ein, eine noch nicht ausgereifte, aber vielversprechende Arbeit. Daneben wären noch *Roubaud's* tüchtiges Gemälde „Verwundet“, das an *Joseph von Brault* erinnert, und *Theodor Rocholl's* zum Teil schon bekannte Werke zu nennen — unter etlichen tausend Bildern doch eine gar zu winzige Schar! Vielleicht ist den Historienmalern in Zukunft auch der Dresdener *Felix Borchardt* zuzurechnen, dessen großes Bild „Die These“ eine ungewöhnlich scharfe Charakteristik der Einzelfiguren zeigt. — Monumentalmalerei aber bietet keines dieser Werke, und wie gänzlich die Kraft zu einer solchen mangelt, bezeugt die für das Erfurter Rathaus bestimmte Suite *Edward Kömpper's* „Aus Luther's Leben in Erfurt“. Ohne ein unerwartetes Genie wird es noch lange währen, bis unsere Historienmalerei die Errungenschaften der neuen Schule so selbständig verarbeitet, wie es in der Landschaft und zum Teil auch im Genrebild bereits erfolgreich versucht worden ist.

Die beste Schulung hiefür gewährt zweifellos das *Einschbildnis*, aber dasselbe beharrt leider noch in einem ähnlichen Übergangsstadium, wie die moderne Landschaft. Gerade hier treten die Gegensätze zuweilen am schärfsten hervor. Hat man doch vorgeschlagen, die ältere Partei mit dem Namen *Lenbach's* zu decken! Nicht ganz grundlos; wenn anders es nicht überhaupt verfehlt ist, die mannigfachen, in der jüngsten Entwicklung unserer Malerei herrschenden Strömungen als einen Zweikampf zwischen Altem und Neuem zu deuten. Sicherlich bringt *Lenbach's* Kunst den Bestrebungen der Pleinairisten gegenüber die Majestät historischer Tradition, durch die Namen eines Tizian, Velazquez, Rembrandt geädelt, am glänzendsten zur Geltung. — Aber zugleich auch am individuellsten! Schule zu machen, ist sie wenig geeignet. Was bei ihm Genialität ist, wird bei den Jüngern leicht zu unverständener Manier. — Um so beachtenswerter erscheint die Begabung *Leo Samberger's*, der sich mit seinen drei diesmal ausgestellten Bildnissen mutig und erfolgreich zu *Lenbach's* Idealen bekennt. Er beweist damit schon an sich, dass er auch seine eignen Ideale hat, die den heut' herrschenden Prinzipien zuwiderlaufen, denn für die meisten in München vereinten jüngeren Porträtisten gilt das Wort Goethe's: „Es ist der schlimmste Irrtum, wenn junge gute Köpfe glauben, ihre Originalität zu verlieren, indem sie das

Wahre anerkennen, was von andern schon anerkannt worden.“ — Neben *Samberger* ist in diesem Zusammenhang *Sigmond Laubsinger* zu nennen, dessen „Pandora“, halb Bildnis, halb Idealfigur, eine hohe Abstammung von den Frauen Lionardo's und den Farbenpoesien Böcklin's erraten lassen mücht. Nur schade, dass es nicht unbefangenen genug geschickt! Wer solche Farben und solche Seelenschäuderung vereinen will, muss den Pinsel beizeiten auf der Hand zu legen wissen, ehe der Fleiß die Improvisation erstarren lässt. — *Samberger's* und *Laubsinger's* Arbeiten bewahren jedenfalls eine eigenartige Künstlerphysiognomie, ein Ruhm, den unter de Bildnissen dieser Ausstellung kein einziges in gleicher Weise theilte. Am häufigsten war auch hier, wie bei der Landschaft, die gute Lösung des lediglich koloristischen Problems, des Problems der Freilichtmalerei die Aufgabe, den Geist der dargestellten Persönlichkeit zu fassen, sie in ihres Wesens Kerngehalt zu verewigen, stand erst in zweiter Reihe. Tüchtig Freilichtstudien dieser Gattung gaben besonders *Friedrich Strobel*., *Theodor Hummel* und *Karl Hartmann*; treffliche Bilder, die jedoch als Bildnisse wenig anziehend sind. Ein wenig darüber hinaus ging *Johann Kirsner* in ihrem Selbstporträt, dem rechten Ziel aber ka erst *Martin von Aster* wenigstens durch erstaunlich Lebenswahrheit nahe. Er ist mehr, als ein moderner Realist und Hellmaler, er ist, selbst unabsichtlich, Psychologe. Das schlichteste und wahrste Bildn der ganzen Reihe war wohl *Wilhelm Bamber's* Porträt des Prinzregenten zu Pferde, eines der feinsten d Damenbildnis von *Brinhold Lepsius*, das poetisch die zarte Mädchengestalt *Robert Köhler's*. Was man auch in der Gruppe der Bildnisse am meisten vermisst, ist der Zug zu monumentaler Größe und das Walten jener geheimnisvollen Macht des Genies, welche der flüchtigen Erscheinung das Ewige zu erkennen und zu verkörpern weiß. Auf diesem Gebiet bleibt die moderne Schule noch zu sehr am Äußerem, unmittelbar Gegebenen haften. — Einen eigenartige der Landschaft vergleichbaren Aufschwung begünstigt in ihr dagegen das *Tierstück* zu nehmen. Im Gegensatz zu der geistvollen, völlig subjektive Art eines *Meyerheim*, die den Tieren nach *F. T. Vischer's* Weisung „einen Menschen unterlegt“, ist eine objektive Darstellung erstanden, die etwas von epischer Größe enthält: ihr Hauptvertreter in München war, neben dem genialen *Friese*, und neben *H. v. Meyden*, welcher seine trefflich gemalten Tierbild doch meist durch drollige Situationen pointirt. *Heinrich Ziegel*, dessen weiße Ochsen, die, in Licht un

Luft gebadet, den Pflug über das Brachland ziehen, ein homerisches Gleichnis illustriren könnten: für ein musterfülliges Pleinairbild, das selbst die extremsten Anhänger der neuen Schule befriedigt, doch wahrlich ein hohes Lob! — Auch im modernen „Stillleben“ klingt Ähnliches an, doch fehlt hier auch die Achtung gebietende Tradition nicht, welche diesmal in *Ludwig Adam Kaur*: einen wahrhaft klassischen Vertreter fand. —

Ich habe versucht, hier ein Gesamtbild von demjenigen Bestand der deutschen Abteilung zu entwerfen, der ihr *kunsthistorisches* Ergebnis enthält. Dass ich dabei nach dem schon von dem Abgeordneten Detmold arg verspotteten ikonographischen Prinzip verfuhr und den Stoff nach Darstellungskreisen gliederte, obgleich gerade unsere moderne Malerei „keine Gedanken verkörpern, sondern malerisch denken“ will, wird man verzeihlich finden. Der kunsthistorische Standpunkt selbst aber ist freilich der gefährlichste der Tageskritik und zugleich der anspruchsvollste, weil er sich den Schein der Objektivität giebt und dennoch naturgemäß individuell bleiben muss. Gegen diesen Vorwurf kann nur das Bewusstsein seiner Berechtigung schützen: das Richteramt übt hier die Zukunft aus, diesem aber muss sich die Kritik widerspruchslos beugen, wie die Kunst selbst.

II. Das Ausland.

Für die Kunstgeschichte kann der außerdeutsche Bestandteil unserer „internationalen“ Ausstellungen nur in beschränkter Weise maßgebend werden, so wesentlich er für die Entwicklung unserer Kunst auch sein mag. Über die Beteiligung des Auslandes entscheidet trotz aller erfolgreichen Bemühungen der dorthin entsandten Mittelsmänner, zuletzt doch so unbedingt der Zufall, dass es verfehlt ist, aus ihr das Gesamtbild großer nationaler Kunstweisen ableiten zu wollen. Vereinend, was kaum zu einander gehört, trennend, was nur im Zusammenhang Bedeutung gewinnt, vermag sie nur flüchtige Streiflichter auf einzelne Richtungen und einzelne Persönlichkeiten zu gewähren, und selbst die schärfer Nuancirung nationaler Gegensätze, welche die internationale Gesamtheit ermöglicht, ist häufig trügerisch. Dennoch empfiehlt es sich, auch hier den historischen Gesichtspunkt nicht ganz zu verlassen, denn selbst diese zufälligen Lichtblicke können neue Perspektiven eröffnen und späteren Wahrnehmungen den Weg bahnen.

Das Münchener Unternehmen durfte diesmal

vielfach auf den Besitz der vorjährigen Berliner Jubiläumsausstellung zurückgreifen, und empfang, wie stets, als späte Gäste einige Hauptstücke der Pariser Salons; selbst abgesehen hiervon aber blieb sein Reichthum an fesselnden Bildern fremder Nationalität höchst anerkanntenswerth. Der nationale Zug war freilich von sehr verschiedener Stärke; bei den *Polo* und *Engoue*, den *Diana* und *Schardou* kräftiger als in den übrigen Abteilungen. Wechselwirkungen ließen sich von Saal zu Saal verfolgen. Am vielseitigsten waren hierin die *Amerikauer*, bei denen eine stattliche Schaar von Malern sich der spezifischen Eigenart anderer Nationalitäten ansehligen. So *C. F. Ulrich*, nicht nur im Stoff, sondern auch in der Auffassung und im Kolorit seiner Bilder italienisch, so ferner *Car Kuyou*, den man der englischen Schule zuzählen kann, so besonders *Carl Marr* und *O. Peck*, die auch als Künstler mehr Deutsche als Amerikaner geblieben sind. — Eine andere, um *Janus Whistler* gescharte, Gruppe schreitet freilich völlig selbständig vorwärts und nimmt dabei auch innerhalb der internationalen Gesamtheit den äußersten Flügel der modernen Schule für sich in Anspruch. Sie kennzeichnet die jüngste Entwicklungsphase des Impressionismus auf einem ganz eigenartigen Sondergebiet. Sie in der That schildert „moderne“ Menschen, Gestalten, welche einzelnen Kreisen unserer Gesellschaft die bleibende Signatur geben — man sehe diese Frauen und Mädchen eines *William Chas* und eines *Sargol*! — moderne Romantiguren, im Äußeren wie in dem Empfindungsleben, das aus demselben spricht, nicht nur Pleinair- sondern Charakterstudien! Für solche Erscheinungen ist die neue Malweise ganz besonders geeignet. Es ist, als schwebte über diesen leichten, duftigen Farben, die keine scharfen Konturen mehr dulden — das Beste sind Pastelle — über diesen feinen, auf einen einzigen Grundaccord gestimmten Tönen, die Seele der Dargestellten selbst. Auch für einzelne Landschaften, besonders für die Arbeiten von *Georges Innes*, gilt ähnliches. Hier zeigt sich eine schlagende Analogie zu der Auffassungsweise der schottischen Maler. — Eine dritte, am stärksten vertretene Gruppe, zu welcher beispielsweise *George Hitchcock* und *Mac Evren* zählen, wirft sich mit ganz besonderer Kraft auf die technischen Probleme der Freilichtmalerei und des Impressionismus, und erstrebt und erreicht hierbei, wie *Robert Vonoh* in seinem „Klatschrosenfeld“ und *E. C. Turbell*, zuweilen ganz ungewöhnliche Effekte. Auch in dieser Neigung, das „Neue“ auf die Spitze zu treiben, in dieser Absichtlichkeit und

Berechnung, kann man ein nationales Element erkennen, vielleicht kann minder, als in den Bildern eines *Weeks*, *Bobanera* und *Moore*, in welchen es auf die dargestellten Stoffe selbst beschränkt bleibt. *Maer's* treffliches Gemälde „Sommernachmittag“ fasst die Bestrebungen der Amerikaner im Sinne der neuen Schule in einer allgemeingültigen, dem deutschen Geschmack assimilierten Weise zusammen.

Wer die gleiche Richtung in ähnlicher Repräsentation studiren wollte, musste sich auch in dieser Ausstellung von den amerikanischen zu den franzö-

seinen, kleinen Stimmungsbilder — ihren Ton gab hier *Abouder Nozal* an, — von Porträts neben der klassischen Weise *Duran's* der echte Realismus eines *Boll* und der stilisirte eines *Boblini*, von Darstellungen mit religiösen Titeln die Märchenpoesie eines *François Flameng* und eines *Adrien Demont* neben *Jean Béraud's* vielbesprochener „Kreuzabnahme“, welche nicht nur Golgatha nach Paris verlegt und hierdurch auch im Sinne der religiösen Anschauungsweise einen gar zu absichtlichen Anachronismus begeht, sondern durch die Hinzufügung des ergrimten



Wintersome. — Olgemalde von HANS OLDE.

sischen Säulen wenden, obschon dieselben, wie erwähnt, schon viele ältere Arbeiten enthielten. Für den längst unverkennbar gewordenen Stil eines *Bouguerra*, *Dubin*, *Carabas-Duran*, *Fouca*, *Hauser*, *Morot*, boten die hier vereinten Bilder auch nicht einmal neue Nuancen, und eines dieser französischen Gemälde, von *G. J. Vibart*, zeigte sogar die Jahreszahl 1867. Aber auch die jüngsten Hauptrichtungen waren vertreten: von Landschaften sowohl die inhaltlich dürftigen aber im Format um so anspruchsvolleren, mehr oder minder tüchtigen Freilichtstudien, als auch die

Proletariats dem religiösen Glaubensbekenntnis auch eine sozialpolitische Tendenz unterschiebt. — Wie an Geist und Inhalt, so gewährten die französischen Säule auch für die künstlerischen, beziehungsweise für die technischen Gesichtspunkte ein wechsel- und lehrreiches Bild, welches von der jede Lokalfarbe und jeden Kontur in Dämmerlicht auflösenden Darstellungsart eines *Corrièr* und *de la Fontinelle* bis zu den erstaunlich kecken Farbenmosaiken eines *J. J. Tissot* führte. *Besnard* war diesmal nur durch zwei winzige Gemälde (Pastelle) vertreten, deren düftiger



Die Bekämpfung des Tuberkulose - Olga wurde von WILHELM RACHLE - Nach der Photographie des Photographen Union in München

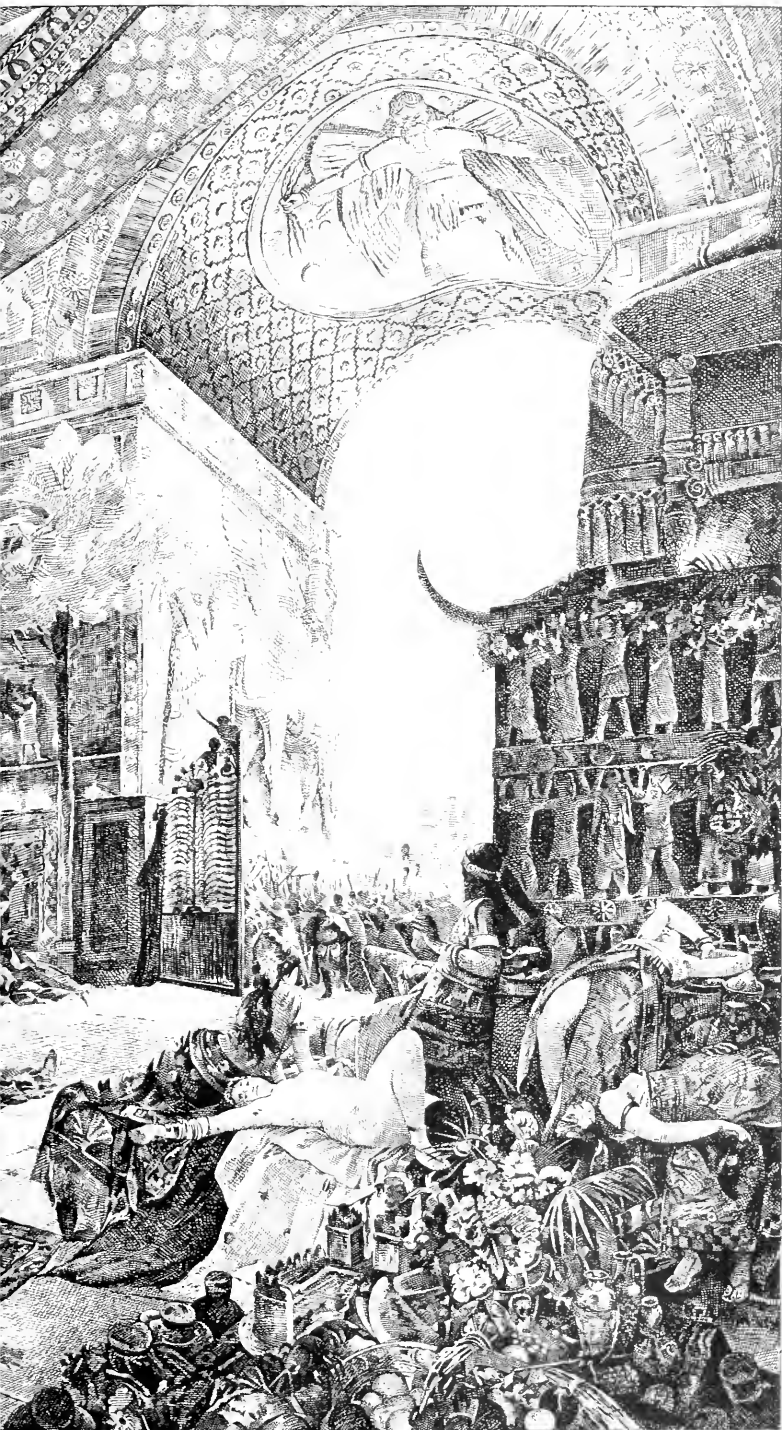
Farbenzauber jedoch den ganzen Reiz seiner Kunst spiegelt. Die Lust an schwierigen Problemen, welche die jüngste Entwicklungsphase der neuen Schule kennzeichnet, sprach besonders aus den Bildern von *Dantou* und *J. E. Blanche*, von denen der erstere einen Schimmel vor dem Weiß einer Schneelandschaft, der zweite das weiße Kleid eines auf gelbem Sofa ruhenden Mädchens vor einem weißen Fell darstellt, Versuche, deren Bedeutung nur der ausübende Künstler recht zu schätzen weiß. An diesen wandten sich überhaupt weitaus die meisten dieser französischen Bilder, eine Thatsache, die man sicherlich nicht tadeln kann, denn die Münchener Ausstellung soll nicht nur der Schaulust und den Interessen des Kunstmarktes dienen, sondern den deutschen Künstlern selber Anregungen und Muster bieten; vergisst sie diese Aufgabe, so ist ihr kunsthistorischer Wert und damit, wenigstens für ihren außerdeutschen Bestandteil, ihre Existenzberechtigung gefährdet. Aber die äußeren Verhältnisse erheischen auch Rücksicht auf das lediglich „schauende“ Publikum, und so mag man es vielfach als ein besonderes Glück betrachten haben, dass es gelang, das Kolossalgemälde von *Georges Rochegrosse*, „Das Ende Babylons“, zu gewinnen. (Eine Abbildung folgt im nächsten Heft). In der That wurde dasselbe für viele Kreise die „*pièce de résistance*“, das Hauptwerk der ganzen Ausstellung; zunächst wegen seines Maßstabes, der seinen Eindruck kaum je ganz verfehlt, dann wegen seines Inhaltes, der durch den Reichtum an nackten, wollüstig ruhenden Frauenleibern in Deutschland noch weit sensationeller wirkte, als in Paris. An sich sind das sehr zweifelhafte Ruhmes-titel, und selbst der ganz ungewöhnliche Umfang des Bildes wird auch dadurch zunächst kaum schätzwertiger, dass man seine Herstellungszeit auf drei Jahre, die Kosten auf 10000 Franken berechnet. Dennoch liegt schon in der materiellen Größe dieser Leistung ein Teil ihrer bleibenden Bedeutung. Sie erscheint wie ein Protest gegen die bei unseren Malern herrschende Neigung, Studien mit vollendeten Kunstwerken zu identifizieren und unter dem Deckmantel des Impressionismus Skizzen und Improvisationen auf den Kunstmarkt zu bringen. Der Stempel einer *großen Arbeit*, den dieses Gemälde trägt, gebietet heute, wo es sich Meister und Schüler vielfach gar zu leicht machen, doppelte Achtung. — Wesentlicher aber ist die stoffliche Wahl. Ein monumentales Historienbild, das Ende eines Weltreiches, der Untergang eines Menschengeschlechtes, das in seiner Kraft wie in seiner ausgearteten Sinnelust

etwas Gewaltiges bewahrt, nicht nur in der Sprache der Propheten, sondern auch in den erhaltenen Denkmälern seiner Kultur selbst! — Auch dies mutet wie ein Protest an, ein Kampfruf gegen die inhaltslose Alltäglichkeit, der die modernen „Nurmalen“ ihre Bilder widmen. Und es galt hier nicht nur allgemeingültig dramatische Kraft und packende Charakteristik zu entfalten, sondern denselben ein historisch getreues Gewand zu verleihen: ein umfangreiches archäologisches Wissen war notwendig und durfte doch nicht in den Vordergrund treten, denn nicht ganz grundlos hat man dasselbe als eine Gefahr für die Kunst bezeichnet. — Große Aufgaben fürwahr, und Rohegrosse musste sich derselben bewusst sein, denn seine bisherigen Werke, vor allem sein „Vitellius“ und seine „Andromache“, hatten den freilich noch jungen Künstler auf ähnliche Wege geführt, ja in seinem im Pariser Salon von 1886 ausgestellten Gemälde hatte er den gleichen Stoffkreis unmittelbar gestreift, den wahnsinnigen Nebukadnezar geschildert, wie er sich unter den Füßen eines Engels im Kote wälzt („La folie du Roi Nabuchodonosor“). Wer solches Thema wählt, ist fürwahr kein „Nurmalen“. Hatte man doch an diesem Bilde berechtigterweise getadelt, es sei „plus littéraire que picturale“! Das ließ am wenigsten erwarten, Rohegrosse werde den geistigen Inhalt eines Stoffes in äußerliche Effekte verflüchtigen. — Und dennoch kam ihm vor seinem „Ende Babylons“ dieser Vorwurf nicht ganz erspart bleiben. Bis zum Mittelgrund reicht die Darstellung eines Bacchanales: nackte und halbnackte Frauen, von Wein und Liebe berauscht, wie die Männer neben ihnen, selbstvergessen hingestreckt auf Teppichen, Decken und Kissen, zwischen Blumen, Prachtgeräten und den Rosten des üppigen Gelages. Das ist ein Bild für sich, ein Bild von märchenhafter Pracht, für welches der Maler die altorientalischen Sammlungen des Louvre, die Antiquitätenläden, aber auch die modernen Orientbazare und echte Pariser Modelle erstänlich gut studirt hat, ein Durch- und Nebeneinander alles dessen, was die Sinne bertückt, so wirr, dass es vor den Augen flimmert, und dennoch mit souveräner Herrschaft über alle Mittel der dekorativen Kunst entworfen und komponirt und mit allen Mitteln eines raffinierten Sinnenreizes ausgestattet. Hätte Rohegrosse sich hierauf beschränkt, hätte er diesem Teil seines Bildes nur noch die köstliche, panoramaartig gemalte Architektur des babylonischen Königspalastes gesellt und das Ganze „Babylonisches Bacchanal“ genannt — sein Werk wäre das Muster eines „deko-



Das Ende Babylon's. (Zu

Ölgemälde von GEORG ROCHEGROSSE. Nach einer Photographie



rativen Gemäldes“ gewesen. Aber er wollte zugleich ein *Historienbild* schaffen, einen weltgeschichtlichen Moment zeigen. Die Palastpforte ist erstürmt, und im kalten Morgenlicht nahen die Perser unter Cyrus' Führung, die Worte der jüdischen Propheten zu erfüllen. Ja, auch ein *mystisches* Element sollte nicht fehlen: wie eine Verkörperung jener Worte schwebt über dem König auf der Freitreppe, inmitten dieses bis ins kleinste historisch-realen Bildes, die visionäre Gestalt des Racheengels. — Dieses dreifache Thema, das dekorative Schaustück, das Geschichtsbild und die Phantasmagorie, zu einem einheitlichen Kunstwerk zu gestalten, reichte des Künstlers Kraft nicht aus. Der geistige Gehalt litt schwere Einbuße. Es ist vielleicht ein akademischer Einwand, wenn man tadelt, dass der König, eine Hauptperson des Ganzen, hoch oben auf der Freitreppe in kleiner Gestalt erscheint, und dass die Perser, die Träger der Handlung, sich als winzige Figuren im Hintergrund verlieren, ein Einwand, dem jedenfalls die kleine Gruppe der Hetären und Babylonier, die im Mittelgrund erschreckt aus ihrer Trunkenheit erwachen, nur dürftig begegnet. Aber berechtigt ist sicherlich der Tadel, dass bei jener dreifachen Gliederung des geistigen Gehaltes der Schwerpunkt ungebührlich verschoben, und hierdurch auch die künstlerische Gesamtwirkung des Bildes beeinträchtigt wurde, dass dieselbe etwas Unübersichtliches, Unruhiges hat und das Auge des Beschauers, welches fort und fort von den Haupt- zu den Nebenpersonen und Dingen schweifen muss, nur mühsam zum vollen Genuss gelangen lässt. Auch das Kolorit als solches steigert diese Gefahr. Eine so gewaltige Farbenfläche muss sich schon für den ersten Blick in große Massen gliedern! Dazu kommt endlich eine seltsame Vorliebe des Malers für eigenartig gemischte und gebrochene, übrigens echt moderne, Farbentöne, die den koloristischen Grundaccord nicht voll und reich erklingen lassen, sondern seine Kraft in zahllosen Nuancen gar zu sehr abschwächen. Dies entspricht in eigenartiger Weise auch der Charakteristik der Gestalten selbst. Es fehlt denselben die urwüchsige Kraft, mit denen unsere Phantasie die Zeitgenossen der Propheten auszustatten liebt, es fehlt ihnen das heiße Blut Rubens'scher Frauen: ihre Wollust ist angekränkt. Das mag sich durch das Thema rechtfertigen lassen, aber es hat etwas Unschönes, Abstoßendes an sich. Trotz aller archäologischen Akribie spürt man das moderne Auge, und etliche dieser Frauen sind ebenso „modern“, wie etliche von den orientalischen Stoffen, zwischen denen sie ihre Glieder dehnen. — So wirkt das Ganze

nicht wie ein Historienbild, sondern wie das Schlusstableau eines Ausstattungsstückes. Aber die künstlerische Kraft, die dasselbe schuf, bleibt trotz alledem erstaunlich. Rohegrosse verfügt über ein dekoratives Genie und über ein ganz ungewöhnliches malerisches Können. Nur wenige Maler unserer Tage vermöchten ein Bild solchen Umfangs in ähnlicher Weise zu komponieren; nur wenige Körper, Körper, Stoffe, Prachtgeräte, Blumen und Architekturen so zu malen, wie er. Im Beiwerk findet sich hier Einzelnes, das an den Pinsel eines Paolo Veronese und Tintoretto gemahnt. Und so ist dieses Werk in der Münchener Ausstellung doch nicht lediglich der Anziehungspunkt für lüsterne Schaulust, sondern auch das Objekt ersten künstlerischen Studiums geworden. —

Nach Quadratmetern zu berechnende Leinwand konnte man sonst diesmal nur noch in den Sälen der *Spanier* antreffen, dieselben gar zu schulgereichten Historienbilder eines *Cubells*, *Morreau-Carbonero*, *Ramirez* und *Salmus-Trauel*, welche die Berliner Jubiläumsausstellung füllten. Daneben waren die winzigen feinen Farbenmosaikern nationalen Charakters im Stil eines Gallegos und Pradilla besonders durch *Sorolla* gut, aber bei weitem nicht so reich wie in Berlin vertreten. Im Gegensatz zu denselben brachte *Villegas* in einem größeren Bild „Arm und Reich“ einen ersten Stoff, freilich in einer gar zu dunkel gehaltenen schweren Malweise, zu packender Geltung, und auch *José Benlliure y Gil* war diesmal in den lebensgroßen Gestalten seiner zehenden Bauern viel glücklicher, als in seinem kleinen, durch seinen Mystizismus fast kindisch wirkenden Gemälde „Vision des heil. Franziskus“.

Auch die *italienische* Abteilung bot nur wenige neue Ersehnungen. *Segantini*, welcher die extremste Richtung der neuen Schule verkörpert, ist wie in Italien so auch in Deutschland schon bekannt. Er hat sich eine eigenartige Malweise geschaffen, welche sogar unbedeutende Bilder von seiner Hand wenigstens für Künstler interessant macht. — Selbst in unseren Anstellungen lässt sich erkennen, wie kräftig der Impressionismus auch im Lande der klassischen Kunst vorwärts schreitet. Zeugen dafür waren in München die Landschaften *Belloni's*, *Bryl's*, *Borsa's*, *Cinotti's*, *Gala's* und *Sartori's*. Solche Bilder übten freilich zuweilen den höchsten Reiz der italienischen Natur ein und empfingen einen nördlichen Charakter. — Es ist seltsam, dass man auch in Italien die koloristischen Probleme weniger in der Viel- als in der Einfarbigkeit aufsucht, wie sich beispielsweise

De Stefani mit zweifelhaftem Erfolge bemüht, eine schwarz gewandete Gestalt vor einem tiefschwarzen Hintergrund darzustellen. Man hat den Italienern früher nicht mit Unrecht vorgeworfen, dass sie unsere Ausstellungen gar zu ausschließlicb als Centralstätten des Kunstmarktes betrachten, und ihre Sendungen im Hinblick hierauf zu sehr dem Geschmack des großen Publikums anpassen, welches auf einem italienischen Bild, wenn irgend möglich, gefällige Venezianerinnen, stattliche Römerinnen, oder Lazzaroni und Banditen, in den Landschaften aber vor allem die Sonne Italiens zu bewundern wünscht. In diesem Jahre blieb solche Neigung fast gänzlich unbefriedigt, und nicht zum Schaden für die Kunst. Ein ernster Ton herrschte vor. Selbst *Ferugalli*, *Nono* und *Milesi* hatten Bilder ausgestellt, welche sowohl durch ihren Stoff als auch durch ihre sorgsame Durchführung auf einen Platz in einem Museum Anspruch erheben konnten. Die schönsten Kabinetstückchen lieferten auf dem Gebiete des Genres *Cipriani* und *Vannutelli*, unter den Landschaften aber gebührt hier *Aristide Sartorio's* Aquarellen aus der Campagna der Preis, köstlichen, feinen Stimmungslandschaften, mit denen der Schöpfer des im vorigen Jahre ausgestellten „Bacehanale“ doppelt überraschte.

Von der *belgischen, holländischen, dänischen und schwedischen* Malerei haben die früheren Münchener Jahresausstellungen bestimmte Charakterbilder gegeben, denen diesmal nur einige neue Nuancen eingefügt wurden. In den Sälen der Belgier fiel in diesem Sinne die größere Anzahl von Werken einer sowohl in der Malweise als auch im Inhalt retrospektiven Richtung auf, bei den Holländern traten Landschaft, Tier- und Genrestück vor dem Bildnis zurück, die Dänen zeigten neben der Hauptmasse von Arbeiten eines nüchternen Realismus bisweilen eine barocke Phantastik, und die Schweden erhoben ihre gesunde Naturwahrheit häufiger als sonst zur Naturpoesie.

Unter den *belgischen* Malern, die man zu den Vorkämpfern der neuen Schule zählte, gab für das Genre *Stroops* mit seinem kleinen Bilde „Gottvertrauen“, für die Landschaft *Verstraete* und neben ihm *Courtois* den Ton an, wobei der letztere seinen „Goldenen Regen“ freilich nicht erreichte. Im übrigen ward es bezeichnend, dass *De Vriendt*, welcher im vorigen Jahre nur eine flüchtige kulturhistorische Skizze sandte, seine Entwürfe für die Ausschmückung des Schöffensaales im Rathaus zu Brügge ausstellte. Wie im Kostüm und in der Umgebung seiner Gestalten, so schließt er sich hier auch in der Auffassung und im Kolorit streng an die Weise eines

van Eyck und Memling an, weit unmittlbarer, als etwa bei uns Ed. von Gebhardt. Ob dies für „dekorative“ Gemälde der richtige Weg sei, erscheint zweifelhaft, lässt sich jedoch nur vor den Originalen entscheiden. So packend wie Gebhardt's Fresken in Loccum, dürften diese Bilder jedenfalls nicht wirken, ein archaischer Zug haftet selbst diesen Skizzen an, aber so lange die monumentale Historienmalerei die neue Malweise nicht völlig beherrscht, bleibt ein solcher feinsinnig durchgeführter Anschluss an die Vergangenheit jedenfalls besser als so unzulängliche Versuche, wie sie in der deutschen Abteilung der Luther-Cyklos für Erfurt bot. In ganz anderer Weise folgt *Bosier* den traditionellen Bahnen: sein „Menuett“ zur Zeit des Rokoko zählte zu den liebenswürdigsten Bildern der Ausstellung. *Brünn* ließ auch diesmal einige an das klassische Kolorit der Flamen gemahnende Meisterwerke bewundern. Noch schärfere Gegensätze gegen die neue Art zeigten die seltsamen Allegorien von *Leempoels*, und die im Prellerstil gehaltene Landschaft von *Portels*. Dem standen dann eine Reihe so ausgesprochen moderner Studien, wie *Emile Claus'* „Rübenernte“ und *van Stuydonck's* Porträt des Bildhauers van der Stappen gegenüber. Einen erstaunlichen Missgriff in der Zeichnung seines Bildes that *De Geetere*, als er sein übrigens fein gemaltes Damenporträt „Madonna“ taufte. —

Einheitlicher war der Gesamteindruck der *holländischen* Säle. Hier blieben die Porträts *Christoffle Bisschop's* an der Spitze, wobei sich dem von der Berliner Jubiläumsausstellung her bekannten Bildnis der Gattin des Künstlers das Porträt der jugendlichen Königin der Niederlande gesellte. Ein Königskind im Prachtgewand — für dieses liebenswürdige Thema haben van Eyck und Velazquez unvergängliche Muster geschaffen. Bisschop schloss sich ihnen an, ohne doch die Eigenart seiner Malweise im geringsten zu ändern. Dem Helldunkel seines Landsmanns Israels gegenüber bringt er ein warmes Lokalkolorit zu immer kräftvollerer Geltung, obgleich er ein echter Impressionist bleibt. Auch *Therese Schwartz* trug, besonders durch das eigenartige Porträt der Spiritistin Miss Fay, dazu bei, dass der Schwerpunkt in der holländischen Abteilung, zu deren Kennzeichnung im übrigen die Namen *Bloemers*, *Neubays*, *Tholen*, *van de Sande-Balkonisc* und *J. H. Vos* ausreichen, diesmal von den hergebrachten Hauptgebieten etwas verschoben wurde.

Bei den *Dänen* hätten etliche Arbeiten, wie die kindische Darstellung des Paradieses von *Zahrtmann*,

besser fehlen können. Wollte man phantastischen Träumen zur Repräsentation einer in Dänemarks Dichtung und Kunst dauernd vorhandenen Richtung Aufnahme gönnen, so genügte das Gemälde von *Dorph* und die Suite von Zeichnungen *Skorgaards* und von dekorativen Entwürfen *Bindsbølls*. Dankenswert war dagegen, dass die kgl. Gemäldegalerie von

erkenntniswert auch immer ihre malerische Qualität sein mag. Jedenfalls sind dies keine Arbeiten, welche ihre Schöpfer auf großen internationalen Ausstellungen gut vertreten. Man empfand es, dass ein Hauptmeister wie *Kroyer* diesmal nur kleine Bilder gesandt hatte. Selbst die tüchtigen Leistungen von *H. N. Hansen* und *Wentorf* boten hierfür nicht ge-



Ein Märchen. Olgemälde von S. GLÜCKLICH

Kopenhagen *Julius Paulsen's* „Adam und Eva“ überließ, ein Bild, das, trotz seines in den Schattenmassen viel zu schweren Kolorits, durch seinen poetischen Gehalt für den nüchternen Grundton seiner Umgebung entschädigte. Denselben brachten die Werke von *Michael* und *Anna Ancher*, *Andersen* und *Hammershøi* gar zu ausschließlich zur Geltung, so an-

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. IV.

nügenden Ersatz. *Wentorf* hat sein Armenhaus mit gar zu vielen Betten und Gestalten gefüllt. Dadurch erreicht sein Bild auch nicht annähernd die Wirkung, wie das ähnliche im vorigen Jahre ausgestellte Gemälde von *Hubert Vos*. Vereinzelt Genrebilder, wie die Arbeiten von *Harald Slott-Møller*, *Henriksen* und *Thomsen*, die Landschaften von *Niss* und *Honn*, und

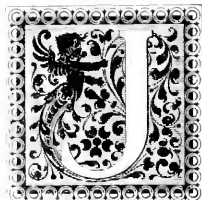
die Seestücke von *Olsen* und *Arusen*, zeigten das Können der dänischen Schule im Rahmen der im vornehmen Kunsthandel herrschenden Ansprüche. Darüber hinaus ging nur *Otto Bache*, dessen lebensgroße „Pferde am Strande“ selbst einen Vergleich mit *Zügel's* „Schwerer Arbeit“ gestatteten.

Wenn der Realismus der dänischen Bilder häufig gar zu geistlos und unpersönlich wirkte, gewann dagegen in der Gruppe der *Schweden* ein subjektives Element der Naturbetrachtung die Oberhand. Frische und gesunde Auffassung ist man an den Bildern der Nordländer schon gewohnt. Wie die leider nur ungenügend vertretenen Norweger, — ihr bester Repräsentant war *Normann*, ihr eigenartigster *Otto Sinding* — blicken auch die schwedischen Maler mit klaren Augen in die Welt, voll Freude an kerniger Kraft und kecken Farben. Aber sie haben dabei auch für die leisere, poetische Sprache der Natur einen offenen Sinn. Das bezeugten in München vor allem die Bilder von *Liljefors's*, dem

Titel nach Tierstücke, in Wahrheit aber köstliche Naturpoesien. Auf landschaftlichem Gebiet schloss sich ihm ein fürstlicher Maler, *Eugen Prinz von Schweden*, an, und der gleiche Ton erklang in den Arbeiten von *Thegerström* und *Wallander*. Als ein tüchtiger und zugleich ungewöhnlich vielseitiger Freilichtmaler bewährte sich *Oscar Björck*, und *Cederström's* große Darstellung „Magnus Stenboek in Malmö 1709“ überträgt die gesunde Weise dieser Kunst mit gutem Erfolg auf einen historischen Stoff. Dieser ganzen Richtung entsprechend beginnt in Schweden jetzt auch ein Aufschwung der Porträtmalerei, auf der gleichen streng realistischen Grundlage, wie in Dänemark, und doch mit schärferer Betonung des Geistigen und mit größerer Kraft. Auffällig zahlreich waren hier die Frauennamen, wie denn überhaupt die Reihe tüchtiger *Künstlerinnen* in dieser Ausstellung ungewöhnlich stattlich erschienen. —

(Fortsetzung folgt.)

EINE NEUE PHOTOGRAPHISCHE PUBLIKATION DER GALERIE BORGHESE IN ROM.



Ue mehr die Zeit vorrückt, desto klarer stellt es sich heraus, dass die Kunstkennerschaft durch die Mitwirkung des kritischen und des graphischen Materials in gleichem Maße gefördert wird. Die neue, von dem Photographen Domenico Anderson (Via Porta Salaria in Rom) unternommene Publikation der Galerie Borghese in ihren Aufnahmen von beinahe 120 Gemälden wird von allen Kunstfreunden als eine willkommene Neuigkeit begrüßt werden, bedenkt man namentlich, wie sehr in den letzten Jahren diese reichhaltigste aller Privatgalerien die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich gezogen hat. In der That, was treten uns für denkwürdige Gemälde der verschiedensten Richtungen vor Augen bei Besichtigung eines solchen Albums! An Werken der toskanischen Schulen sehen wir da zunächst die lieblichen Rundbilder von Lorenzo di Credi, ferner von seinem Schüler (dem mutmaßlichen

Tomaso Lermolié's), von dem feinen Pier di Cosimo. Höchst bezeichnend für die beiden befreundeten Maler Fra Bartolommeo della Porta und Mariotto Albertinelli ist die hl. Familie mit den zwei durch ein Kreuz verbundenen Ringen und der Jahreszahl 1511. Das Kind stimmt in der Haltung vollkommen mit demjenigen des weit feineren Gemäldes im Besitze des Herrn L. Mond in London überein, welches ganz von dem edlen Frate her stammt (Phot. v. Braun). Desgleichen die Haltung der Madonna, wobei sich aber von neuem die Bemerkung Morelli's bestätigt, dass die flüchtigere Ausführung des Borghese-Bildes auf Rechnung von Mariotto zu setzen ist. — Die dem Ridolfo del Ghirlandajo zugeschriebene, von dem genannten Kritiker *einem tüchtigen, dem Fr. Granacci sehr nahe stehenden Künstler* zugewiesene Maddalena Doni kann man in der neuen Aufnahme gut studiren. — Ein eigenes Interesse bieten sodann die reizenden kleinen Geschichten Josephs von Bachiacca, wobei man direkt den Vergleich mit der in Rotstift ausgeführten Vorstudie in der Sammlung Mo-

relli¹⁾ anstellen kann. — Desgleichen mag man das anmutige Bild der Anbetung des Christuskindes von Pierino del Vaga (s. d. Abbildung) mit der dazu gehörigen Zeichnung in der Albertina zusammenstellen. — Aus der Umbrischen Schule soll besonders das charakteristische, ehemals dem C. Crivelli zugewiesene Täfelchen des Gekreuzigten mit den hl. Hieronymus und Christophorus hervorgehoben werden, um zur Entscheidung zu kommen, ob es wirklich

legen können, ob es wirklich die Züge des Pinturicchio darstelle, wie Morelli es vermutete, oder nicht eher die des Perugino. — Dass die berühmte Grablegung nicht fehlen darf, versteht sich von selbst.

Zahlreich sind die Ferraresen vertreten, besonders Garofalo; von seinem frühen strengen Werke, der Beweinung Christi, ausgehend bis auf das vom feinsten Schönheitssinn durchdrungene Halbfigurenbild der Jungfrau mit dem Kinde zwischen vier



Garofalo, Madonna mit Heiligen. — Galerie Borghese in Rom.

dem Pinturicchio, oder seinem Lehrer Fiorenzo di Lorenzo, an den es doch auch sehr erinnert, schließlich gehöre. — Auch das von Morelli entdeckte Bildnis von der Hand Raffael's wird man mit Freude unter den neuen Abbildungen finden und sich dabei über-

Heiligen (s. die Abbildung) kann man sein Wesen hier eindringlich kennen lernen. — Dosso's bezaubernde Circe, sein Apoll, sein David mit dem Knechte rücken uns die phantasiereiche Auffassung des Meisters klar vor die Seele. Herrlich ist auch der frühe Francia (S. Stephanus).

Nicht minder fesseln uns die trefflichen Venetianer, vor allem die berühmte „Göttliche und menschliche Liebe“ von Titian, eine Schöpfung, von der nur

1) Sie ist in dem vom Verleger U. Hoepli in Mailand veröffentlichten Album: *Quaranta disegni scelti della Raccolta del Signore Gio. Morelli* (a. 1886) aufgenommen.



Piero del'Ugna, Anbetung des Kindes - Galerie Borghese in Rom

etwas allgemein Bekanntes behauptet wird, wenn man sagt, sie sei eine ganze bedeutende Galerie wert. — Antonello da Messina ist durch sein Bildnis eines höchst realistisch gemalten unbärtigen Mannes-anthlitzes gut vertreten. Hingegen mag man sich leicht davon überzeugen, dass Giov. Bellini in der Galerie Borghese nicht repräsentirt ist.¹⁾ Die im Wettstreit malenden Palma Vecchio und L. Lotto erkennt man wieder, ersteren in seiner brillanten blonden Lucretia und in einer hl. Familie (der sich eines seines tüchtigen Schülers Cariani anreihet), letzteren in seinem merkwürdigen Frühbild und in dem sinnigen, früher als Pordenone bezeichneten männlichen Porträt. — Ein großartiges, in seiner Art ganz vortreffliches Porträtstück ist dasjenige, worin Bernardino Licinio von Pordenone eine ganze Familie, Vater, Mutter und sieben Kinder, lauter gesunde, lebenslustige Menschen, abgebildet hat. Sowohl dieses Bild als auch das seiner sogenannten Santa Conversazione sind in der Photographie sehr gelungen. Gut vertreten sind ferner Savoldo, die Bonifazio's, Paolo Veronese u. a. m.

Gehen wir zu den Lombarden über, so lassen sich auch in den photographischen Nachbildungen die Spuren des großen Leonardo wiederholt in den Werken seiner Nachfolger erkennen. Zunächst bei dem geistreichsten von allen, dem erst seit kurzem

1 Das mit dem Namen des Giov. Bellini verschene Madonnenbild (von Anderson photographirt) gehört, wie Lermoloeff (Kunstkritische Studien I, 346) richtig bemerkt, zu den Nachahmungen seines Schülers Francesco Bissolo.

nach Verdienst gewürdigten Sodoma. Keiner seiner Typen, könnte man sagen, ist denjenigen des Meisters so nahe gekommen, wie derjenige seiner Leda. Zartes Gefühl und echter Schönheitssinn zeigen sich in seinem toten Christus auf dem Schoße der Maria.

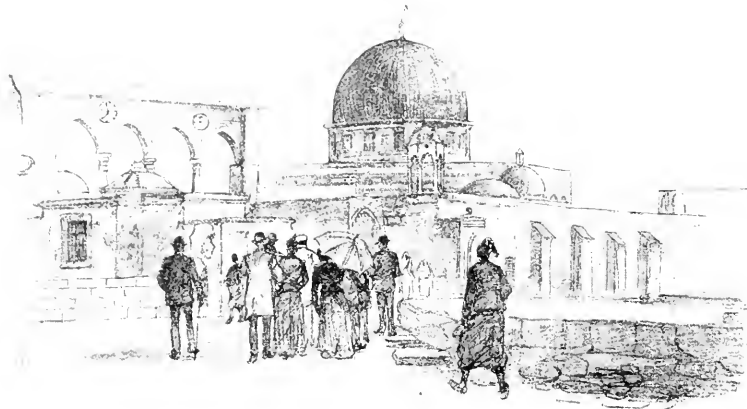
Beschränktere Naturen sind die von Marco d'Oggiono und von Gianpietrino. Und doch haben auch sie bisweilen, dank der Einwirkung des Meisters, Vorzügliches zustande zu bringen gewusst. Dies wird in der Galerie Borghese erstens durch den lieblichen segnenden Salvator Mundi von Marco bewiesen, der ja noch unter dem Namen von Leonardo ausgestellt ist, jedenfalls ein Werk von trefflicher Technik, andererseits aber durch die elegant komponirte Gruppe der Mutter, die dem Kinde die Brust reicht, von Gianpietrino.

Zum Schlusse nennen wir nur noch zwei mythologische Gemälde, welche zu den berühmtesten Stücken der Galerie gehören, nämlich die Danae des Correggio mit den zwei schalkhaften Amoretten, die ihre Pfeile spitzen, und die herrliche Jagd der Diana von Domenichino, bei deren frischer und lebendiger Auffassung man ganz vergessen könnte, dass man es mit einem Künstler der eklektischen Schule von Bologna aus dem XVII. Jahrhundert zu thun hat.

So sind denn alle diese Schätze sehr leicht jedermann auf anschauliche Weise auch in der Ferne zugänglich gemacht! Für Deutschland und Oesterreich können bekanntlich diese und viele andere photographische Aufnahmen aus Italien durch die Firma Hugo Grofer in Leipzig bezogen werden.

GUSTAV FRIZZONI.





Besuch des Haram-esh-scheikh in Jerusalem. Aus dem Werke von C. W. ALLERS: Bakschisch.

C. W. ALLERS.



ALS Albrecht Dürer anno 1520 nach den Niederlanden zog, nahm er eine Mappe voll seiner besten Stiche mit, teils um sich damit zu empfehlen, um empfangene Dienste zu erwidern, teils um aus dem Erlös einen

Teil der Reisekosten zu bestreiten. Die Künstler von heutzutage haben es bequemer, und nichts bezeichnet den Gegensatz von alter und neuer Zeit besser, als das Skizzenbuch von C. W. Allers, das dieser fleißige Künstler auf der Augusta Viktoria gemächlich mit Thatsächlichkeiten füllte, die durch den persönlichen Geist, den sie von seiner Künstlerhand erhielten, besonders anziehend gemacht sind. Das Querfoliobuch hat nahe an 100 Blätter und führt den bezeichnenden Titel Bakschisch, d. h. Trinkgeld. Es ist von Anfang bis zu Ende ein Ausduss unbefangenen, zwanglosen, jovialen Künstlerhumors, der wohl verdient, neben den übrigen Leistungen des vielgenannten Mannes genauer betrachtet zu werden. Ohne Zweifel ist es den Mitreisenden eine liebe Erinnerung und hat dem Künstler gewiss mehr eingebracht, als dem Kollegen Albrecht Dürer der ambulante Handel mit seinen Stichen auf der Reise nach Niederland.

C. W. Allers ist eine ganz moderne Erscheinung in der Kunstwelt. Er ist persönlich ein überaus

liebenswürdiger, heiterer Gesellschafter, hat ein offenes Auge, großes Zeichentalent und stellt, was er sieht, und *nur* das, mit Sorgfalt dar, giebt auch das, was ihm an Einfällen durch den Kopf geht, sorglos preis. Weder seine Zeichnungen, noch seine flüchtig geschriebenen Berichte sind vom geringsten Zwange beengt. Er fragt nicht viel nach Komposition, beabsichtigt keine schriftstellerische Kunstleistung, quält sich nicht mit philosophischen Ideen und Geheimnissen, will auch nicht durch geistreiche „feinsinnige“ Bemerkungen blenden. Dass gelegentlich dennoch etwas derartiges bei ihm erscheint, fällt nicht auf, weil alles, was er äußert, den Stempel des Unmittelbaren trägt; es ist nicht lange hin und her gewandt, nicht erst auf seine Wirkung hin im Geiste geprüft, sondern frisch und keck in *stata nascendi* hingesetzt.

Der vielbesprochene, nun wohlhabend gewordene Mann hatte zu Anfang seiner Laufbahn, gleich vielen Künstlern, mit den Widrigkeiten des Daseins zu kämpfen. Ursprünglich war er, wie gar mancher jetzt berühmte Maler, Lithograph und wälzte wie Sisyphus ohne Unterlass seinen Stein. Es ging ihm, wie es zahlreichen seiner Kunstgenossen ging; seine eigentümliche Fähigkeit blieb lange ohne Anerkennung, man sah in seinen Zeichnungen nichts als Leistungen ziemlich alltäglicher Art. Ein hervorragender Kunstverleger, dem Allers die Herausgabe einer Sammlung seiner Blätter vorschlug, lehnte dies Anerbieten

ab. So etwas ereignet sich gar häufig: Fritz Reuter und Robert Schumann wussten von ähnlichem zu erzählen.

Wir wollen es nicht verhehlen: eine einzelne Zeichnung von Allers ist zwar wegen ihrer Sorgfalt immer schätzenswert, bedeutet aber nichts Außergewöhnliches. Sie gilt nicht mehr und nicht weniger als die Leistung eines wohlgeübten Zeichners. So wenig wie an einem einzelnen Akkord einer bedeutenden Komposition, kann man an einer Zeichnung

nötigt, bald auch, wo die Zeit und die Umstände das nicht erlauben, mit Hilfe des photographischen Apparats festhält. Mit diesem malerischen Durch-einander verfährt er dann wie ein geschickter Intendant und Regisseur: er passt jedem seine Rolle in den Szenen, die er nun zusammenfügt, an. So entstand das erste und wohl auch das beste Werk, das den Grund zu seiner Popularität legte: Club Ein-tracht. Wer in Hamburg gut bekannt ist, kann den Urbildern dieser lustigen Gesellschaft begegnen.



Titelblatt des Werkes: Bakschisch von C. W. ALLERS

von Allers etwas Besonderes erkennen; die technische Fertigkeit, die der Zeichner hat, erklärt bei weitem noch nicht den Erfolg seiner Mappen. Was diese Sammlungen anziehend macht, ist die Wahl der Scenengruppen, innerhalb dieser wiederum die Wahl der Typen, die alle miteinander in Beziehung und im Gegensatz stehen. Wie Hogarth sich für seine satirischen Cyklen die Charakterköpfe zusammenstahl, so, ganz so verfährt auch Allers, der seine Figuren auf seinen Reisen im Skizzenbuche sammelt, indem er sie bald in liebenswürdiger Weise zum „Sitzen“

Es ist der Hamburgische Kunstgewerbeverein, berühmt an der Elbemündung durch seine Stiftungsfeste. In ähnlicher Weise ist „Die silberne Hochzeit“ zusammengesetzt aus Hamburgischen und Leipziger Typen.

Der Humor, mit dem der Künstler verfährt, ist kein subjektiver, wie der Wilhelm Busch's und Oberländer's, sondern objektiv, wie etwa der Harburger's. Er zeichnet nur was er sieht so wie es sieht und wie wir die Personen und Sachen auch sehen. Aber er streift auch nicht ab, was für das Dargestellte



Der jüngste Passagier
Aus dem Werke: Baktschisch von C. W. ALLERS.

charakteristisch ist, und stellt sie an den Platz, wo sie hingehören, wo sie ihre Stelle anfüllen und zur Wirkung des Ganzen beitragen. Das ist zunächst ein kritisches Verfahren, aber zugleich auch ein künstlerisches. Dazu kommt, dass Allers zu seinen Blättern kurze Beischriften erfindet, die wiederum vortrefflich zu der Darstellung passen und ihre Wirkung erhöhen. Etwas Ähnliches finden wir häufig in den litterarischen Produkten der Künstlerklubs, wie der Allotria in München oder des Malkastens in Düsseldorf. Aber die Art, wie Allers diese Dinge vorführt, giebt ihnen ein Anrecht auf längere Dauer, sie sind nicht für einen kleinen Kreis bestimmt und auf einen kleinen Kreis angewandt, sondern haben Geltung und Wirkung allenthalben, wo man solch einen künstlerischen Roderich Benedix zu schätzen vermag. Wie mit dem praktischen Blicke des Lustspiel dichters sind diese Szenen zusammengesetzt und ausgeführt. Einige Sammlungen nähern sich allerdings mehr dem Reporterstile, z. B. in den „Spreathenern“, wo sich der Künstler nicht frei bewegen konnte, sondern gewissen Vorschriften nachkommen musste. Wo er aber lediglich seinem eigenen Gedanken und Gefühl folgen kann, ist er seiner Wirkung sicher.

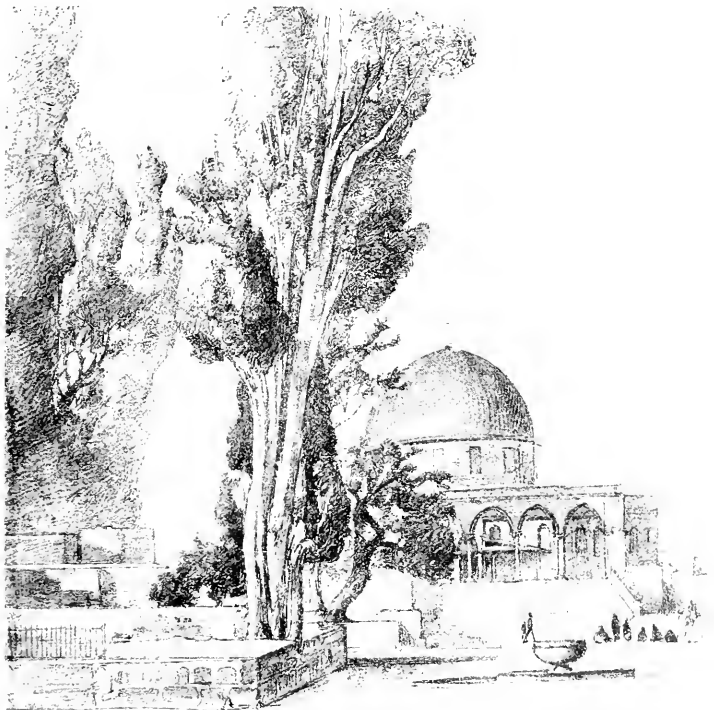
Das Reisetagebuch, von dem wir hier sprechen wollen, enthält ungefähr hundert beiderseitig bedruckte Blätter, die meist mit Zeichnungen der verschiedensten Art, zum kleinen Teil mit Schriftzügen ganz bedeckt sind. Das Titelbild schildert uns den Traum des Reisenden, auf den in buntem Durcheinander die Erinnerungen einströmen. In sehr drolliger Weise aus orientalischen Elementen ist auch das sog. Vorsatzblatt des Einbandes symmetrisch zusammengesetzt: aus Pabuzweigen, tanzenden Derwischen, Krokodilen, Affen, Schakalen und Orientreisenden. Die Mitte bilden vier Halbmonde mit einem gemeinsamen Stern. Zunächst führt uns der „Mittelmeer-maler“ auf Deck im Schneewetter am 21. Januar 1891, macht uns mit Umgehend, Einrichtung und guten Freunden bekannt, die den Künstler bewillkommen und die Sache in passender Weise „anfeuchten“, der Schwabe mit Kirschwasser, der Sachse mit echtem Korn, ein dritter mit Allasch, ein vierter mit Cognac — lauter eingeschmuggelte Ware, deren Einfuhr die Paketfahrtgesellschaft verboten hatte. „Aber“, fährt der Kenner und Künstler entschuldigend fort, „bei Cognac trant kein Mensch dem andern, nicht einmal der Paketfahrt — und wie angenehm täuschten wir uns, da eine Unmasse der besten Sorte an Bord war.“ Wie bald der Passagier auf dem eleganten großen

Dampfer zu Hause war und wie lustig sich's da leben ließ, zeigt schon der Bericht vom dritten Tage:

Freitag, den 23. Januar.

Musik in Hülle und Fülle an Bord. — Morgens früh Flaggenparade und einige Gratisstücke hinterher. — Vormittags Promenadenkonzert und belegte Butterbrötchen, als Vorbereitung zum Lancheon. — Außer der Musik bei den Mahlzeiten noch abends Bierkonzert mit Seideledeckelklappebegleitung bei passenden Stücken. Kapellmeister Ascher ist mit zahllosen Musikpiëcen und Döntjes versehen und hat alle Nationalhymnen an Bord, um das Wohlwollen der

Leitung und Herausgabe einer alle zwei bis drei Tage erscheinenden Reisezeitung, der „Augusta Viktoria-Zeitung“, übernommen. — Gestern nach Tisch wurde die See etwas bewegter — viele fehlten an der Tafel — Seekrankheit mit Musik. — In den sauberen Betten mit den zwei Wolldecken liegt man sehr behaglich und die vorbeirauschende See lullt mäßig ein. Während wir Passagiere uns faul und behaglich ausstrecken, arbeitet eine gewaltige Menschenmasse Tag und Nacht für unsere Behaglichkeit und Sicherheit. — Die Bäckerei, Konditorei, Küche, Maschinenräume, Barbier- und Badestuben, Druckerei etc. etc.; vom Schiffsjungen bis zum Kapitän, alles geht wie geschmiert und läuft unhörbar und



Der Felsendom des Kubbet es Saebra (Jerusalem). Aus dem Werke: Bakschisch von C. W. ALLERS.

Völker, die wir entdecken werden, zu erwerben. Er hat so viele Orden, dass es ordentlich klappert, wenn er geht. Im Rauchsalon haben sich schon eine gehörige Portion Skatdecken zusammengefunden, bei Cocktail, Sherrygobler, Grog, Bier. — Amüsante Gesellschaft. — Ich wetze schon meinen Bleistift. — Vier Kollegen von der Tinte sind vertreten: Hamb. Korrespondent (Benrath, Hamb. Nachrichten, Wallsee), Hamb. Fremdenblatt und Berliner Börsencourier (Weth) und Nordd. Allgemeine Zeitung (Jahnel, mein Schlafkumpen). Außerdem sind diverse Setzer und Drucker und eine Schnellpresse an Bord. — Meister Benrath hat neben seiner Bericht-erstätterbeschäftigung noch die anstrengende Aufgabe der

tablettlos seine Wege. Aber Faulenzen auf See ist doch riesig angenehm, nur wird man dabei leichter seekrank. — Als alter Matrose von der Kais. Marine sollte ich eigentlich seefest sein, da man als Kuli gar keine Zeit zu solchem Unsinne hat. — Aber das Herumlungern an Bord ohne Herumgeschubse, Fluchen, Deckschernern, Segelmanöver, Backgeschirreimigen, Mustern, Zengflicken, Geschützexercizen etc. etc. bringt die alte Seelage wieder hoch. — Heute ruhige See, aber graumuffeliges Wetter. — Vormittags Nebel — ab und zu ein Nebelhorn von unsichtbaren Küsten — wir tuten auch fleißig. — Bei Dover, das wir ein wenig aus dem Nebel auftauchen sehen, wird Flaggenparade mit

Musik abgehalten und durch Signale der Welt und unseren Freunden dabehin unsere Vorbeifahrt gemeldet. — Später kllirt es sich etwas auf. — Viele Dampfer und Segler in Sicht. — Auch ein altes Wrack auf einer Sandbank liegend. — Nachmittags frischt der Wind auf, die See geht höher Aber gerade, als ein speziell für uns ans Amerika signalisierter Sturm einsetzt, watschen wir hinter die Insel Wight und sind in Sicherheit und ruhigen Fahrwasser. — Ist noch verdammt wenig Orientalisches bis jetzt zu sehen. Nur ein Passagier erfreut unsere Augen mit einem leuchtenden Fez und unser Herz mit dem türkischen Gruß. Er zaubert Palmen, Söme, Minarets, Harems, Eunuchen und sanftplätschernde Gewässer in unsere nebelig kalten Gemüther und wird dafür einstimmig zum Kanaltürken ernannt.

Zu diesen Erläuterungen des behaglichen Seelebens sind nun eine ganze Zahl Charakterköpfe und

der schwarzen Kunst aufzurütheln vermag. Am 27. Januar ist großes Fest zur Feier des Geburtstags S. M. des deutschen Kaisers. Die Musik thut doppelt ihre Schundigkeit, das ganze Schiff ist in Gala mit Flaggenschmuck; ein großes Bankett wird arrangirt, die Paketfahrtgesellschaft spendet Sekt, große Festpolonaise und Tanz beschließt die Feier.

Am folgenden Tage ist Gibraltar erreicht: diesem altberühmten Punkte widmet das Buch einige Blätter, und Land und Leute sind mit echten Künstlerangen angeschaut.

Kleine, mit der Paketfabrikflagge gezierte Dampfer bringen uns bald an Land. — Am Oldmole stiegen wir aus, wurden höflich empfangen und waren gleich mitten im Spek-



Käthphas' Haus in Jerusalem. Aus dem Werke: Bakschisch von C. W. ALLERS.

scenen gezeichnet, und an drolligen Zwischenfällen fehlt es dabei nicht. Beim Schlingern des Schiffes fällt auf einmal das ganze Musikkorps in einen Haufen zusammen: ein malerisches Durcheinander von Menschen und Musikinstrumenten. Die Notenblätter gehen dabei über Bord und treten auf eigene Faust ihre Reise an. Ein unglücklicher Klarinetist, der von der Seckrankheit arg zu leiden hat, muss die Pausen seiner Stimme benutzen, um sich über Bord zu beugen und dem Meere seinen Zoll zu entrichten. Die Setzer und Drucker der Augusta Viktoria-Zeitung leiden gleichfalls von der Seeplage, so dass der Redakteur sie nur mit Mühe und durch Drohungen, sie in Gibraltar ans Land zu setzen zur Ausübung

fakel und Leben eines südlichen Hafenplatzes. — Famose Gegend hier an letzten Happen von Europa. — Schwarzbraune Kerle, Spanier, Araber und rotrückige Engländer — eine verrückte Mischung — die rote Uniform der Engländer wirkt höchst dekorativ und erfreulich auf der silbergraugelben Felsfarbe. Wohin man sieht, diese leuchtenden Farben, klexe. Überall muss man seine Augen haben und alles müchte man in Blei und Farbe mitnehmen, aber Zeit und Engländer erlauben es nicht. — Zwischen all den farbigen Menschengruppen trotten zahlreiche kleine, brave Esel, lustig und aufmerksam aussehend, flink wie alle südlichen Esel. Mit malerischen Körben sind sie bepackt, oben drauf noch viel malerischere Jungen oder Kerle. — Farbige Frauzimmer, schlampig und prachttvoll schnautzig. Jede des Mitnehmens wert (d. h. gemalt). Viele hübsche, wild verlumpte Kinder. Mauren in gelben Schlappantoffeln. — Schwarze, dicke Weiber, die kreischend sich gegenseitig anschauend ungläublich komische Geschichten erzählen, so dass sie sich

den Bauch vor Lachen halten müssen und sich entzückt auf die Lenden klatschen und gegenseitig in die Seiten puffen. Schottische Soldaten mit nackten Beinen, rotem Rock, vorne ein Ziegenfell und auf dem Kopf den Korkhelm. — Elegante Herren und langlockige blonde Damen auf schönen Pferden sitzend. Dazwischen steife Polizeidiener, genau wie in London und Plymouth

Bald waren wir in Linaea — Welch ein Unterschied zwischen dem wohlgeordneten Gibraltar und diesem fidelem Urzustand, der Wohlständigkeit der Engländer und dem Naturspektakel und Dreck der Spanier. — Stolz ausschendende Polizeidiener, erhabene Schildwachen und Bettler voll Hohheit, Grandezza und Läuse. Einige elende, vorkriechende, aber

in ihren Wäldern bei der Familienbeschäftigung. In eine Kleinkinderschule lugten wir auch hinein. Eine alte gemüthliche, gelbe Megäre, die sich mit einem Stückchen die wirren grauen Löckchen durchkratzte, leitete die Sache. Ein einfaches, schmutziges Zimmer, angefüllt mit malerisch junger Brut. Eine Art ABC zierte die Wand. — Bald nachher trafen wir noch eine junge Dame von 6—7 Jahren auf der Straße, die von drei älteren Schwestern unter gewaltigem Geschrei wie ein Schwein, das gewogen werden soll zu diesem Tempel der Wissenschaft geschleift wurde. Durch unsere Vorstellungen und einigen passenden Fratzen mit Gebrumm brachten wir sie zur Ruhe, dass sich der verdutzte Racker still ziehen ließ. — An einer Straßenecke war die



Im Frühstückszelt von Cook & Sons. Aus dem Werke: Baktschisch von C. W. ALLERS.

fidele Subjekte betteln sich an uns 'ran. Unglaublich lustige Jungs und Mädels, die sofort alle, selbst die schwierigsten und komplizirtesten Gesichter, die ich ihnen vorschneide, eifrig und ohne Fehler nachmachen. —

Zahllose schmierige, bloßbeladene Hunde, Ziegen, Hammelhaufen, ruppige Häbue nebst Familie, Pferde, Mantiere, Esel und Mantbeamte. Letztere gegen uns sehr höflich und verbindlich. — Durchs alte Stadthor ins Nest hinein mit dem Kutscher als Führer. Echt spanische Straßen, rechtwinklig mit einstöckigen Häusern. In den offenen Thüren und vorm Haus wird alles verrichtet. Das einzig reinliche Geschöpf, wie immer, die sich waschende Hauskatze, hier anscheinend im vollen Einverständnis mit den Hunden lebend. — Überall sonst das bekannte Bild unserer Vorfahren

Börse, und die Kaufleute sahen aus wie eine Opernverschöpfung, lauter erste Opernhelden mit malerisch drapirten Giftmischer- und Verschwöremänteln, rotes, grünes und gelbes Futter.

Es würde uns zu weit führen, wollten wir die ganze so prächtig geschilderte Reise in ähnlicher Weise „mit Nachdruck“ empfehlen; der Ereignisse und Beobachtungen sind so viel, dass man ein ganzes Heft damit füllen könnte. Wir müssen uns versagen, die drolligen Scenen und Expektorationen wiederzugeben, die sich beim Landen in Alexandria, beim Besuch der Moschee, beim Kamehschritt durch die Wüste

ergeben. Wir wandern mit nach Gizeh, sehen den Reisenden erschöpft die Besteigung der Pyramide verwünschen, lesen die Postkarte, die er an die dahingewöhnliche Gattin auf der höchsten Spitze verfasst, sehen die Passagiere wieder an Bord klettern und verfolgen sie nach Jaffa, Jerusalem, auf den Libanon. Unterwegs wird gelegentlich das Frühstückszelt von Cook & Son aufgeschlagen, dessen Inneres wir u. a. hier mit nachgebildet haben. Prächtig sind die Menschen und Landschaftsstudien in Jerusalem und Bethlechem, und wenn man sich noch in den frisch geschriebenen und anschaulichen Text hineingelesen hat, lässt das Buch den Leser nicht mehr los, — schließlich glaubt man alles selbst mit erlebt zu haben, und im Hinblick darauf sind die 100 Mark, die für das Buch erlegt werden müssen, eine minimale Ausgabe. Dabei wird es uns auch noch erspart, die gelegentlichen Unfälle und Missgeschicke, die auch auf solcher Bequemlichkeitsreise nicht ausbleiben, am eignen Leibe zu erfahren. In Alexandria erhält unser Reisender aus Sparsamkeitsrücksichten der Firma Cook & Son erst ein schlechtes Zimmer ohne Fenster und erst nach Gebrauch energischer deutscher Deutlichkeit wird ihm in dem fast leeren Gasthaus ein kleiner netter Salon eingeräumt. In Beirut erhalten die Cookreisenden recht unbequeme Wagen, „wundervoll für einen Auszug zum Pappentättler Markt bei heißem Wetter, aber miserabel für eine Libanonfahrt“. Auf der Passhöhe des Gebirges liegt 12 Fuß hoher Schnee und eine Straße ist schnell hineingeschaufelt. „Unser Wagen war der aller-miserabelste . . . ohne die vielen Bindfäden, die Freund Benrath und ich seit Jerusalem wohlweislich immer in den Taschen trugen, um die Stränge und Räder dieser schäbigen Kutschen zusammenzubinden, wären wir unterwegs sitzen geblieben. Bald ging's in den Antilibanon . . . Nur einige alte Steinhäuser mit grinsenden Eingeborenen und zwei Wölfe, die nah am Wege an den Resten eines Esels kauten, waren am Eingang ins Gebirge in der Dämmerung zu sehen.“ In Damaskus, wo die Orientfahrer halb erfroren und wie gerädert mitten in der Nacht anlangen, bringt die wiederkehrende Sonne und Bequemlichkeit neuen Mut. Bei einem alten reichen Juden Joseph Alphons sind kostbare alte jüdische Handschriften aus der Zeit Karls des Großen zu sehen. . . „Herr Alphons zeigte uns seine Bibliothek. Auch hat er immer etliche namhafte Gelehrte auf Lager, die bei ihm wohnen und studiren. — Auch jetzt saßen zwei malerische alte Gelehrte dort auf gekreuzten Beinen und guckten mit Vergrößerungs-

gläsern in alten Schmöckern herum. Prachtvolle Modelle für Alchimisten, Sterndeuter und Teufelsbeschwörer.“ — Die Tochter holt dann das Familienphotographiebuch voller langweiliger Gesichter in photographischer Auffassung. „Gerade wie bei uns, wo man die armen Besucher auch mit diesen nichtsagenden Konterfeis anekelt, wobei noch starkes Interesse beim Anblick all der Tanten, Onkels, Großmütter, an Säulen gelehnten Hausfreunde . . . geheuchelt werden muss.“

Die Bazare in Damaskus erregen das besondere Interesse uneres Reisenden.

Prachtvolle eingelegte Möbel, Metallarbeiten, kunstreiche Gold- und Silberschmiede bei der Arbeit, farbenfrische Stoffe, Teppiche und ölschwimmende Esswaren. Am reichhaltigsten sind aber die Verkaufsbuden für alte Waffen. Da giebt's wundervolle Dinge zu sehen; wenn man's nur gleich zu Haus an der Wand hängen hätte! Ich möchte eine Extrareise nach Damaskus machen, um Wandschmuck einzukaufen. Bei einem dicken Türken kaufte ich einen ganzen Haufen Pistolen, Gewehre und Säbel für den zehnten Teil der geforderten Summe. Es dauerte aber eine Stunde, und dreimal musste ich fortgehen und drei Tassen Kaffee mit dem biederem Dickwanst trinken. Dann handelte ich noch einige Stücke für einen Mitreisenden, der an Bord blieb, ein, obgleich wir verteuft wenig Platz in unserem Cookkasten hatten. Aber ich haute auf das gute Herz meiner Mitreisenden, auf deren Hühneraugen und erfrorene Zehen ich die Flinten lagern musste. Dann erhandelte ich mir einen prächtigen Schafpelzrock, den ich gleich anzog, darüber einen wasserdichten, weiß und braun gestreiften Beduinenmantel. Benrath, der Schriftgelehrte, fand die Sache so passend, dass er sich auch in einen Schafpelz wickelte . . . Mir war der Schafpelz und Beduinenmantel höchst nötig, da ich starkes Fieber hatte und mit den Zähnen klapperte. Ich verdanke dies den Sparsamkeitsrücksichten der Firma Cook & Sons, die uns zu drei Mann hoch in ein Zimmer packte. Ich bekam nur ein Schlafsofa und froz jämmerlich auf der harten Pritsche. Dabei war das Hotel fast leer . . . Heut nacht 12 Uhr sollen wir wieder abreisen . . . Dazu noch ein schieflicher Gussregen, dass die Straßen schwimmen und alle tiefen Pflasterlöcher unsichtbar werden. Aber stets trifft man sie beim Herumsuchen nach dem richtigen Wagen. — Mörderlich kalt war's auch . . . Ich klapperte im dicksten Fieber mit den Zähnen, kam aber bei der Hauerei um die Wagen, wo anscheinend jeder sich selbst der Nächste war, in eine falsche, glücklicherweise bessere Kutsche und entging so dem Schicksal meiner alten Reisegefährten, die des miserablen Wagens wegen zurückblieben, da alle Augenblicke die zusammengebundenen Stränge rissen und sie erst 24 Stunden später nach zahlreichen Abenleuern und Gefahren an Bord eintrafen.

Wegen der Verspätung wird der Besuch in Smyrna aufgegeben und die Augusta Viktoria wendet sich nun nach Konstantinopel, wo unter anderm sich die Scene mit den Packträgern als photographische Objekte abspielt, die wiederzugeben wir uns nicht versagen mochten. Auch hier ist ausgiebiger Stoff für ethnographische, landschaftliche und sonstige Studien. Von da geht's nach dem Süden der Balkanhalbinsel,

der Piräus, Athen mit der Akropolis werden bewundert, angesichts deren ein unschuldiger Reisekollege die Frage aufwirft: „Sagen Sie mal, wo sind wir denn hier eigentlich?“ Eine der hübschesten Anekdoten, die wir zu hören bekommen, ereignet sich hier, auf der Akropolis:

Wir sahen auch das berühmte Löwenköpfchen liegen, das, schon so oft mitgenommen, immer wieder erscheint. — Die Sache geht so zu. Da liegt ein antikes, reizendes Löwenköpfchen, so recht lecker zum Stehlen und in passender

seine Pflicht vernachlässigen und den kostbaren antiken Löwen verkümmern. Froh, dem Verschüttetwerden so glücklich entronnen zu sein, erteilt der Kenner der Stätte, in der Tasche den kostbaren Leuen. Aber am nächsten Morgen liegt ein gleicher Leu dort, vom sorgsamem Wächter behütet. — Ob das eine Aktiengesellschaft oder ein Privatunternehmen ist, weiß ich nicht.

In Athen, an der Geburtsstätte des klassischen Drama's, wird auch ein neugriechisches Kasperltheater bewundert. Der Jünger des Aristophanes machte die besten neugriechischen Witze, die den Reisenden



Photographische Packtragerstudien am goldenen Horn. Aus dem Werke: Bakschisch von C. W. ALLERS.

„Na ja, da haben wir's! Einen Packtrager will man photographiren, und da steht schon wieder die ganze Bande und grinst in den Apparat. — 's is mir gut, dass mir die Witze nicht versteht, die sie machen und dabei wird immer behauptet, die Turken helfen sich nicht photographiren, weil es Muhammad verboten hätte. — Höl'sha. — Wenn ich nur wüsst, wie ruhig stehen, nicht wackeln, auf türkisch heißt. — Warum habe ich mir auch keinen Kleinen Muhammadaner in der Westentüschler mitgenommen, da wird doch sicher ein Gespräch zwischen Photographen und Packtrager'n drin stehen.“

Größe zum In-die-Tasche-stopfen. — Ein Blick auf das Trümmerfeld — dort hinten geht der Wächter und dreht uns gerade den Rücken zu — wutsch — weg ist der Löwe und in die Rocktasche, Harmlos gehen wir weiter, die Trümmer eifrig bewundernd. Da naht der Wächter. — Wo ist der Löwenkopf? Suchen war er noch da. — Bitte, mein Herr, wissen Sie, wo er geblieben ist? — Thut mir leid, muss Sie untersuchen. Der Löwe kommt zum Vorschein. — Große Verlegenheit, drohendes Stirnrunzeln des Wächters. Zuerst ist er unerbittlich, er ist für den Löwen verantwortlich. Dann etwas milder gestimmt. Viel Bakschisch rührt ihn, und noch viel mehr Bakschisch lässt ihn sogar

leider wegen mangelhafter Sprachkenntnis entgingen. Auf der Rückreise nach Neapel zu werden „olympische Spiele“ an Bord abgehalten, bestehend in Pflaumenkanen, Wettbrotessen, Sackhüpfen u. dergl. In Malta wird angelegt und große Stift- und Tuschzeichnungen, die oft über zwei Seiten hinweggehen, sind das künstlerische Residuum dieses Aufenthalts. Auch Palermo und der Monte Pellegrino finden ihre Stätte in dem Buche. In Neapel begrüßt unser Reisender

das unvergleichliche Capri, dem er einen eignen Folianten gewidmet hat. Hier zerstreut sich schon die Reisegesellschaft merklich; der Rest besucht noch Lissabon, seht sich aber, schon übersättigt von den zahllosen Genüssen und Erlebnissen, nach Hause. Am 22. März läuft der Dampfer unter großem Hallo wieder in Hamburg ein und mit dem ihm eigenen Humor schließt der moderne Odysseus seinen Bericht am Stammtisch:

„Ja, meine Herren, das kann ich Ihnen sagen, großartig war's! Nur eins hat mir immer viel Sorge, Verdruß und Kopferbrechen gemacht, das waren die vielen Schreiben der elenden Briefmarkensammler. Auf allen Poststationen fehlten immer die schmeichst erwarteten Briefe von zu Hause; nur die Briefmarkensammler hatten ihre Schreiben richtig berechnet. Was für ein Ärger, wenn wir den jubelnd begrüßten Brief öffneten. 15 Auforderungen zum Mitbringen von allerlei seltenen Briefmarken habe ich bekommen. 5000 Ruk. *Austay*kapital wurde mir von diesen schwarzen Seelen gütigst bewilligt (zum späteren Wiedergeben) — 43

davon kamte ich überhaupt nicht mehr und brachte daher auch nur für die zwei Übriggebliebenen einige Kilo höchst thörichter Briefmarken mit (wie man mir später mitteilte), und das war schon eine böse Arbeit, da die Zeit und das Programm in viele gleich lange Stücke geschnitten waren und wir nur selten entweichen konnten, umabes von Wege mal anzuspusten. Überall waren die Marken auch viel teurer, wie zu Hause, und dann die elende Romerei von einer Post zur andern, statt sechs Meilestunden im behaglichen Umher-schleudern zu genießen Wer mir auf Reisen wieder von Briefmarken redet, den verachte ich . . . Ich bin immer gern erböigt, bei genügend Platz allerlei Unrat mitzubringen, wenn ich es nicht selber gebrauche. Ein mäßig großes Nilpferd, Mumien, kleinere Pyramiden zu Briefbeschwerern, diverse profane und heilige Gewässer auf Flaschen gefüllt, Stückchen von Inseln und Vorgebirgen, Kisten voll Wüsten-sand und altägyptische Funde aus den renommiertesten Fabriken Auch empfehle ich mich zum Mitnehmen von allerlei heiligen und klassischen Reliquien vom Schädel Adams bis zu den Figuren des Erechtheion oder was sonst von eifrigen Reisenden gestohlen oder gesammelt wird — nur keine Freimarken!“ A. S.

KLEINE MITTEILUNGEN.


KUNSTGESCHICHTLICHE FINDLINGS AUS DEM K. S. HAUPTSTAATSARCHIV.

MITGETEILT VON THEODOR DISTEL IN DRESDEN.

Zur *Procedura: einiger unretteter Gemälde, insbesondere zu Cranach's d. ä., Ecco Homo in Dresden*. Im K. S. Hauptstaatsarchive¹⁾ kam ich auf eine 26 Nummern enthaltende „Spezialifikation“ von Gemälden unter dem Datum Dresden, d. 26. März 1707. Kurfürst *Friedrich August I.* zu Sachsen (als Polenkönig *August II.*) hatte dieselben, nachdem ihm auch andere, von nicht genannter Seite, zum Ankauf angeboten worden waren, „ausgezeichnet und beliebt“. Als No. 8 des Verzeichnisses erscheint ein *Ecco Homo* Lucas *Cranach's* d. ä. 2) auf „Holz“, für welchen 300 Thaler gefordert worden waren. Ist das Gemälde damals auch nicht nach Kursachen gekommen, wahrscheinlich war es vorher bereits einem anderen Käufer zugeschlagen worden, so ist dies doch 1874 geschehen und giebt der größere *Herzoglich-Königliche* Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden (1887) unter No. 1917 Näheres darüber an, nennt auch seinen Vorbesitzer. Ich füge hinzu, dass, nach Mitteilung des K. Galerieinspektors *Müller*, dafür über 2000 M. (100 Gulden) gezahlt worden sind. Andere Bilder sind, wie eine Vergleichung des Verzeichnisses mit dem angezogenen Kataloge ergibt, und wohl zu den dabei ausgeworfenen Preisen in die Dresdener Sammlung übergegangen, wenn auch falsche Daten über ihren Erwerb bekannt sind, z. B. No. 1236 („Kreuzigung“ von *Blomnort* — *Blomerten* genannt —, „nach Michelangelo“). Sonst nenne ich, nach meiner Vorlage, noch folgende Gemälde und die dafür seiner Zeit geforderten Preise, um zu weiteren Nachforschungen darüber anzuregen, als: *Dona* [?] (zwei Bauernstücke auf

Holz, zusammen 200 Thaler, und die Geburt Christi, ebenfalls auf Holz, 80 Thaler), *Bregel* — *Bregel* geschrieben — (zwei holländische Bauernstücke, auf Kupfer, zusammen 150 Thaler) und *Rubens* (Geißelung und Krönung Christi, auf Holz, 80 Thaler).

Ein kleines *Öbild* *Johann Friedrich des Großmütigen im Privatbesitz*. Im vergangenen Jahre restaurierte der K. Galeriekustos *Theodor Schmidt* in Dresden ein *Öbild* (auf Holz) des Kurfürsten *Johann Friedrich* des Großmütigen (30. Juni 1583 — 3. März 1554), dessen Eigentümer der K. Pr. Oberst a. D. *von Bombach*, ebenda, Forststraße 23 wohnhaft, ist. Das Gemälde ist 11 cm hoch und 8½ cm breit und würde, wenn es nicht das zu weiterer Nachforschung anregende Zeichen, 1) trüge, nur *Lucas Cranach* d. ä., welcher es, nach dem Dargestellten zu urteilen, spätestens 1540 und in seinem besten Können geschaffen haben müßte, zugeschrieben werden. Von einem heligranen Grunde heldt sich der leicht nach links gewandte, kräftige Oberkörper des Kurfürsten, der ein schwarzes, mit Goldknöpfen verziertes Barett trägt, voll ab. Ruhig und ernst, fast melancholisch blickt derselbe aus dem Bilde heraus den Beschauer an. Ein ganz dunkelbrauner, unter dem Halse zusammengehaltener Pelzkragen läßt unterhalb ein schwarzes Wams erblicken, über welchem eine vierfache, goldene Kette mit sauber ausgeführten Kreuzfise auf die Brust herabhängt. Die rechte Hand hält einen Handschuh und ruht auf einer, wenig sichtbaren, mit rötlichem Stoffe behangenen Tafel, die Linke ist über die Rechte gelegt. Rechts oben (im Grunde) stehen die Worte: *Joanes Friedericus dux Saxo. et*

elector, darunter das Zeichen: 

1) Lokat 379 diverse Verzeichnisse Bl. 3.

2) Hier „Cranach“ geschrieben.

3) So auch *Holtz* dort cit.

1) Wollte man den Kurfürsten in noch jüngere Jahre setzen, so könnte man an den Maler *Jakob Lucas*, d. i. *Lucas Jakobsz* oder *Lucas von Leiden* († 1533) denken.

Kurfürst Christian II. zu Sachsen als Maler. Dass der Kurfürst Christian II. zu Sachsen (1583—1611) die Malerkunst geübt habe, ist noch unbekannt. Einem alten Inventarium des Schlosses Colditz u. s. w. vom Jahre 1657 (K. S. Hauptstaatsarchiv: Lokat 12047 Bl. 112) entnehme ich nun den Eintrag, dass er das an der Thüre des kurfürstlichen Kirchstübchens im vergoldeten Rahmen befindlich gewesene Pergamentbild: „Graß der Maria „in seiner Jugend mit eigener Hand gemahlet und geschrieben“ hat. Leider ist das Werk nicht mehr nachzuweisen.

Ein Porträt der Kurfürstin Elisabeth zu Brandenburg von Zacharias Wehne (?), 1593. Vor dem Kirchensaale des herzoglichen Residenzschlosses zu Altenburg hängt seit kurzem ein überaus prächtiges, lebensgroßes (bis unter die Knie reichendes) Porträt der Kurfürstin Elisabeth zu Brandenburg, geb. Prinzessin zu Anhalt¹⁾, vom Jahre 1593, dessen Maler, Zacharias Wehne, sich leider nur stark vermuten lässt, wenigstens malte er das Original auch sonst²⁾ und schuf ein Bildnis ihres Gemahls, Johann Georgs. Das Altenburger Ölbild kam zu Anfange vorigen Jahres im schlimmsten Zustande nach Dresden, wo es durch den K. Galeriekustos, Theodor Schmidt, aufs sorgfältigste restaurirt und die fast unleserlich gewordene Beischrift von mir, im Auftrage Seiner Hoheit, des regierenden Herzogs Ernst zu Sachsen-Altenburg³⁾, festgestellt wurde. Dieselbe lautet also: „V: G: G: Elisabeth marggravin und churfürstin zu Brandenburg geborne fürstin zu Anhalt; hertzogin von Stettin Pommern der Cassuben Wenden und in Schlesien zu Crossen hertzogin burggravin zu Nurnbergk und fürstin zu Rugen. 1.5.93.“ Das 137 $\frac{1}{2}$ cm hohe und 86 $\frac{1}{2}$ cm breite, jetzt schön eingerauhete Porträt stellt die Fürstin fast ganz en face dar, stehend, den rechten Arm gestreckt, die dazu gehörige Hand auf einen mit rötlichem Stoffe behangenen Tisch gestützt. Der linke Arm liegt rechtwinklig auf dem Leib und ist mit einem schmalen goldenen Reif an der Hand, deren kleiner Finger mit einem Ringe, den ein blauer Stein schmückt, geziert ist und welche Handschuhe hält, versehen. Dabehörende und anmutige Gesicht der Kurfürstin ist in den hellblonden, zurückgekämmten und ungeschüttelten Haaren mit einem Perleendiadem, in dessen Feldern eingefasste Edelsteine glänzen, gekrönt. Das Gesichtsoval umgibt eine breite, weiße, strahlenförmig gehende Halskrause. Ein weißlicher Rock, mit gelben Borden quer durchzogen und mit schrägliegenden Quadraten, darüber ein schwarzer, benähter Überwurf mit offenen Ärmeln, sowie Manschetten bilden die reiche Kleidung. An beiden Seiten des Oberkleides sind ununterbrochen die Wahrzeichen des Heimatlandes, der schreitende Bär mit Krone und Kranz, angebracht. Eine fein

gearbeitete Kette, deren einzelne Glieder durch Silberringe verbunden sind, und deren Teile durch Perlen und Edelsteine abwechselnd geschmückt sind, läuft unter der Krause hervor bis an die Brust; ihren Abschluss bildet ein schwarzer Adler mit ausgebreiteten Flügeln, eine zweite dergleichen reicht bis an den Leib und endet in einer großen herzförmigen Perle mit Flügeln in höchst eigenartiger Umgebung. Rechts wird das von dunklem Grunde herausgehobene Bild durch den Teil eines grüneisenden, mit goldenem Zierate eingefassten Vorhang abgeschlossen.

Stammte Benjamin Block wirklich aus Lübeck? In Seubert's Allgemeinem Künstlerlexikon u. s. w. I. Bd. (1892) S. 134¹⁾ werden vier Kupferstiche des Porträtmalers Benjamin Block, darunter ein äußerst seltener, aufgeführt. Ein Gemälde von ihm, darstellend den Herzog Friedrich (wohl I. von Gotha-Altenburg) sah ich kürzlich im Herzoglichen Residenzschlosse zu Altenburg. Dasselbe hat der Maler auf der Donau im Schiffe „auf einmal“ (d. i. wohl während nur einer Sitzung des Herzogs) am 15. 7. Juni 1676 fertiggestellt, laut rückseitiger Bemerkung auf dem Bilde. Seubert lässt Block „um 1690 (1665?“ sterben; nach dem eben Gesagten muss die Parenthesezahl aber hinfällig werden. Auch im K. S. Hauptstaatsarchiv (Loc. 8753; Verwendungen u. s. w. 1651 ff.) bin ich (Bl. 18) ihm untern 25. Juli 1655 begegnet. Dort heißt es, abweichend, nach von Seubert, welcher ihn in Lübeck geboren sein lässt, dass er von Schwerin stammte und sich vor seiner Reise nach Italien in Halle aufgehalten, auch einige Bilder für den dort residierenden Administrator von Magdeburg, Herzog August, gefertigt habe. Ein Blumenstück seiner Frau, Anna Katharina, geb. Fischer (1642 geb. 1664 verm. 1719 gest.), sah ich in der Großherzoglichen Gemäldegalerie zu Schwerin; man vgl. das beschreibende Verzeichnis der genannten Sammlung, 1882, Nr. 73.

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG IN MÜNCHEN.

Ankünfte vom 17. August bis Ende October 1892.

Jul. Adam, München, „Ruhestündlein“; O. Andreoni, Rom, „Marmorvase“ (Skulptur); H. Bahner, Düsseldorf, „Dorfstraße im November“; M. Bashkirtseff 5, Paris, „Weiblicher Studienkopf“; R. Beyschlag, München, „Dorfkokette“; E. Blum, München, „Ein Kapitel aus der Bibel“; A. Boek, Berlin, „Bete und arbeite“; J. Bosboom, Haag, „In der Tempe“ (Aquarell); A. Botinelli, Rom, „Die Etruskerin“ (Skulptur); E. Bracht, Berlin, „Die Klans“; J. von Brandt, München, „Pferdenmarkt“; L. Brunin, Antwerpen, „Der Bildhauer“ (Pinakothek); H. Bürgel, München, „Herbsttag im Hochnor“; G. von Canal, Düsseldorf, „Abendstimmung“; J. Carbin, München, „Dorfweiber“ (Federzeichnung); G. Chierici, Reggio, „Der böse Mann“; N. Cipriani, Rom, „Im Kloster“ (Aquarell); St. Csök, München, „Strohwitter“; H. Darnaut, Wien, „Partie aus der Millstatter Schlucht“; H. David, Nillot, Paris, „Beim Feuer“; Frz. v. Defregger, München, „Köpfchen“; L. Dettmann, Charlottenburg, „Nordseestrand“ (Aquarell); L. Dettmann, Charlottenburg, „Rückkehr des verlorenen Sohnes“ (Aquarell); F. B. Doubeck, München, „Gesangsprobe beim Intendanten“; A. East, London, „Stürmisches Wetter“; A. Egger-Lienz, München, „Stilleben“; H. Eisele, München, „Im Rahmen Radirungen“; Frz. Eismond, Warschau, „Neckerei“; E. Fremiet, Paris, „Junge Katze“ (Skulptur); Em. Fremiet, Paris, „St. Michael“ (Skulptur); J. Gärtner, Malaga, „Abend an der Küste von Malaga“; J. Gallegos, Rom, „Nach der Taufe“; J. Gallegos, Rom, „Nach der Kommunion“; O. Geblert, München, „Besuch im

¹⁾ Dieselbe war eine Schwester der zweiten Gemahlin des Kurfürsten August zu Sachsen, Agnes Hedwig, dessen Holmaler der zu Nennende später wurde und dessen vortreffliches Porträt dieses Meisters in der K. Gemäldegalerie (man vgl. den angez., großen Katalog, Nr. 1959). Auch das daselbst Nr. 1954 aufgeführte Porträt halte ich für ein Werk desselben Malers, nicht für eine Röder'sche Arbeit.

²⁾ Man vgl. Neues Archiv für Sächsische Geschichte- und Altertumskunde Bd. XI (1890), 279 an erster und fünfter Stelle. Die seltene Art der Datirung mit den Punkten nach den einzelnen Zahlen tragen auch das in Ann. 1 angezogene Porträt des Kurfürsten August zu Sachsen (1. 5. 86), sowie zwei andere (1. 5. 91 und 1. 5. 92) Arbeiten Wehne's. Die Malweise aller Porträts ist dieselbe.

³⁾ Mit Hochwiedessen Gemahlin, einer ebenfalls Anhaltischen Prinzessin, kam es einst in die Ernestinische Residenz.

⁴⁾ Sie war damals etwa dreißig Jahre alt (geb. 15. Septemb 1563) und hatte als dritte Gemahlin ihres Gatten schon neun Kinder geboren. Sie starb am 25. September 1607.

Stall; J. Hamza, Wien, „Gene“; A. Henke, Düsseldorf, „Ungeliebte Gäste“ (Prinz-Regent v. Bayern); V. M. Herwegen, München, „Eingang zur Kirche San Domenico in Rom“ (Aquarell); V. M. Herwegen, München, „Forum Romanum“ (Aquarell); G. Jacobides, München, „Der erste Schritt“; O. A. Jernberg, Düsseldorf, „Oktobertag“; M. J. Iwill, Paris, „September“; E. Kampf, Düsseldorf, „Flandrisches Dorf“; Hermann Kaulbach, München, „Das Ende von Lied“; F. Kinzel, Wien, „Politiker“; K. Klinckenberg, Amsterdam, „Winterabend“; Kose Shoseki, Tokio, „Gänscherde“ (Prinz-Regent v. Bayern); A. Ritter von Kossak, Krakau, „Aus meinen Kinderjahren“; K. Kronberger, München, „Seelenvergnügt“; P. P. Kröyer, Kopenhagen, „Am Nordseestrand“; Pinakothek: Van Kuyck, Antwerpen, „Im Garten eines Pachthofes“; A. Leonhardi, München, „Vorfrühling“; H. Liesegang, Düsseldorf, „Motive aus Holland“ (2 Rabauen-Radrungen); E. Gari Welchers, Paris, „Lesendes Mädchen“ (Pinakothek); A. Müller-Lingke, München, „Auf dem Heimweg“; M. Nomenbruch, „Flora“; L. Nono, Venedig, „Ave Maria“; A. Normann, Berlin, „Lofotensteine“; E. Oppler, München, „Trümmerei“ (Pastell, Prinzregent v. Bayern); C. Pally, Budapest, „Brunnenzene“; L. Passini, Venedig, „Calabrisches Mädchen“; F. von Pausinger (Salzburg), „Mondnacht im Walde“ (Karton); L. Pelouse, Paris, „Nussblümchen“ (Pinakothek); Hans Petersen, München, „Nordseebild“; O. Piltz (München), „Herbstsonne“; H. Quitzow, München, „Abend“; K. Rupp, München, „Heimfahrt der Klosterschule“; W. Graf v. Reichenbach, München, „Ja, ja, so geht's“; Otto Riesel, Berlin, „Mignon“ (Bronze); L. Ritter, Nürnberg, „Burg in Nürnberg“ (Aquarelle); W. Rölofs, Haag, „Landschaft“ (Aquarelle); J. Runge, München, „Lagunenfischer“; J. P. Salinas, Rom, „Wallfahrer“; L. Scalfai, Florenz, „Die Großeltern“; M. Schmid, München, „Die Ungläubigen“; Th. Schmidt, München, „Der Photograph auf dem Lande“; E. Schmitz, München, „Zur Gesundheit“; J. Schmitzberger, München, „Jugendzeit“; J. Schmitzberger, München, „Kein Jäger, kein Heger“; N. Schultheiß, München, „Guter Fang“; H. von Siemradzki, Rom, „Auf der Klosterterrasse“; F. Simm, München, „Interessante Aussicht“; F. Simm, München, „Posttag“; G. Simoni, Rom, „Der Waffenhändler“ (Aquarell); G. Simoni, Rom, „Scheherzade“ (Aquarell); E. Stocombe, Watford, „Scheveningen“ (Radirung); Ph. Sporrer, München, „In der Klemme“; Ph. Sporrer, München, „Vor dem Gewitter“; Fr. Stück, München, „Athlet“ (Skulptur, dreimal); Tajudi-Schurri, Japan, „Karpfen“; F. P. ter Meulen, Haag, „In den holländischen Dünen“; R. Thegerström, Djursholm, „Sommerabend“ (Pinakothek); Van de Sande-Bakhusen, Haag, „Blumen und Früchte“; Van de Sande-Bakhusen, Haag, „Weg in Drenthe“ (Aquarell); Eduard Veith, Wien, „Von anno dazumal“; A. v. Wahl, München, „Kaukasische Frauen“; R. Weigl, Wien, „Beethoven“ (Skulptur, Elfenbeintafel, dreimal); H. v. Weytenhoff, München, „Weißbrüssischer Friedhof“; R. Wintemitz, Stuttgart,

„Im Atelier“; J. Wopfner, München, „Himmelskönigin“; Fr. Zaüow, Berlin, „weibliche Figur“ (Skulptur); Cl. Zschille, Großhain, „Reseden“.

VI. *Münchener Internationale Ausstellung*. An Eintrittskarten wurden bis Ende Oktober verkauft: 1062 Saisonkarten à 10 M., 138 Saisonkarten à 8 M., 1374 Saisonkarten à 5 M., 112 Abonnementshefte à 15 M., 1079 Abonnementshefte à 8 M., 250 Abonnementshefte à 5 M., 93954 Tageskarten à 1 M., 30044 Tageskarten à 50 Pf. Gesamtsumme 112919 M.

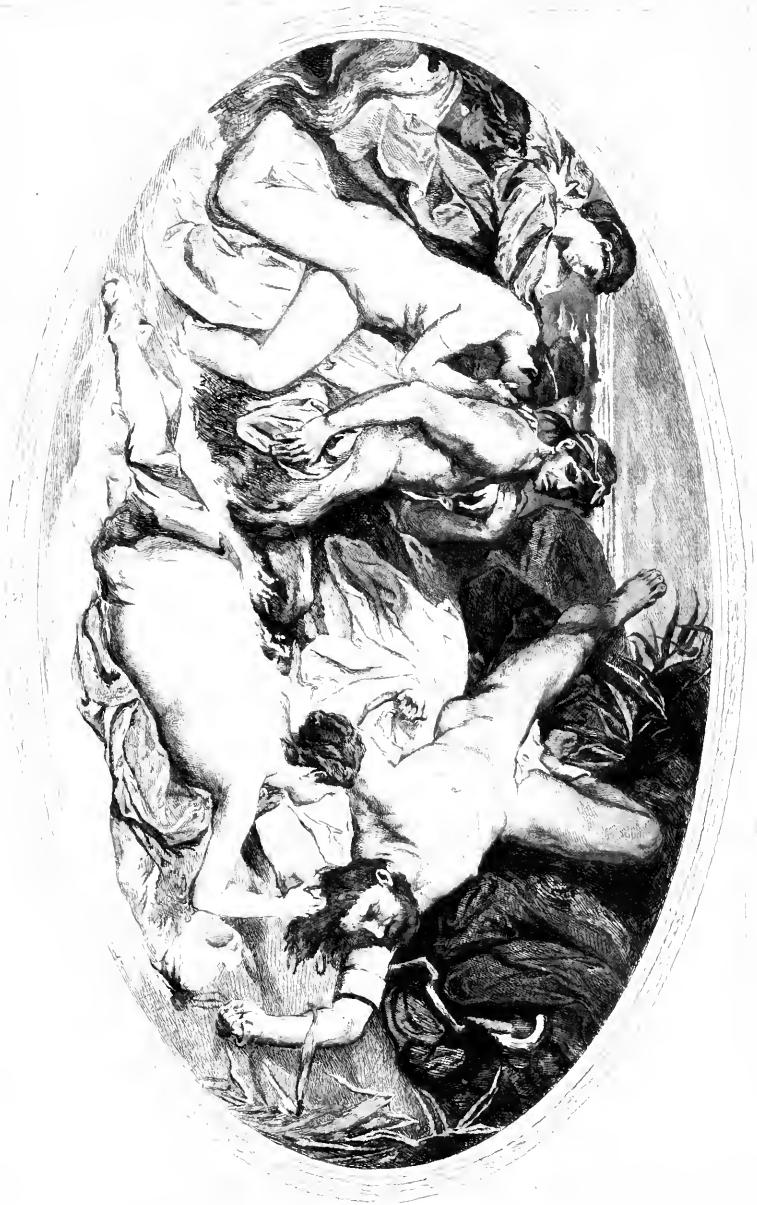
Ergebnis der Radirungskonkurrenz. Von den 49 eingegangenen Blättern hat das Preisgericht keinem den ersten Preis zuerteilen können, dagegen schlägt es die Verteilung von drei zweiten Preisen von je 300 Mark vor, und zwar für folgende Blätter: Nr. 4 „Von oben“ (einstimmig) Nr. 41 „Am häuslichen Herd“ (einstimmig); No. 1 „Düdelblum“ (mit drei gegen zwei Stimmen). Zum Ankauf wurden fünf Blätter empfohlen. Der ausführliche Bericht folgt in Nr. 8 der Kunstchronik.

x. *Vor dem Forum der Vernunft*, Originalradirung von *Hermine Laakota*. Die Künstlerin, deren gewandter und feinfühler Hand wir das beiliegende Blatt verdanken, hat sich anderswo bemerkenswerte Proben ihrer Kunst abgelegt. Zwei Bilder auf der gegenwärtigen Münchener Ausstellung beweisen ihre Begabung, und vor zwei Jahren waren Proben ihrer Radirkunst in den „Graphischen Künsten“ zu sehen, die gleich hervorragend durch Wiedergabe der Lichteffekte als durch technische Behandlung sind. Das diesem Hefte beigegebene Blatt läßt eine neue Seite ihrer Kunst gewahren. Dies ist nämlich ihre eigentümlich kraftvolle Phantasie, die sich an Verkörperung idealer Begriffe heranwagt. Hier ist nicht die Natur abgeschrieben, keine Darstellung gemeiner Wirklichkeit, sondern ein kühner Aufstieg in eine höhere Sphäre. Eine gewisse Monumentalität ist dem vorliegenden Kunstwerk nicht abzuspüren. Die Charakteristik der Vernunft, bei der eine ratlose Psyche, der vielleicht ein Eros davongeflogen ist, Zuflucht sucht, ist gar trefflich gegeben. Der Zug der Überlegenheit in der auf steilem Felsen sitzenden Figur, die Strenge des Mundes, die leise abwehrende Bewegung des steifen Arms sind sprechend. Dazu steht das ängstliche Anklammern der schwächlichen Mädchengestalt, die vertrauensvoll aufblickt, in rechtem künstlerischen Gegensatz. Das vorliegende Blatt ist ein Ausschnitt aus einer größeren Platte von 24 zu 33 cm Bildgröße. Von der Originalplatte sind Abdrücke auf starkem Papier zu haben, und stehen Liebhabern zum Preise von 2 Mk. zur Verfügung. Die Urheberin des Blattes ist durch *Doris Riab* mit der Technik der Radirung vertraut gemacht worden und hat auch in Wien durch *H. Unger* mannigfache Förderung erfahren. Den größten Teil ihrer Studienzeit hat sie in Prag zugebracht und war zumeist ihre eigne Lehrmeisterin.







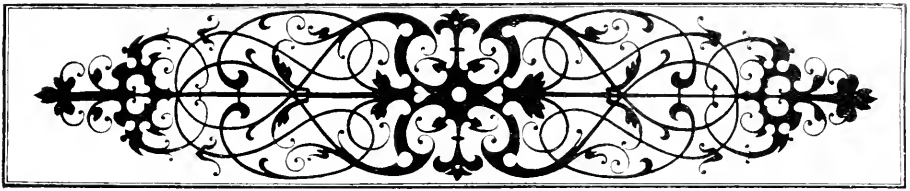


1

2

3

4



FEUERBACH'S DECKENGEMÄLDE FÜR DIE AULA DER WIENER AKADEMIE.

MIT ABBILDUNGEN.

Schluss.

AN hat schon früher, als der „Titanensturz“ noch provisorisch in der Galerie der Akademie aufgestellt war, und neuerdings wieder, nach seiner Enthüllung in der Aula, die Bemerkung gemacht, dass die Komposition in der *Perspektive* nicht ohne Mängel sei, dass der obere Teil des Bildes dem Beschauer auf den Kopf zu stürzen drohe. Die Beobachtung ist nicht ganz unbegründet. Sie erklärt sich aber wohl zum grössten Teil aus dem nicht durchaus fertigen Zustande der Malerei. Hätte der Meister sein Werk bei der letzten Retouche im Ganzen übersehen und malerisch bis ins Einzelne durchbilden können, so würde er sicher auch in diesem Punkte zur vollen Herrschaft über den Riesenstoff gelangt sein und zugleich alle störenden Fehler in der Bewegung und Zeichnung einzelner Figuren, wie z. B. in dem stehenden Titanenweibe links und in der daneben sitzenden, sich stark zurückbeugenden Frau mit dem Kinde, glücklich beseitigt haben. Indessen freuen wir uns an dem, was endlich vor uns steht und was in jedem Zuge den wahrhaft großen Meister verrät, dem Gedanke und Natur die Pforten weit geöffnet hatten. Auf die Natur und ihr unausgesetztes Studium war Feuerbach gerade während der letzten Zeit seines Schaffens, seit der Rückkehr nach Italien, aufs eifrigste gerichtet. Wir fügen zwei Naturstudien zu dem „Titanensturz“ hier bei, die sich in der Sammlung der Akademie befinden: die eine zu der sitzenden Rückenfigur unter den Titanenweibern, die andere zu einem der Eroten, welche die Liebesgöttin umschweben (s. die Abb.). Sie sind mit einem so feinen und respektvollen Sinn für das Leben gemacht,

und dabei so quellend und großzügig, wie wenn ein Zeitgenosse Raffael's sie gezeichnet hätte. „Ich freue mich, dass alle meine Gestalten Naturlaut haben“, schrieb der Künstler aus Rom, während er an dem Werke malte. Außer der Natur hat aber auch die große Malerei des Cinquecento unverkennbar stetig auf ihn eingewirkt.

Einen neuen Beweis dafür erhielten wir erst in diesen Tagen durch die Bekanntschaft mit einer Stiftzeichnung in der Sammlung des Herrn Arnold Otto Meyer in Hamburg, die uns der kunstsinnige Besitzer für die beigelegte Reproduktion freundlichst zur Verfügung stellte. Es ist der größere Entwurf zu dem „Prometheus als Herdgründer“, von dessen kleiner, in der Sammlung der Wiener Akademie befindlicher Skizze bereits oben (S. 14) die Rede war. An Stelle der drei Gestalten links ist hier eine fünffigurige Gruppe getreten; sonst blieb das Grundmotiv das nämliche: Prometheus, wie er den sich um ihn drängenden Menschen den Segen des häuslichen Herdes bringt. Die Gestalt des Prometheus bekundet deutlich den Einfluss der Sixtinischen Decke. Das Blatt ist in der weichen und doch markigen Behandlung, in dem Verein von Lebensgefühl und Größe des Stils ein höchst charakteristischer Beleg für die Eigentümlichkeit des Meisters.

In dem Gegenbilde des Herdgründers, dem „Gefesselten Prometheus“, besitzt die Akademie das unstreitig wertvollste, ganz vollendete, malerisch durchgebildetste Werk des ganzen Zyklus. Die Radirung von W. Woerle bietet den Lesern davon eine stilgerechte Reproduktion. Nur den tragisch-ernsten Ton der Malerei, den wunderbaren Zusammenklang von Meergrün, Violett und kühler Fleischfarbe, in den die klagenden Okeaniden getaucht sind, kann keine noch so stimmungstreue Übersetzung in

Stufe zu einem schiefen Polynom
Kor. Bestimmung von A FÜRCHER B

Fragebogen
Bestimmung von A FÜRCHER B

Schwarz und Weiß vollkommen wiedergeben. — Das Bild hat im Laufe seiner Entstehung einen wichtigen Umgestaltungsprozess durchgemacht: die Hauptfigur lag in der ersten Skizze mit dem Kopf nach oben; erst die größere, in der Berliner Nationalgalerie befindliche Stützzeichnung (Fr. Hanfstaengl, A. Feuerbach's Handz. Bl. 29) bringt sie bereits in der kühnen Verkürzung mit dem Kopf nach unten, wie wir sie auf dem ausgeführten Bilde sehen. Der Gewinn für den Ausdruck der Situation, der mit dieser Wendung erzielt ward, liegt so klar auf der

„Das Meer im wilden Wogensturz
Schreit empor, die Tiefe seufzt,
Dazu rauscht des Schattenreichs dunkler Abgrund,
Klar hinwogender Ströme Gewässer klagen voll Mitleid.“

Alles ist argewaltig, düster und feierlich an der geschilderten Scene: kein Zug verstößt gegen den Geist jener erhabenen Poesie. Und dabei ist alles eigenartig, modern, voll Natur und Leben: das Ganze ein würdiges Seitenstück zu des Meisters „Pietà“, die Klage um den Erlöser in die hellenische Sagenwelt übertragen.

Von gleicher Originalität in Erfindung und



Prometheus als Herdgrundg. Stützzeichnung von A. FEUERBACH

Hand, dass man kein Wort darüber zu verlieren braucht. — Ungerufen tönen uns im Anblick des Bildes die Worte des Aeschylus im Ohr:

„Er stahl und gab den Menschen des Hephäistos Schmuck,
Das schöpferische Feuer; deshalb muss er nun
Der Götter Strafe leiden für so schwer Vergeltung,
Damit er Zeus' erhabnes Scepter ehren lehrt,
Und seiner Menschenliebe Ziel und Schranken setzt.“

Den weichen erlösenden Klang in dieser heroischen Scene des Duldens für die Menschheit bilden die klagenden Töchter des Okeanos, die unter Führung des Nereus herbeigekommen sind, den Prometheus zu trösten.

Durchbildung sind die drei Einzelfiguren, welche den „Gefesselten Prometheus“ umgeben. Zu den Seiten schweben „Gäa“ und „Uranos“, die Eltern der Titanen, Gestalten von gewaltiger Kraftfülle und Bewegung, in dunklen und fahlen Gewändern, Repräsentanten der übermenschlichen, noch ungebändigten Natur. Den Schluss bildet „Aphrodite im Muschelwagen“ (s. die Abb. auf S. 17), die Krönung der Schöpfung, die Göttin der Schönheit, der Triumph der Kunst. Sie erscheint hier nicht als die mächtige kosmogonische Göttin der Urzeit von matronalen Formen, wie auf dem „Titanensturz“, sondern als das eben dem

Schaum des Meeres entstiegene Bild höchster Vollkommenheit, das, vom sanften Hauch ans Land getragen, überall Frühlings- und Sonnenschein verbreitet. Dem düstern Klang der drei anderen Bilder tritt hier ein lichter, hellfarbiger Ton von reizvoller Frische gegenüber. Die lässig auf einem roten Gewande hingelagerte Göttin schaut mit behaglichem Lächeln dem heitern Spiel der Eroten zu. Ihr Typus ist dem von des Meisters Iphigenia verwandt, nur ins Blonde übersetzt und üppiger, sinnlicher, die Bewegung in einzelnen Zügen eigentümlich spröde und doch voll Hoheit und Grazie. —

Wir sind den Lesern jetzt auch die näheren Angaben über die räumliche Größe der einzelnen Bilder und über ihre technische Ausführung schuldig. Der „Titanensturz“ ist das umfangreichste von Feuerbach's Gemälden: er misst 8,30 m Höhe und 6,40 m Breite; der „Gefesselte Prometheus“ hat 2,20 m Höhe bei 3,75 m Breite; „Gäa“ und „Uranos“ haben 2,26 m Höhe und 1,10 m Breite; „Aphrodite im Muschelwagen“ endlich misst in der Höhe 1,20 m bei 2,26 m Breite. Sämtliche Bilder sind in Öl auf Leinwand gemalt und nach der vortrefflich bewährten Minard'schen Methode, die auch im Wiener Burgtheater und in den Hofmuseen mit bestem Er-

folge zur Anwendung gekommen ist, an der Decke befestigt. Sie machen die Wirkung technisch höchst vollendeter Freskomalerei. —

So hätte denn Wien seine Ehrenschuld an den dahingegangenen Meister, der einst krank und grollend ihm den Rücken kehrte, in würdigster Form abgetragen. Der Dank dafür gebührt in erster Linie der hohen Unterrichtsbehörde, welche das Werk bei dem Künstler bestellte, dann die nachgelassenen Stücke für die Vollendung des Cyklus erwarb und endlich auch die Mittel herbeischaffte, um alle dazu gehörigen Teile der Dekoration des Raumes, dessen höchste Zier die Gemälde bilden, gediegen und prächtig ausführen zu können. Drei Ministerien (Stremayr, Conrad und Gantsch) teilen sich in den Ruhm. Nahezu zwei Decennien sind seit dem Beginn der Arbeiten dahingegangen.

„Glaube mir“ — schreibt Feuerbach im November 1879 — „nach fünfzig Jahren werden meine Bilder Zungen bekommen und sagen, was ich war und was ich wollte.“ Wer die tiefe, sensationelle Wirkung beobachtet hat, welche die Enthüllung der Titanenbilder auf das Publikum übte, der musste sich sagen: das prophetische Wort ist heute schon in Erfüllung gegangen!

C. v. LITZOW.

EIN GEMÄLDE VON LEONHARD BECK IM WIENER HofMUSEUM.

MIT ABBILDUNG.

In den Einleitungen zu den Neuauflagen der österreichischen Heiligen und des Theuerdank, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses Bd. IV, V und VII, hat S. Laschitzer bei zahlreichen Holzschnitten aus den Werken Kaiser Maximilian's einen bisher unbekanntem Künstler Namens *Leonhard Beck* nachgewiesen, dessen Werke bisher unter Hans Burgkmair's Namen gingen, aber bloß einen minder beanlagten Zeichner verraten, welcher von seinem Augsburger Kollegen stark beeinflusst war. Heute bin ich in der Lage, auch auf

ein Gemälde dieses Künstlers aufmerksam zu machen, und glaube mit meinen Ausführungen Zustimmung bei den Fachgenossen zu finden, obwohl meine Ansicht sich lediglich auf die stilistische Übereinstimmung dieses Bildes mit zahlreichen Holzschnitten gründet und die Taufe eines Gemäldes auf Grund von Holzschnitten immer mit anfänglichem Misstrauen wird aufgenommen werden. Ein Prachtbild der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien erhält dadurch seine Bestimmung. Es stellt den Kampf des Ritters Georg mit dem Drachen in schöner Landschaft dar, ist ein Hochbild von beträchtlichen Dimensionen, H. 1,36, Br. 1,17, und befindet sich im deutschen Saal des neuen Museums unter Nr. 1596 (Katalog von Ed. v. Engerth, Nr. 1507); früher be-

fund es sich in der Ambraser Sammlung; es wurde von Loewy photographirt und nach dieser Photographie der beistehende Zinkdruck angefertigt.

Th. v. Frimmel, welcher im Repertorium, Bd. 11, S. 86 auf das Gemälde gelegentlich zu sprechen

kommen im ungewissen war. An die Niederdeutschen und Niederländer hat in diesem Bilde offenbar die Vereinigung von feingestimmtem Kolorit und ungemein sorgfältiger Zeichnung in der Landschaft erinnert; es sind dies aber Vorzüge, welche



Kampf des Bitters Georg mit dem Drachen. Gemälde von LEONHARD BECK. Kais. Galerie in Wien.

kommt, bezeichnet dasselbe richtig als „oberdeutsch“, stellt aber verschiedene anders lautende frühere Bezeichnungen zusammen, wie „alt niederländisch“, „niederdeutsch“, aus denen hervorgeht, dass man bis vor kurzem über den Ursprung des Bildes voll-

bei mehreren Oberdeutschen sich auch finden, z. B. dem frühen Cranach und einigen Bildern von Altdorfer, auch wurden schon einmal die Werke eines Augsbürgers um der Landschaft willen für niederländisch angesehen, nämlich die des Ulrich Apt

Nach meiner Ansicht ist das Kolorit zu frisch und feurig für einen Künstler aus dem Nordwesten Deutschlands, es fehlen die violetten Halböne, die Farbestimmung hat im Gegenteil mit solchen Gemälden Hans Burgkmair's aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, welche nicht durch Übermalung oder Firnis entstellt sind, die größte Verwandtschaft z. B. mit dem Kreuzigungsaltar in Augsburg, dem Gemälde in Hannover, auch schon der Madonna von 1510 in Nürnberg: die Zeichnung aber hat mich auf Schritt und Tritt an Burgkmair erinnert, nur dass alles etwas flauer, weniger schwungvoll und charaktervoll ist. Dies spricht für einen Künstler wie Leonhard Beck und eine eingehende Vergleichung des Gemäldes mit dessen bekannten Holzschnitten scheint mir bis zur Evidenz zu beweisen, dass dieser der Schöpfer des Bildes ist.

Das Gesicht des Ritters Georg ist übermalt¹⁾, kommt also für eine stilkritische Vergleichung nicht in Betracht und seine Rüstung gleicht nur im allgemeinen denjenigen auf Augsburger Holzschnitten um 1510; hingegen ist von Bedeutung, dass die Stellung des anspringenden Pferdes, welche für Burgkmair zu ungeschickt und lahm wäre, auf mehreren Holzschnitten des Leonhard Beck genau so wiederkehrt; man vergleiche z. B. im Theuerdank Jahrb. VIII, Holzschnitt Nr. 11 und 53, auch bei C. v. Lütow, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. IV, S. 139. Auffallender noch ist die Übereinstimmung in den Mädchentypen. Die Königstochter Aja kommt auf dem Gemälde zweimal vor, das eine Mal von vorn gesehen, dem Kampfe zuschauend, das andere Mal im Profil nach dem Siege mit dem Drachen abziehend, nun kehrt sowohl dasselbe Profil als auch dieselbe Vorderansicht bei den Prinzessinnen auf den Holzschnitten des L. Beck öfters wieder, und das wenige, was man auf dem Gemälde von Faltenwurf sieht, sowie auch die Haltung und Bewegung des Mädchens stimmt ebenfalls mit den analogen Figuren auf den Holzschnitten überein; man vergleiche im Theuerdank, Jahrb. Bd. VIII, Holzschnitt Nr. 4, 5 und 108, Weisskunig, Jahrb. Bd. VI, S. 9, 130, auch 122 und 131, endlich noch unter den österreichischen Heiligen, Jahrb. IV, Holzschnitt Nr. 86.

Sehen wir uns nun noch nach den Landschaften des Leonhard Beck um, so ist zunächst zu bemerken, dass sowohl in den frühesten als auch den spätesten Holzschnitten des Künstlers öfters Hintergründe vor-

kommen, die mit sichtlichlicher Freude an der Sache gezeichnet sind; insbesondere finden sich dann unter denjenigen Illustrationen des Theuerdank, welche Laschitzer als die frühesten bezeichnet, ähnlich angeordnete Hintergründe wie auf dem Gemälde, wenn gleich die ungeschickte Art zu schraffiren in den früheren Holzschnitten keinen guten Gesamteindruck aufkommen lässt und man natürlich auch keine der reizvollen Stimmung des Gemäldes entsprechende Tonwirkung in einem Holzschnitt vom Beginn des 16. Jahrhunderts erwarten kann. Auch die Einzelformen, die dem Gemälde eigentümlichen Pflanzen und Bäume erweisen sich als Lieblingsmotive des L. Beck, ganz analoge Bildungen kehren auf den Holzschnitten wieder. Bäume wie der in der Mitte, des Gemäldes über dem Kopfe des Ritters sieht man auf den Theuerdankholzschnitten (Jahrb. Bd. VIII) Nr. 28, 33, 41, 51 (ebenda auch ein ansteigender Berg ganz ähnlich wie auf dem Gemälde rechts unterhalb des Felsens), ferner 96 und 106, sowie etwa noch in Nr. 64 und 68; dagegen vergleiche man ebenda in Holzschnitt Nr. 14, wie Hans Burgkmair denselben Baum stilisirt.

Auch der kahle Baumstamm, welcher im Gemälde vor der Baumgruppe steht, scheint einer Gewohnheit des L. Beck zu entsprechen, vergl. a. a. O. z. B. Holzschnitt Nr. 33, und auch der Baum, welcher am Rande des Bildes eine Aussicht einzurahmen hat, findet sich wieder in Holzschnitt Nr. 71. Grasbüschel mit größeren Pflanzen in der Mitte, wie vorn am Rande und links im Hintergrund des Gemäldes, ferner die vielen über den Boden zerstreuten Steine und anderes mehr sind lauter Eigentümlichkeiten, auf die bei den Holzschnitten schon Laschitzer aufmerksam gemacht hat.

Zu dem allen kommt noch die Identität der künstlerischen Handschrift, welche sich allerdings fast nur vor dem Original feststellen lässt, hier aber um so sicherer, da man z. Th. noch die Schraffirung der Vorzeichnung durch die Ölfarbe durchsieht.

Auch die Entstehungszeit des Ritters Georg lässt sich ziemlich genau bestimmen; da das Bild in jeder Hinsicht mit den frühesten Holzschnitten Beck's die größte Verwandtschaft hat, so dürfte es etwa in den Jahren 1510—12 entstanden sein, kurz bevor die umfangreichen Aufträge des Kaisers die Ausführung größerer Altargemälde für einige Zeit unmöglich machten. Für diese Jahre stimmt auch die Entwicklungsstufe des Kolorits, wie sich aus den gleichzeitigen Bildern Burgkmair's und Breu's (Madonna in Berlin) ergibt.

¹⁾ Ebenso die große Bing, der Fels rechts oben u. a. Der am Himmel schwebende Engel ist um 1600 hinzuge malt.

Leonhard Beck lernen wir nun von einer ganz ungeahnten Seite kennen; sein Gemälde ist nämlich von hohem Reiz in der Farbe; prachtvoll stimmt das leuchtende Rot und Gelb und das warme Braun der Gestalten zu dem Grün und Blau der Landschaft, und während bei Dürer die landschaftlichen Untergründe seiner Altarbilder uns nicht viel mehr bieten als die seiner Holzschnitte, so begreifen wir bei L. Beck erst angesichts seiner Farben, welche reizende Bilder er sich bei den Hintergründen seiner recht ungeschickt gezeichneten Holzschnitte gedacht hat. So zahn und spießbürgerlich sich auch seine Figuren neben denen Burgkmair's ausnehmen, so war er doch ein poesievoller Künstler, der wenigstens in hohem Grade dazu veranlagt war, die koloristischen Reize der umgebenden Natur zu verherrlichen.

Dies ist nun nicht ohne allgemeines Interesse; halten wir dieses Bild mit dem zusammen, was wir von Breu d. Ält., Burgkmair, Apt. selbst Holbein d. Ält. aus demselben Jahrzehnt kennen, so ergibt sich, dass bei den vorzugsweise koloristisch veranlagten Augsburgern sich damals bereits ein Gefühl gerade für die intimeren Reize der deutschen Landschaft ausgebildet hatte, das sie sehr von Dürer unterscheidet, der im allgemeinen doch mehr großartige, durch Formen und Konturen wirkende architektonische Prospekte und Fernsichten bevorzugt. Die Augsburger lernt man da auf einem Gebiete schätzen, welches man nur den Niederländern zuzutrauen gewohnt ist.

Es wäre merkwürdig, wenn keine anderen Ölbilder von einem Maler wie Leonhard Beck auf uns gekommen wären, und in der That sind mir noch drei Bilder bei meinen Forschungen nach Augsburgern Künstlern aufgefallen, welche von Beck herzurühren scheinen; doch während ich bei dem Wiener Bilde mit Sicherheit glaube die Bestimmung aussprechen zu dürfen, sei auf die andern nur kurz als

hier in Betracht kommend hingewiesen. Das eine dieser Bilder befindet sich in der Augsburger Galerie (Nr. 59), stellt die Anbetung der Könige dar, trägt noch heute die früher geltende Bezeichnung Amberger, während man es jetzt allgemein und jedenfalls mit mehr Recht dem Giltlinger zuteilt. Hier stimmen Faltenwurf, Architektur, Fußboden, namentlich aber die Gesichtstypen mit zahlreichen Holzschnitten unter den österreichischen Heiligen ganz frappant überein, vergl. in Jahrb. Bd. IV, Nr. 10, 25, 31, 35, 78, bes. aber S und S4, das Kolorit allerdings hat mit dem Wiener Bilde weniger Gemeinsames, als ein später Burgkmair mit einem frühen. Ob wir es nun hier wirklich mit einem späten L. Beck zu thun haben, oder ob die Verwandtschaft des Bildes mit dessen Holzschnitten aus engen Beziehungen Giltlinger's zu unserem Künstler erklärt werden muss, das wage ich erst zu entscheiden, wenn ich Giltlinger's Bilder in Florenz und Paris genauer studirt und auch den Zustand des Augsburger Bildes nochmals untersucht habe.

Die beiden andern Gemälde, welche noch für Beck in Betracht kommen, befinden sich als Nr. 108 und 116 im fürstlich Hohenzollerschen Museum zu Sigmaringen und sind dort als „oberdeutsch (angeblich von Tobias Stimmer)“ bezeichnet. Es sind Pendants, auf dem einen St. Nikolaus, auf dem andern Sta. Barbara, beides Halbfiguren vor Renaissancearchitektur. Ich habe diese Bilder früher, beim ersten Besuche der Galerie, für Burgkmair gehalten; die Farbeinstimmung ist sehr fein, das Karnat warmbraun, in der That ganz ähnlich wie bei manchen Gemälden dieses Künstlers, hingegen ist die Zeichnung für ihn zu schwach und sowohl die Gesichtstypen als auch der Faltenwurf zeigen Eigentümlichkeiten, welche speziell für Leonhard Beck charakteristisch sind.

ALFRED SCHMID.



DIE MÜNCHENER KUNSTAUSSTELLUNG.

VON ALFRED GOTTHOLD MEYER.

(Fortsetzung.)

Im vorigen Jahre hatte in der englischen Abteilung J.R. Reid die Führung, diesmal nahm ein Vertreter der klassischen Richtung, *Frederik Leighton*, seine Stelle ein. Er sandte neben einer Skizze und einem Porträt ein Hauptwerk:

„Perseus und Andromeda“, eigenartig komponiert, mit warmem, an lebhaften Kontrasten reichem Kolorit, fein und sorgsam durchgearbeitet, ein Bild, das trefflich geeignet wäre, den schon historisch gewordenen Namen seines Schöpfers in einer modernen Galerie zu repräsentieren. Ein Anschluss an klassische Muster, eine gewisse Abneigung gegen die extremen Ziele der neuen Schule blieb auch in den meisten übrigen englischen Gemälden jüngerer Meister fühlbar. *Arthur Hacker* hatte bei seiner Scene aus Kingsley's „*Hypatia*“ offenbar weniger den geistigen als den malerischen Gehalt des Stoffes im Auge, das Problem, einen nackten Frauenleib im Wüstensand und unter glühenden Sonnenstrahlen darzustellen. Er hat dasselbe virtuos gelöst — man brauchte, um dies recht zu schätzen, nur das Nackte auf den Bildern eines *Sauber, Thompson, Solomon* oder vollends der *Henriette Lal* zu vergleichen — aber eine gar zu salonfähige Glätte hatte er hier dem impressionistischen Farbauftrag an. Um so kraftvoller wirkte der Realismus, mit dem *Stoff of Oldham* seine badenden Knaben — ein Gegenstück zu dem Fleischer'schen Bilde — und die Mädchen beim Reigentanz schilderte; diese beiden umfangreichen Gemälde zählten zu den besten Freilichtstudien der Ausstellung. Im übrigen ist von der englischen Abteilung neben den feinen Stimmungslandschaften von *Imley Hardy* und *Alfred East* nur noch die schon durch ihre Komposition auffällige „Verkündigung“ von *Marianne Stokes* zu erwähnen.

Die *Polen, Russen* und *Ungarn* darf man hier zu einer Gruppe vereinen. Die nationalen Elemente, welche ihrer Kunst zu eigen sind, haben etwas Gemeinsames, das auch in München diesmal fühlbar wurde: vor allem die Verve und Energie des malerischen Vortrags, Tiefe, warme Farbentöne, welche die moderne Schule so lange verbannte, sind bei den Hauptmalern des Ostens dauernd in Kraft geblieben, und die koloristischen Probleme, in welchen auch sie der neuen Richtung zu genügen suchen, sind anders geartet, als im Westen. Man liebt es weniger, die Licht- und Schattenwirkung als solche zu studieren, man geht vielmehr von der Farbenharmonie selbst aus und stimmt das ganze Bild auf einen durch eine Lokalfarbe bezeichneten Grundton. Dazu kommt ferner eine Neigung zum Effekt, zu wirkungsvoller Stoffmalerei, eine bededte, drastische Charakteristik des Figürlichen und eine leise Schwermut in der Auffassung der Landschaft. Für das letztere boten besonders die Polen *Kowalski-Wieros*; und *Chelmonski* charakteristische Beispiele. Das Spezialgebiet *Joseph von Braudt's* hatte diesmal auch *Franz Ronbaud* mit seinem Tscherkessenbild „Verwundet“ erfolgreich betreten, und seinen Einfluss verriet auch *Jan Rosen's* „Schlacht bei Stoezek“. Polens größter Historienmaler, *Matejko*, bewährt in seinem figurenreichen Gemälde „Erklärung der polnischen Konstitution am 3. Mai 1791“ bei der Wiedergabe der einzelnen Persönlichkeiten die alte Kraft und Sicherheit der Charakteristik, aber er lässt in ihm gerade diejenigen Vorzüge vermissen, welche in der neuen Schule am meisten gelten, vor allem die richtige Luftperspektive. Die Gestalten des Vorder-, des Mittel- und des Hintergrundes sind mit völlig gleicher Exaktheit gemalt, das Beiwerk, welches vom Auge des Beschauers am weitesten entfernt ist, wird mit derselben miniaturartigen Feinheit geschildert, wie die in nächster

Nähe befindlichen Gegenstände, als spiele die ganze Scene in einem luftleeren Raume. Dieser Mangel ist, wie verlautet, der Kurzsichtigkeit des Malers zur Last zu legen. — *Anna Bilinska* hatte die gleichen trefflichen Porträts gesandt, die ihrem Namen auf der Berliner Jubiläumsausstellung neuen Glanz verliehen, und neben ihr standen *Kowalski-Wierusz*: (Porträt des † Freiherrn von Lutz), *Budowski* und *Podkowiński*. Schulung durch die Münchener Freilichtmalerei sprach aus dem gar zu saubern Bilde von *Seymanowski*, „Idylle“, und eine ähnliche Auffassungsweise bekundete die tüchtige Arbeit von *Olga von Bohnanska*. Zwei Polen endlich haben den etwas zweifelhaften Ruhm, der Ausstellung einerseits das drolligste, andererseits das abstoßendste Bild geschenkt zu haben: *Wodziński* in seiner „Gigerdeputation“ und *Maleszewski* in seiner „Letzte Etappe“ genannten Scene aus einem Armeulazarette; beide aber bewiesen ein achtungsgebietendes Können.

Ungewöhnlich ansprechend war der Gesamteindruck des ungarischen Saales. *Géza Peske's* Knabenbildnis ist sowohl in der malerischen Haltung als auch in der Charakteristik von hoher Feinheit; ihm gesellten sich die Porträts von *Benczur*, *Basch* und *Iborvit*; eine treffliche Landschaft von *Léla von Spaugi* und zwei mit gutem Humor durchgeführte Sittenschilderungen von *Alexander Bihari* („Programmrede“) und *Stefan Csok* („Dienstbotenbureau“).

Wenn auch nicht so glänzend, wie an der Berliner Jubiläumsausstellung, hatte sich *Österreich* in München diesmal doch stattlicher beteiligt, als früher. In seinen Sälen war zwar keines der Hauptwerke des diesjährigen Salons zu suchen, wohl aber eine große Reihe von Bildern, deren Reiz ein eingehendes Studium lohnte, nur durfte man dabei weder eine ausgeprägtere nationale Stilweise, noch einen eigenartigen Einfluss der neuen Schule erwarten. Die letztere hat in *Österreich* nur unter gemäßigter Form Eingang gefunden, deren Art in München beispielsweise durch die trefflichen Arbeiten von *Leo Lerch* und *Hans Temple*, sowie durch das an Lieblingss motive Skarbina's erinnernde Bild von *A. Schyngmann* gekennzeichnet wurde. Das einzige Gemeinsame, was sich an diesen österreichischen Werken entdecken ließ, war eine leichte, effektvolle Auffassungsweise, die weder besonders tiefe seelische, noch besonders kecke technische Probleme aufstellt, die bei einem mehr äußerlichen Erfassen der Aufgaben stehen bleibt, aber fast stets einen gefälligen, salonfähigen Ton wahrt und nicht selten auch echte Vornehmheit erreicht. — Unter den Einzelnamen

fehlten einige der klangvollsten nicht. Ich erwähne nur von den Porträtisten *H. v. Angeli* und *L'Alcmand*, von den Landschaftsmalern neben *Emil Schindler*, dessen köstliche Arbeiten auch hier bezeugten, welchen Verlust der Tod ihres Schöpfers für unsere Kunst bedeutet, *Robert Raß* und *Eduard Ritter von Lichtenfels*. Aus kaiserlichem Besitz war unter anderem das groß gehaltene Bild der römischen Ruine in Schönbrunn von *Carl Moll* gesandt worden. *Eduard Veitl's* Skizzen für die malerische Ausschmückung des Kunsthofes im Prager Rudolfinum vergegenwärtigten die dekorative Malerei historischer Gattung, *Beno Knüpfer's* Meeresidyllen und *Adolf Hirschl's* „Prometheus“ die ideale Richtung einer von Gestalten der antiken Welt erfüllten Phantasie. *Alcis Haas Schraun* hatte sich in seinem umfangreichen Bild „Gloria“ ein äußerlich ähnliches Thema gestellt, wie *Gotthard Knehl*, aber er verlegte die Scene in das achtzehnte Jahrhundert und in eine überreiche Barockkirche, wählte einen fast monumentalen Maßstab und verlieh dem Ganzen den Charakter eines effektvollen Schaustückes, an welchem künstlerisch vor allem die meisterhafte Behandlung der Architektur und die treffliche Lichtwirkung zu rühmen sind. Die Miniaturen eines *Max Schöll* und der *Marie Müller*, sowie die Blumenstücke der *Wisinger-Florion* gaben der mit sichtlicher Liebe und Sorgfalt zusammengesetzten Abteilung der österreichischen Malerei ihren intimsten Reiz.

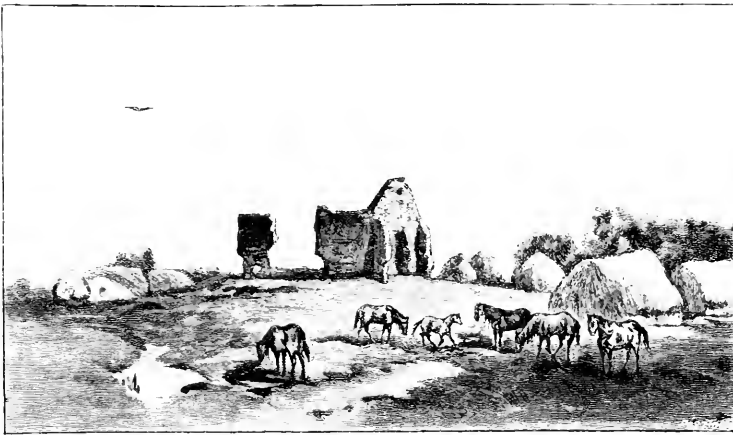
Überblickt man zum Schluss die ausländischen Arbeiten in ihrer Gesamtheit, so erscheint die so häufig ausgesprochene Befürchtung, Münchens Ausstellungen gefährdeten die ruhige nationale Entwicklung deutscher Kunst, diesmal am wenigsten berechtigt. Der Bestand an fremden Werken bot zwar auch in diesem Jahre einen für die Schätzung der heimischen Leistungen zuverlässigen Maßstab, aber der letztere war minder eigenartig, und für einzelne Gesichtspunkte auch minder hoch, als früher. Der nivellirende Zug, welcher sich in der deutschen Abteilung bemerkbar machte, hatte auch zwischen dieser und dem Auslande vermittelt und das Gesamtbild einheitlicher gestaltet. So zahlreiche Anregungen, wie im vorigen Jahre, dürften die Münchener Künstler diesmal kaum geerntet haben. Überhaupt konnte man sich des Gefühles nicht ganz erwehren, dass — trotz aller Kampfbereitschaft der Parteien — eine gewisse Ausstellungsmüdigkeit einzutreten beginnt. Von Jahr zu Jahr muss es naturgemäß schwieriger werden, die kunsthistorische Be-

deutung dieser Veranstaltungen auf gleicher Höhe zu halten, und selbst das im höchsten Grade anerkennenswerte Streben, einzelne neue Anziehungspunkte zu schaffen, vermag hier auf die Dauer nicht genügend zu wirken. Im vorigen Jahre boten die Sonderausstellungen einzelner Meister und die köstliche Sammlung der dem Prinzregenten von der Münchener Künstler-Genossenschaft gewidmeten Ehrengaben eine willkommene Abwechslung des Programms; diesmal hatte man dieselbe in zwei Veranstaltungen gefunden, welche schon völlig abseits der bisherigen Wege und Ziele des Münchener „Salons“ lagen: sowohl das *Lenbach'sche Kabinett* mit seinem reichen Inhalt an wertvollen Gemälden, Skulpturen und kunstgewerblichen Arbeiten der Vergangenheit, als vollends der kleine Saal der *Japaner* waren Sonderausstellungen, die für sich allein gewürdigt werden müssen und sich dem bisherigen Rahmen der jährlichen Kunstausstellungen nur gezwungen fügten. Dem Künstler selbst wie dem Laien boten sie je eine Welt für sich, losgelöst von dem übrigen. Der „Lenbach-Saal“ freilich diente noch einem aktuellen Zweck. In mannigfacher Hinsicht mutete er wie eine erste Mahnung an: ein Gegensatz sowohl gegen die äußere Form unserer Ausstellungen als auch gegen ihren Inhalt. Den Tausenden nach äußeren Gesichtspunkten nebeneinander gehängten Bildern stellte er ein von individuellem Geschmack geschaffenes Kunstkabinett gegenüber und rief gegen das noch vielfach ziellose Treiben der modernen Kunstwelt vereinzelte Zeugen abgeschlossener Epochen der Kunstgeschichte in die Schranken. Was hierin berechtigt ist, wird kein Einsichtiger verkennen. Ist man heute doch mit glänzendem Erfolg bestrebt, sogar in den Museums-sälen Abwechslung zu schaffen, die Bilderreihen an den Wänden durch Skulpturen und mannigfache Möbel, Geräte und Erzeugnisse der Kleinkunst zu beleben, an Stelle der Gemälde-Magazine wieder Kunstkammern nach Art früherer Jahrhunderte, jedoch nach Maßgabe historischer Einheitlichkeit zu setzen! Ein ähnliches Vorgehen bei unseren modernen Ausstellungen kann nur freudig begrüßt werden, aber es sind ihm dort schon äußerlich nur enge Schranken gezogen. Wesentlicher war die innere Bedeutung, welche dieser Lenbach-Saal im Hinblick auf seine Umgebung gewann. An Nichtachtung grenzt die Teilnahmslosigkeit, mit welcher

zahlreiche jüngere Künstler den Werken der Vergangenheit gegenüberstehen. Die Zeit, in welcher der Maler die Pinakotheken als „Kunsttempel“ ansah, wo man „das Hochamt an keinem Sonn- und Feiertag versäumen dürfe“, sind längst vorüber. Viele jüngere Maler sind in unseren Museen nur anzutreffen, wenn sie etwa den Auftrag erhalten haben, ein altes Bild zu kopieren. Diese Erscheinung ist nicht unbegreiflich und nicht unverzeihlich. Es steht ihr vielfach ein von neuer Begeisterung getragenes Naturstudium gegenüber, und jede Revolution pflegt mit der Nichtachtung des Bestehenden zu beginnen. Aber die höhere Entwicklungsstufe ist diejenige, auf welcher der durch neue Offenbarungen geschärfte Blick auch die Rückschau nicht mehr vermeidet und die unsterblichen Lehren der Vergangenheit für die Gegenwart nutzbar macht. Kein lebender Maler ist berufener, dies zu lehren, als der, dessen Name in der Kunstgeschichte *unserer* Tage in unvergänglichem Glanze strahlen wird, und dessen Werke dennoch zugleich auch neben denen eines Rembrandt, Velazquez und Rubens bestehen. Mit *Lenbach's* Namen an Eingang erschien jener Saal mit seinen Meisterwerken der Vergangenheit wie eine Illustration zu dem Anspruch Anselm Feuerbach's: „Studirt die alten Meister, legt zu rechter Zeit eure eigene Individualität in die Wagschale, dann werdet ihr ziemlich genau erkennen, was ihr vermögt.“ Das sollten selbst diejenigen beherzigen, die den Schlussatz Feuerbach's: „Andere Wege giebt es heutzutage nicht“ für antiquirt ansehen.

Aber noch durch ein anderes Mittel hat die diesjährige Ausstellung sich neue Reize verschafft: neben der spärlich beschiedenen Abteilung der „Vervielfältigenden Kunst“ und der noch spärlicheren Gruppe „Architektur“ war diesmal die *Plastik* weit reicher vertreten als sonst. In meinem vorjährigen Bericht habe ich an gleicher Stelle dies als besonders erwünscht bezeichnet, und der Erfolg hat die Berechtigung dieses Wunsches bestätigt. Vor allem wird die Kunstgeschichte der Zukunft dieser Münchener Ausstellung gedanken müssen, denn was diesmal an Skulpturen im Glaspalast vereinigt war, bot in ungewöhnlicher Reichhaltigkeit eine Übersicht über einzelne Hauptströmungen innerhalb des bildnerischen Schaffens der Gegenwart.

(Fortsetzung folgt.)



Pusztakirche zu szent-Kiraly

UNGARN IM WERKE DES KRONPRINZEN RUDOLF.

VON JOSEF DERNJAC.

MIT ABBILDUNGEN.

„Niemand aber erhebe sich
über dich, du grüne Ebene,
du Zierde Ungarns.“

Eötvös, Der Dorfnotar.

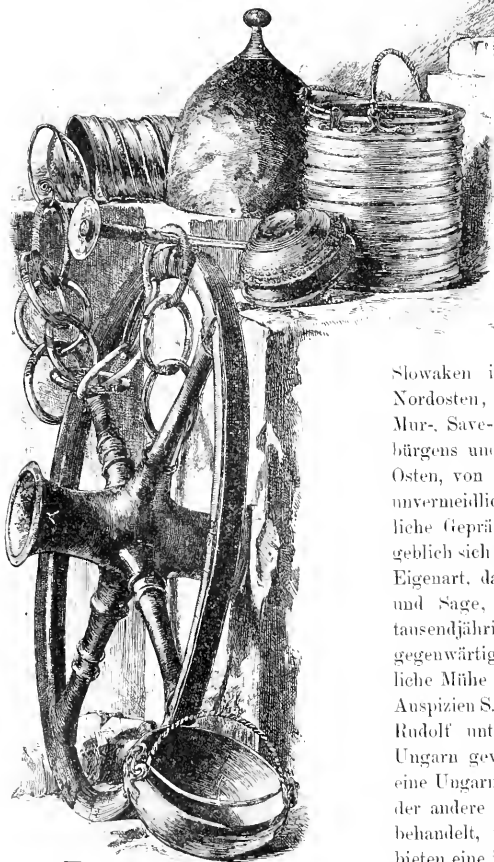


IST gleich weitab vom eisigen Nordpol wie vom heißen Äquator, beinahe im Centrum des östlichen Teiles von Mitteleuropa liegt ein Erdstrich von scharf markirter geographischer Individualität. Der mächtige Wall der Karpathen umspannt ihn in einem ungeheuren Bogen von 1400 km Länge von Pressburg und Theben bis an das äußerste Ende Siebenbürgens sich erstreckend im Norden und Osten; nach Westen liegt er offen da; im Süden bilden die Gelände der Donau und Save, der Kulpa und Una, der Zug des Velebit und die Küsten des Golfes von Quarnero seine Grenzen. Das ist das Ländergebiet der Krone des heil. Stephan, auch in seinen politischen Formen von den Staaten des Occidents vielfach verschieden, in kulturhistorischer, wie in ethnographischer Beziehung in hohem Grade interessant. Dem Königreich Ungarn haben nach einander das schon von König Stephan eroberte und bis zu den Türkenkriegen durch Statthalter (Woiwoden), während derselben von eigenen Dynasten

regirte Siebenbürgen, im elften und zwölften Jahrhundert die Königreiche Kroatien und Slavonien, im vorigen Finne und das Küstenland sich angegliedert. Als Reste zertrümmelter Reiche, vorgeschobene Posten answärtiger Nationen und Zonen einer mit bewusster Absicht durchgeführten Kolonisation bewohnt eine nicht unbedeutende Anzahl verschiedenartiger Völker die Berge und Thäler, den fruchtbaren und den wenig ergiebigen Boden ringsum an seiner weiten, kräftig ausgestalteten Peripherie. Aber alle verbindet ein energisches, kernkräftiges Element zu einem großen, achtunggebietenden Ganzen. Es gehört hinsichtlich seines Äußern und seiner Sprache weder ihnen, noch ihren Brüdern Nord-, West- und Südeuropas an. Das Idiom der Magyaren rechnet die Wissenschaft zu den sogenannten agglutinirenden Sprachen. Aber es kann mit seinen vierzig rein artikulirten Lauten, die, in regelmäßige Akkorde zusammengefügt, sich zu den einzelnen Worten gruppieren, mit seinem Wohlklang, vollkommenem Satzbau und mit seiner klaren, präzisen Ausdrucksweise den feinsten Geistesinstrumenten der civilisirten Menschheit sich an die Seite stellen. Im Typus sind die Söhne von Árpáds Scharen, trotz

zahlreicher Blondköpfe, den Tscherkessen und Persern ähnlicher, als den Romanen, Germanen und Slaven. Dass sie aber in ihrer seelischen Anlage eine große Anzahl eben jener Eigenschaften in sich vereinigen, die gerade bei den westeuropäischen Nationen von jeher und allerorten als das unterscheidende Kennzeichen der „echten Göttersöhne“ unter den Sterblichen betrachtet worden sind, beweisen sie uns täglich und stündlich und beweist in dem Buche ihrer Vergangenheit jede Seite und jedes Blatt. In der weiten Tiefenebene, wohin von dort aus, wo der Kranz der Berge

heiten am meisten entsprechenden Boden. Dort haben sie in dichter Masse sich angesiedelt; von



17

Ungarische Funde aus der Bronzezeit.

die geringste Breite hat, die Windungen der Thäler sie herabgeführt, fanden die Magyaren den ihren angeborenen Neigungen und ererbten Lebensgewohn-

heiten am meisten entsprechenden Boden. Dort haben sie in dichter Masse sich angesiedelt; von dort aus in Gruppen mitten unter den schon vorgefundenen oder im Laufe der Zeit herbeigeströmten Völkersplittern festen Fuß gefasst und haben als das relativ stärkste unter allen und in höherem Grade wie irgend eines unter ihnen mit staatenbildender Kraft begabt, den

Slowaken im Nordwesten und den Ruthenen im Nordosten, den Slowenen, Kroaten und Serben im Mur-, Save- und Draugebiet, den Rumänen Siebenbürgens und den Deutschen im Westen, Süden und Osten, von den nomadisirenden Zigeunern und den unvermeidlichen Juden ganz abgesehen, das einheitliche Gepräge des Ungarn aufzudrücken nicht vergeblich sich bemüht. Wir können die charakteristische Eigenart, das Denken und Empfinden, die Dichtung und Sage, Sitte und Tracht, vor allem aber die tausendjährige, wechselvolle Geschichte der Magyaren gegenwärtig mit wenigen Blicken und ohne sonderliche Mühe überschauen. Von der großen, unter den Auspizien S. k. k. Hoheit des verewigten Kronprinzen Rudolf unternommenen Publikation sind von den Ungarn gewidmeten Bänden zwei, von denen der eine Ungarn und seine Bevölkerung im allgemeinen, der andere die Tiefenebene des Alföld im besonderen behandelt, unlängst zum Abschlusse gelangt. Sie bieten eine interessante, von einer auserlesenen Schar der gediegensten ungarischen Schriftsteller mit Maurus Jókai an der Spitze gearbeitete Artikelfolge. Große Gesichtspunkte und eine vollständige Beherrschung der Stiltechnik finden sich in letzterer selbst bei den nur bestimmte Kreise oder einen ein-

zelen Fachmann interessirenden Essays. Auf illustrativem Gebiete hat das „Kronprinzenwerk“ des Vortrefflichen schon genug geboten. Die unter der tüchtigen Leitung Professor G. Morelli's in Holz geschnittenen Zeichnungen ungarischer Künstler gehören — die diesseitigen Leistungen in allen Ehren! — unter seinen Bildern zu den allervorzüglichsten!) Ein scharfer Blick für die markanten Charakterzüge, aber auch das tiefe, mit aufrichtiger Liebe gepaarte Verständnis der Seele nicht bloß des eigenen, herrschenden Volksstammes sind der Illustration wie dem Texte gleichermaßen eigen. Dass es in letzterem an jenem echt magyrischen Humor nicht gebricht, der seine Mitbürger gerne stichelt, dass er von

der Familien aus Árpáds Gefolge gestanden haben, in deren Gebiete heute noch rein und voll, wie nirgends anders im Lande, die magyrische Sprache ertönt, der Typus des Orientalen in Physiognomie und Gestalt am vollkommensten sich erhalten hat. Wir geben im nachfolgenden unseren Lesern einige Züge des modernen Ungarn und des alten im modernen. Die Geschichte des Landes gehört in den Rahmen unserer Darstellung nicht hinein. Wir führen aber gelegentlich einige ihrer Hauptmomente an; sie sind zum Verständnis der Gegenwart und ihrer Zustände unerlässlich.

Neben Pfählbauten sind die gewissen Tumuli, denen der Reisende in Ungarn auf Schritt und Tritt



Die fünf Hügel (Óthalom) bei Glogovác. (Arader Comitat.)

echtem Patriotismus getragen und durchwärmt wird, braucht wohl nicht erst besonders gesagt zu werden.

„Flusswelt“, dies ist vom kulturgeschichtlichen Gesichtspunkte aus die richtige Bezeichnung der vom breiten Gürtel der Donau im Westen und Süden begrenzten ungarischen Tiefebene. Ihren eigenartigen, zerstörenden und Leben erzeugenden Genius bildet die Theiß, an deren Ufern die ältesten Ansiedlungen der Urbewohner und die ersten Hütten und Zelte

begegnet, die wichtigsten Reste aus dessen prähistorischer Zeit. Ihre Höhe variiert zwischen 50—100 Metern bei entsprechender Basis; gelegentlich finden sich deren mehrere zu Gruppen zusammengeordnet, wie z. B. die Fünfthügel (Óthalom) bei Glogovác (Arad). Von den Namen, die sie führen, deuten so manche auf ihre ehemalige Bestimmung oder auf ihre wirklichen oder vermeintlichen Urheber hin, z. B. die Leshalom, Spähhügel, Testhalom, Leichenhügel, Cziganyhalom, Zigeunerhügel, vor allem aber die Kúnhalom, Kumanenhügel. Wie die zuletzt angeführte Bezeichnung besagt, sind viele dieser Hügel verhältnismäßig jung. So manche lassen sich tatsächlich kaum bis zu den Anfängen der Árpáden-epoche zurückdatiren. Werkzeuge und Waffen des Neolith-Zeitalters, Bronzegegenstände mit anferthalb

1) Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Wien 1888 und 1891. Ungarn. Bd. I und II. Bd. III. Liefg. 1. Bis zu welchem Grade die Übersetzung L. Hevesi's das magyrische Original prägnant wiedergibt, kann ich, des Magyrischen unkundig, nicht beurteilen. Ich weiß nur so viel, dass sie nicht den Eindruck einer Übersetzung, sondern eines trefflich geschriebenen Originals macht.

des Alföld höchst sporadisch vorkommenden Verzierungen, eiserne, keltische Ketten, Dolche und Schwerter, dies sind die wichtigsten Gegenstände, die man aus diesen Tummis zu Tage fördert; daneben aber gelegentlich auch Geräte, die auf eine frühe Verbindung mit Griechenland hinweisen. Gegenstände, bei denen der Einfluss der römischen Provinzialkunst unverkennbar ist, goldene oder stark vergoldete und edelsteingeschmückte Verzierungen aus der Völkerwanderungsperiode, welche die Einwirkung von Byzanz, aber auch das Walten des heimischen Volksgeistes deutlich verraten, bis zu den Geflechten aus Silberdraht, welche für den Beginn der Magyarengeschichte, da die Goldschätze der Avarn nicht mehr vorhanden waren, charakteristisch sind.

Der Römer hat Pannonien, Syrmien, Dacien seinem Schwerte unterworfen, an den Grenzen des Theißgebietes machten seine Legionen Halt. Von den Städten keltischen Ursprungs am Rande des Alföld, die sich ziemlich rasch romanisirt hatten, ist bis auf Siscia und Sirmium, Szászék (Sisek) und Szerém (Srem) selbst der Name untergegangen. Das Gowitter, welches sie zerstörte, kam aus dem Alföld, dem Wetterwinkel des sinkenden Imperiums. Zwischen die Zerstörer Carnuntums, die bis in die Karpathen hinein sich ausdehnenden Quaden und die ostwärts sitzenden Dacier schoben die Hunnen, Ostgoten und Langobarden, die Gepiden und Avarn im Verlaufe der Völkerwanderung sich in das Theißgebiet hinein. Von den Ostgoten, Gepiden und Langobarden ist nur mehr der Name und vielleicht noch ein oder der andere Schmuckgegenstand erhalten; an die Avarn erinnern jene mächtigen, als Csörsz-Graben, Teufelsgraben etc. bekannten Erdwälle, die im Alföld meilenweit der Länge und der Quere nach verlaufen, noch im achtundvierziger Kriege in ihrem südlichsten Zweige, den „Römerschanzen“ eine Rolle gespielt haben, und teilweise wohl mit den von Karl dem Großen gestifteten „Ringen“ identisch sind. Am lebendigsten erhält sich bei den Magyaren das Andenken an die Hunnen und ihren großen König Attila, der zu Etel-laka (Etelcs Wolmsitz) auf der Puszta von Bahmáz-Ujváros und zu Jászberény seine Paläste hatte, in der Nähe des heutigen Szegedin den stammenden byzantinischen Gesandten empfing, vielleicht aus den am Pontusgestade angefertigten Goldgefäßen von Nagy-Szent-Miklós (gegenw. im k. k. Antikenkabinett zu Wien) tafelte und in der Theiß, oder, wie die Jazygier behaupten, in der Zagya begraben ward. Und kein Wunder, dass dem Magyaren der große König und seine Scharen teuer sind. Hält er sich

doch desselben Stammes mit ihnen; hat ihm doch seine Volkssage so manchen ihm selbst eigentümlichen Charakterzug von ihnen bewahrt. Die direkten Abkömmlinge der Hunnen sollen die heutigen Székler Siebenbürgens sein. So will es wenigstens die Legende von Csaba, dem Sohne Attilas und seinem immer noch wiederkehrenden Geisterheer.

Der Adler war das Feldzeichen der Hunnen und bis auf Herzog Géza auch der Fahnen Schmuck der Magyaren. In der Békésér Gegend (Békés-Friede) begegneten die Scharen Arpáds zum erstenmale den Hunnenszékler. Möglich, dass sie auch in den Resten der Avarn und in den Nachkommen der schon in der Römerzeit zwischen der Donau und Theiß ansässig gewesenenen Jazyges Metanastae verwandte Elemente vorfanden. Inschriften, Mithrasreliefs und Votivaltäre mit absonderlichen asiatischen Götternamen, sowie Reste des Limes Dacicus im Gebiete der schwarzen und weißen Körös, dies sind die wichtigsten Denkmälereggattungen, welche das Römertum von seiner Herrschaft an den Grenzen des Alföld zurückgelassen hat. Weitans jünger als diese sind die ältesten monumentalen Überreste des Christentums, das Goldkreuz aus dem Avarengrabe von Ozora, die Fresken in der Krypte des Domes von Püstkirchen und der im Pester Nationalmuseum befindliche Szégyessardar Sarkophag. Die Christianisirung der Magyaren kostete schwere Mühe. Sie konnte erst erfolgen, als nach der blutigen Lektion in der „Hunnenränke“ von Dortmund, bei Merseburg und Augsburg die abenteuernden Söhne der Steppe sesshaft geworden, und das berühmte Lehel'sche Horn, ein Meisterwerk byzantinischer Elfenbeinschmitzerei und nachmaliges Abzeichen der Oberkapitane von Jazygo-Kumanien, in Jászberény definitiv zur Ruhe gebracht worden war. Was der Orient vergebens unternommen und Wolfgang von Einsiedeln, sowie die Bischöfe Pilgrim von Passau und Adalbert von Prag ohne Erfolge zu ernten versucht, das führte Stephan der Heilige, überzeugt, dass der Magyar nur als Christ sich im christlichen Abendland behaupten könne, mit schonungsloser Niederwerfung jeglichen Widerstandes durch. Es war im Jahre 1000, dass die civilisatorische Thätigkeit des Ungarnherzogs von dem Träger der höchsten geistigen Autorität auf Erden ihre wohlverdiente Anerkennung erhielt, dass der Gemahl der aus kaiserlichem Geblüt entsprossenen Prinzessin Gisela sich als erster apostolischer König von Ungarn (Rex apostolicus) die vom Papst Sylvester II. geschickte Krone auf seine Stirn drückte. Aber das Christentum machte nur langsame Fortschritte im

heidnischen Lande und war, wie die an den heil. Gerhard erinnernde Legende vom Blocksberg (St. Gerhardsberg, Szent-Gellérthegy) bei Pest beweist, von den Gefahren der Ausrottung häufig bedroht. Das Mátra- und das Bükkgebiet beherbergen in den „Hexenstühlen“ Opfersteine, „Bienenkörben“ (heidnischen Mausoleen) etc. noch heute zahlreiche, kaum berührte Heiligtümer der Ureligion, und auch in so manchem Volksgebrauch hat sich ein oder das andere aus ihrem Kultus erhalten, mit dem wohl auch der „Sonnenhieb“ des Königs zusammenhängt, den er, die berühmte, mit dem Diadem des Kaisers Mannel Dukas zusammengeschmiedete und mit dem „sinkenden Kreuze“ verzierte Corona Sancti Stephani auf dem Haupte, nach allen vier Weltgegenden auf dem „Krönungshügel“ führt.

Mit Andreas III. erlosch im Jahre 1301 die Arpadendynastie, ausgezeichnet durch Regenten wie Ladislaus der Heilige, der Gründer der Groß-Wardeiner Kathedrale, wie der wissenschaftlich gebildete „Bücher-Koloman“, wie Béla II. „der Blinde“, Ladislaus IV. der Kumane, Emerich, Andreas II., Béla IV. Es kam die glorreiche Zeit eines Karl Robert und Ludwig's von Anjou, genannt der Große, die traurige Epoche des mit der deutschen Kaiserkrone geschmückten Sigmund, Wladislaw's I. und des Ladislaus Posthumus, bis dann endlich das Reich, nachdem es unter Mathias Corvinus' zweiunddreißigjähriger Regierung nochmals eine Glanzperiode gehabt, unter Wladislaw II. traurigen Angedenkens immer tiefer sinkt und unter Ludwig II. vollends in den Staub getreten wird. Es ist sehr die Frage, ob die Durchzüge der Kreuzfahrer, die in Ungarn eine so große Menge von Salzburger und Friesacher Münzen verstreuten, dass das Pester Nationalmuseum mehr als jedes andere Kabinett davon besitzt, demselben zum Vorteil gereichten. Der Einfall der Mongolen unter Béla IV., die es ein Jahr hindurch plünderten und verheerten, machte es zu einer menschenleeren Wüste. Auf der Flucht vor den Mongolen war der letzte Schwarm der Jazygen und Kumanen in das Land gekommen, eines wilden von den Magyaren bitter gehassten Volkes, das stets Klinge an Klinge mit ihnen geblieben war und ihre Sitze zu wiederholten Malen und zwar so lange verheert hatte, bis es selbst zwischen Zemplén und der Drau, der Theiß und Komorn welche bekam, in denen die unstäten Nomaden von einst, die in den Schlachten bei Wiener-Neustadt und am Marchfelde neben dem schwergewüsteten Ritter die leichte Kavallerie zu Ehren gebracht, in den sesshaften Ackerbauern und reichen

Grundbesitzern von jetzt, die das allerechteste Magyarisch sprechen, kaum noch zu erkennen sind. Die Wunden, welche diese „letzte Welle der Völkerwanderung“ und die Mongolen der ungarischen Ebene geschlagen, begannen kaum erst zu heilen, da brach, alles verwüstend, der Bauernaufrstand Georg Dózsa's aus, da zog vom Ostende Europa's über Adrianopel, Widdin, Nikopolis, Varna, die Türkenflut immer näher und näher, bis ihr durch den heldenmütigen Johann Hunyadi und Johann Kapistran bei Belgrad noch einmal, freilich nur für eine kurze Weile, Halt geboten wurde. Die Verbindung mit dem Orient brachte es mit sich, dass auch am ungarischen Hofe im frühen Mittelalter byzantinische Tracht und Sitte herrschte. Einen Beweis dafür liefert die berühmte Reiterstatuette des Pester Nationalmuseums, da die ehernen Bildsäulen der ungarischen Könige seit 1660 nicht mehr existiren, die den Platz vor dem Dome von Großwardein geziert, das interessanteste Denkmal mittelalterlicher Plastik in Ungarn. Die ursprüngliche Anlage der Großwardeiner Kathedrale war, wie die der Dome von Fünfkirchen, Agram und Stuhlweißenburg, romanisch. Dass auf die Entwicklung der kraftvollen, gedrungeneren Erscheinung des romanischen Stiles in Ungarn und seiner nationalen Eigentümlichkeiten (vgl. darüber Schnaase VII, S. 629 ff.) ebensogut die französischen wie die deutschen Bauschulen ihren Einfluss geübt haben, ist bekannt. Nur ein geringer Bruchteil von den zahlreichen gotischen Kirchen des Landes gehört, wie der Dom von Kaschau, in dem sich die daselbst typisch gewordene romanische Kirchenform mit dem centralen Schema der Trierer Liebfrauenkirche kreuzt, noch in das vierzehnte Jahrhundert; die meisten zeigen die konstruktive Nüchternheit und das überladene, ausgeartete Detail des sechzehnten. Von den glänzenden Profanbauten der Gotik in Ungarn ist das Ofener Schloss des Königs Sigmund ebensowenig erhalten geblieben, wie das einst vielgerühmte „irdische Paradies“ auf dem Visegrád. Aber noch steht mit ihren Zinnen und Mauern die Burg des großen Gouvernators, Vajda-Hunyád. Sie bietet, neuerzeit wiederhergestellt, noch eine kleine Vorstellung von der damals an Fürstensitzen herrschenden Pracht.

Mit der Thronbesteigung Karl Robert's von Anjou wurde Italien für den Geschmack der Großen und des Hofes tonangebend; die Feldzüge Ludwig's des Großen in Neapel erschlossen den Söhnen der Tiefebene eine neue Welt. Es ist bekannt, dass am Hofe des Mathias Corvinus, unter dessen Führung

die Ungarn zum erstenmale vor den Mauern Wiens erschienen, der Humanismus und die Renaissance eine Pflegestätte gefunden haben. Leider ist seine hochberühmte Ofener Burg zusamt ihrem Gemälde- und Statuenschmuck von der Hand eines Benedetto da Majano, Filippino Lippi und Leonardo da Vinci (?) in den Stürmen der Folgezeit zu Grunde gegangen. Die Reste seiner an 10000 Codices zählenden Handbibliothek, der *Corvina*, hat nach der Wiedereroberung Ofens Graf Marsigli in seine Heimat, nach Bologna entführt. Die Büste Ladislaus des Heiligen, einst im Domschatze von Großwardein, gegenwärtig in Raab, die Chorstühle, die Grabdenkmale und das Tabernakel in der Kirche zu Nyir-Bátor, dem Stamm-

Andrea Sansovino's nach Portugal und hundert Jahre vor der Thätigkeit eines Andrea del Sarto und Benvenuto Cellini am Hofe Franz' I. Um dieselbe Zeit, da der Florentiner den ungarischen Boden betrat, zog der Goldschmied aus der edlen Familie Ajtóssy aus der Heimat in die Fremde. Es war der Vater Albrecht Dürer's, bei dem, sein deutsches, mütterlicherseits ererbtes Gemüt in allen Ehren, an seinem Äußern der Magyarentypus, je älter er wurde, immer mehr zu Tage trat. Verrät nicht auch die intime Kenntnis des Pferdes den Abkömmling des Reitervolkes? Erinnern seine gespenstigen apokalyptischen Reiter nicht an Kumanen und Tataren, an das von der Heimat seines Vaters schon erduldete



Goldgefäße aus dem Schatze von Nagy-Szent-Miklós.

sitz der Bathoris, sowie die auf der Pusztas von O-Kigyós gefundenen Gegenstände von italienischer Niello-Arbeit, dies sind die spärlichen im Alfveld vorhandenen Überreste der Renaissance. Wäre nicht neuerdings eine Völkerwanderung über das unglückliche Land dahingebraust, wir hätten vielleicht neben der portugiesischen, spanischen, französischen und deutschen auch eine ungarische Renaissance zu verzeichnen. Der Einmarsch Ludwig's des Großen in Neapel erfolgte anderthalbhundert Jahre vor dem Zuge Karl's VIII. nach Italien, die Erhebung Filippo Scofari's auf den Sitz der reichen und mächtigen Temeser Gespane und die Verknüpfung Ungarns mit der Geschichte der florentinischen Malerei im Namen Masolino's siebzig Jahre vor der Berufung

und wieder gewärtigte Elend? Im Jahre 1498 war die Apokalypse erschienen. Am 29. August 1526 hielten die von Dürer im Geiste geschauten Dämonen auf der Wahlstatt von Mohács ihre grausige Ernte.

Mit der Eroberung von Temesvár hatte der Osmane den Höhepunkt seiner kriegerischen Erfolge in Ungarn erreicht. Was er besaß von Ungarn, bildete mit dem adriatischen Meere und Temesvár als Endpunkten der Basis und Füleke als Spitze die vorgeschobene Bastion des Orients, was von Ungarn noch übrig geblieben, war nur ein schmales, den Westen vor den Einbrüchen der Türkenhorden notdürftig schützendes, von letzteren stets verwüstetes Glacis. Unglückseligerweise musste gerade in seiner kritischsten Stunde auch noch der innere Unfriede,

der Bürgerkrieg die Kräfte des Landes zersplittern. Wie gewisse eigenartig geformte hölzerne Grabdenkmale der ungarischen Protestanten beweisen, haben sich die Reformationsideen auf dem ungarischen Boden mit den islamitischen gekreuzt. Der Hoch- und Kleinadel, die Städte und das Volk wurden erst lutherisch, dann calvinisch. Aber bald traten die Magnaten unter dem Einflusse der Gegenreformation in großer Anzahl zur alten Kirche zurück, während ein großer Teil des niederen Adels, die Bürger und Bauern bei der neuen Lehre beharrten. Die Beschützer der letzteren blieben die, mit Ausnahme der katholischen Bithory's, sämtlich protestantischen Fürsten Siebenbürgens, Boesckay, Bethlen, Rákóczy, die, um sich zu behaupten, dem Türken die Huldigung leisteten. Nach den Erbverträgen waren die Habsburger die Herren im Lande und im Interesse seiner Verteidigung die Förderer der Glaubenseinheit, der Kräftigung der königlichen Macht. Die Not der Zeit hatte viele Menschen elend und heimatlos gemacht. Aus ihnen rekrutierten sich die Hajducken Boesckay's, die Kurutzen Emeich Tökölyi's und Franz Rákóczy's II. Der Name und die Erscheinung der Hajducken hatten kein so glücklich Los, wie der Huszar, der im siebzehnten Jahrhundert und in seinen Kriegen auftritt, gleichzeitig mit der vermutlich aus türkischen und tartarischen Elementen hervorgegangenen ungarischen Nationaltracht, die, kaum entstanden, in gewissen Kleidungsstücken, z. B. in der „Hongrelime“, schon auf die europäische Mode und auf das Aussehen so mancher Figur, deren Habitus uns Jacques Callot überliefert, ihre Wirkung äußert. Während der Huszar in den großen europäischen Heeren seine Nachahmungen und in letzteren auch in Bälle ebenbürtige Gegner findet, gerät der Hajduck, einst ein tapferer Krieger, oft eine Geißel des Türken, aber gelegentlich auch der Heimat selbst, allgemach

in die Domestikankarriere, obwohl er den Adel erhalten von Stephan Boesckay, der ihn in seinem heiligen Wohnsitz, dem sogenannten Hajducken-Comitat (Hajdu-megyé), dessen Hauptstadt gegenwärtig Debreczin ist, angesiedelt. Die grünseidene Fahne Boesckay's wird in der Stadt Szoboszló noch pietätvoll verwahrt; die Befestigungen der Hajducken sind in Trümmer zerfallen bis auf die Citadelle der genannten Stadt und bis auf den gewaltigen stumpfen Turm von Nagy-Szalonta. Türme, weit ausblickende Warten bilden überhaupt schieb die einzigen architektonischen Denkmale aus Ungarns Türken- und Reformationsepoche. Kirchen bauten die Protestanten nicht, sie übernahmen sie von den Katholiken. Die Friedensschlüsse von Karlowitz und von Passarowitz besiegelten die Befreiung Ungarns von den Türken, der Szatmärer Friede von 1711 das Ende des Kurutzenkrieges. Die hervorragendsten Helden des letzteren, die Tökölyi, Helene Zrinyi, Beresé und Franz Rákóczy II. beschlossen ihr Dasein in der Fremde. Zahlreich sind in Ungarn die Denkmale, an die sich der Name des mächtigen Rákóczy'schen Fürstenhauses knüpft, am wichtigsten darunter vielleicht die Befestigungen am Südende des Zempléner Komitats, das von den Glocken (Harang), die auf hölzernen Türmen innerhalb der letzteren hingen, den Namen des Harangod erhalten hat. Bekanntlich läuft auch auf

österreichischem Boden ein Schanzenzug von Petronell in der Richtung auf Parendorf und den Neusiedlersee. Man weiß nicht, ward er gegen die Türken oder gegen die Kurutzen erbaut. Der Angst vor den letzteren verdankt aber der vielverlästerte Wiener Linienwall seine Entstehung. Verschwindet er und mit ihm eine Fülle von Reminiscenzen an den zweiten und an den dritten Anmarsch der Magyaren, an die Schlacht bei Trensin und an die Schlacht bei Schwechat von der Erde, dann wird auf dem



Motiv vom Friedhofe zu Nagy-Koros

Wiener Boden nur noch das Neugebäude, die Kanzel des Kapristan und die Ruine des Kahlenberger Schlosses die Erinnerung an das aus der ungarischen Tiefebene über die Kaiserstadt emporgestiegene Gewitter, an die Türken- und Kurutzenzeit bewahren.

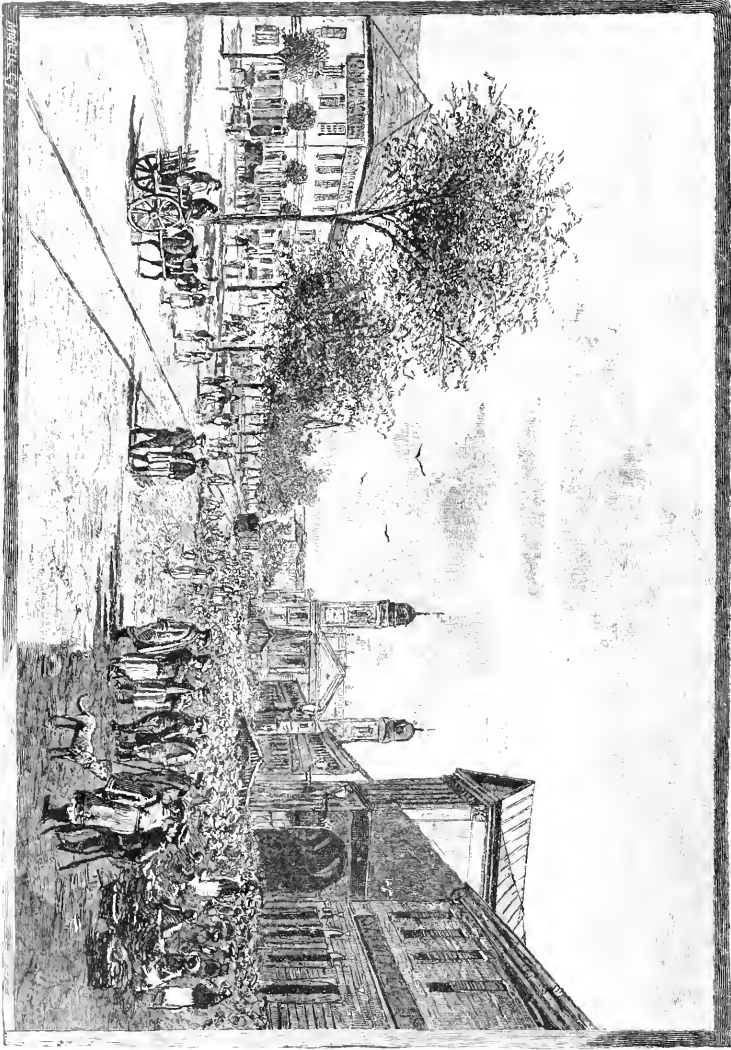
Von den Burgen des Landes sind die meisten, wie die alte Ofener Feste, erst nach dem Einfall der Tartaren erbaut worden. Die Kankóburg bei Nagy-Szöllös, die Burgen von Ónod, Erlöd, Nyaláb, Sarvár, Adorján, Szent-Jobb, Pankóta, Torontál-Sziget, Gyula, Bács sind, wie die Katharineburg von Körösszeg, nur mehr Ruinen, die Kastelle der Telegdis, Pázmáns, Toldys, Csákys in der Umgegend von Großwardein, deren Größe und Schönheit der Italiener Gromo noch im 16. Jahrhundert hervorhebt, Schutt, oder nicht mehr vorhanden. Szinyér ist, wie die Inselburg Kóly, spurlos verschwunden, Székelyhid demolirt, Roszaly und Eesed verödet, Aranyos-Medgye gebrochen und nur mehr halb bewohnt, Boros-Jenő, noch im siebzehnten Jahrhundert der vierhundertjährigen Schlüssel Siebenbürgens, jetzt zum Teil zu einer Honvedkasernen, wenn auch nicht ganz stülgerecht wiederhergestellt. Das romanische Kloster zu Százd (Borsod), woran sich Erinnerungen an die Feldherren Géza und Ladislaus knüpften, haben die Wogen der Theiß hinweggespült; das von König Aba gegründete Kloster zu Saár dient als landwirtschaftliches Gebäude und die Gruft des Königs als Keller; die Niederlassungen der „weißen Mönche“, i. e. der Tempelherren von Ersek-Apáti, Püspöki, Nagy-Kereki, Dócsa, Darvas (Papok-hegye = Pfaffenberg) und Fekete-Bátor hat die Ungunst der Zeit, bis auf wenige Spuren, hinweggeföhrt. Die Tempelherrenkirche, jetzt Franziskanerkirche zu Bács wurde im vorigen Jahrhundert neu errichtet; die romanische Kirche von Poroszló und die demselben Stile angehörige Abtei von Debrő haben den Stürmen der Geschichte getrotzt. Wie den letzteren, so ist es auch einigen gotischen Denkmalern verhältnismäßig gut ergangen, so den Kirchen von Székelyhid und Földerek, der alten Mathiaskirche zu Szegedin, welche noch ein prächtiges, von diesem König geschenktes und gelegentlich auf 60000 Thaler geschätztes Messgewand bewahrt, wie die Kirchen von Szerencs und von Nyír-Bátor, die wir oben bei dem Rákóczy- und dem Renaissancekapitel bereits erwähnt haben, und wie die Kirche von Székely, die samt den beiden zuletzt genannten und der wegen ihres Querschiffes interessanten romanischen Kirche zu Ócsa gegenwärtig dem Kultus des reformirten Bekenntnisses dient. Aber auch

von den Monumenten der Gotik ist so manches, und nicht eben Unbedeutendes der Zerstörung zum Opfer gefallen. Von der gotischen Erzdechantei zu Pankóta sind erst neuererzeit Reste aufgefunden worden, ebenso vom uralten romanischen Dom von Kalocsa, und von der romanischen, durch die Tartaren zerstörten Kathedrale von Großwardein, an deren Stelle später der gotische Prachtbau sich erhob, der in der Reformationszeit geplündert und entweiht, erst unter Gabriel Bethlen, um für dessen Festung das Material und den Platz zu liefern, abgebrochen wurde. Trümmer, mächtige und imposante Trümmer sind die gotische Kirche zu Nagylak, die gotischen Abteien zu Szer und zu Aracs. Ihr Verschwinden ist nichtsdestoweniger nur eine Frage der Zeit und auch was von romanischen Monumenten, wie ihre moosüberwachsenen Wände, als Grabmal einer barbarisch vernichteten Kultur da und dort noch in die Höhe ragt, hat, wie die Taufkirche zu Csanád, die berühmten Propsteien zu Titel und zu Bács, die als Ziegelrohbau sehenswerte Kirche zu Tamásda, und der Turm auf der Puszta von Herpály keine lange Lebensdauer noch vor sich. Allenthalben, wohin man nur blicken mochte, nichts als brandgeschwärzte Mauern, unkrantüberwucherte Schutthügel und ein entvölkertes, ödes Gebiet, das war die ungarische Tiefebene nach den durch zwei Jahrhunderte auf ihr vor sich gegangenen Kämpfen. In der Puszta, d. h. Steppe, sehen wir noch heute das gewaltigste und erschütterndste Denkmal aus der Tartaren-, Türken- und Kurutzenzeit. Ihre wildbewegte Staffage: riesige, von der wohlgegliederten Hierarchie der Gulyás (Rinderhirten), Csikó's (Pferdehirten), Kondás (Schweinehirten) und Juhász (Schafhirten) gehütete Herden, brunnenschwellige, zum Schutze vor dem Sturme errichtete Windfänge, nebst der Csárda (Pusztewirtschaft), deren fiedelnden Zigeunern und gelegentlich einsprechenden „armen Burschen“ ist oft gemalt und geschildert worden. Wenn die himmelhohe Sandsäule, von der Windsbraut emporgewirbelt, unter dunklen Gewitterwolken über ihren Plan dahinfährt und sich in weiter Ferne an einem geborstenen Mauerrest oder an einem einsamen „Kumanen- hülgel“ bricht; wenn das tausendstimmige Gebrüll der Herden der aufgehenden Sonne ihren Saht entgegendonnert, oder wenn als immer wiederkehrender „Traum von dem Meere, der es einst bedeckte“ im Zauberspek des „Delíbab“, der Fata Morgana, das Spiegelbild entlegener Gewässer, Bäume, Städte und Dörfer in glühender Mittagshitze sich über ihre schattenlose Fläche breitet: da übt die ringsum nur

von Himmelsgewölbe begrenzte Pusztuebene auf den Beschauer einen Eindruck, der an zwingender Gewalt nur mit dem der unendlichen Weite des Ozeans, der schneebedeckten Alpen- und Himalayagipfel und der grenzenlosen Wüsten Asiens und Afrikas sich vergleichen lässt. Dass zu den charakteristischen Merkmalen der Puszta eine hochragende Kirchenruine oder ein Hügel gehört, auf dem noch vor kurzem eine solche zu sehen war, dass auf derselben uralte Gemarkungen von ehemals blühenden Dörfern, Kirchen und Abteien sich finden, deren Bevölkerung auf der Flucht sich verloren oder in den Schlachten und in der Sklaverei ihren Untergang gefunden hat und deren Namen nur noch der Historiker aus alten Urkunden zu Tage fördern kann, dies wird weniger häufig betont, muss aber an dieser Stelle unsererseits besonders hervorgehoben werden. Die Puszta bleibt als ein ergreifendes Gebilde der Phantasia für immerdar in die ideale Welt entrückt. Sie wird vor unseren Augen immer wieder, wie sie war, erstehen, so lange Eötvös' Schilderung im „Dorfnotar“ nichts von ihrem Reiz verliert und so lange nur eines von Nikolaus Lenau's „Haidebildern“ uns noch zu begeistern vermag. Indessen verwandelt das kräftig pulsierende moderne Leben sie mit Fug und Recht und im Interesse der fortschreitenden Kultur wieder in gut bebautes, dicht bevölkertes Ackerland und wird binnen kurzem noch das Wenige, was von ihrer historischen Erscheinung sich bis in die Gegenwart gerettet hat, aus dem realen Dasein gestrichen haben. Wo auf einer mageren Hutweide ehemals dreifligig Wagenspuren neben einander zu sehen waren und die „armen Bursche“ (szegény legények), d. h. Räuber auf ihren flinken Rennern mit Windeseile dahinbrausten, da schießen jetzt Eisenbahnzüge dahin ziehen schnurgerade, regelrecht chaussierte und zum Schutze vor dem Sande mit Gräben und Akazienalleen eingefasste Straßen sich durch das Feld und grüßen den Wanderer aus dichtungsfriedeten, wohlgepflegten Gärten heraus die weißgefünchten Wände schmucker Tanyas (Wirtschaftshöfe). So manches Pusztafeld ist, rationell bewirtschaftet, in Bezug auf Erträgnis dem altbebauten Boden schon heute bedeutend überlegen. Die verborgene Kraft der ungarischen Erde, die Jahrhunderte hindurch in tiefem Schlummer gelegen, ist wieder erwacht. Die Ahnung des großen magyarischen Staatsmanns und Schriftstellers, dessen Ausspruch wir oben unserer Arbeit als Motto vorangestellt, erfüllt sich in großartiger Weise.

Obwohl vielfach verändert im Laufe der Zeit ist die protestantische Kirche zu Nagy-Körös doch

immer noch eines der interessantesten Baudenkmale aus der Türkenzeit. Viel einfacher, schmuckloser und bescheidener noch als sie und eben deshalb ein rührendes Bild der tiefen, beim Beginne seiner neuen Kulturarbeit in Ungarn herrschenden Armut ist die kleine, nach der Türkenzeit errichtete „alte-
Domkirche von Großwarden. Was seither auf dem Gebiete des Kirchen- und Profanbaues in Ungarn entstanden ist, zeigt die bekannten Formen des Barock, Rokoko und Klassizismus, so von den Kirchen die zu Békés-Csaba, Groß-Kikinda, Nagy-Károly, Jászberény; so die Marienkirche und der Dom von Temesvár und die als eine der schönsten Schöpfungen des calvinistischen Stiles in Ungarn bekannte Kirche der Reformirten in Fehértó; so vor allem samt den Episkopalpalästen, die zu ihnen gehören, die zweitürmigen Barockkathedralen von Kaloesa und von Großwarden. Die Schlösser und Edelsitze sind meist weitläufige, mit Rücksicht auf möglicherweise wiederkehrende Kriegszeiten, gelegentlich auch für eine eventuelle Verteidigung berechnete Anlagen. Bemerkenswert diesbezüglich sind die Magnatenkastelle von Acsa und von Pilis. Einfacher wie diese erweist sich das an Stelle der ehemaligen Rákóczyburg errichtete Schloss von Nagy-Károly; das Schloss der Tisza's zu Geszt zeigt die dreiflügelige französische Form. Sehr reich an stattlichen Sitzen des Kleinadels, die am Ende des vorigen oder zu Anfang dieses Jahrhunderts entstanden sind, ist die Pester Ebene in der Gegend des Galga und Tápó. Allen Profananlagen voran müssen die seit 1749 erbaute neue Ofener Königsburg und das jetzt königliche Schloss von Gödöllő hervorgehoben werden. Der Name des Grafen Anton Grassalkowich, der das letztere erbaut, ist auch von ersterem nicht zu trennen. Von den einschlägigen Bauten neuesten Datums stehen Tisza-Dob, Csütő und Ó-Kigyós, die Schöpfungen der Andrássy-Csekonic und Wenckheim obenan. In dem mit Kaiser Mathias abgeschlossenen Wiener Frieden, der mit der goldenen Bulle und mit 1567 in Bezug auf staatsrechtliche Wichtigkeit in einer Linie genannt zu werden verdient, war aus den nördlichen und westlichen Resten des alten Ungarns wieder ein Reich geschaffen worden. Mit dem Tode Michael Apáthy's hatte die Sonderstellung Siebenbürgens ihr Ende erreicht. Zwei Jahre nach der Wiedereroberung Ofens machten die Stände auf dem Pressburger Reichstage die Krone im Hause der Wiedereroberer Grans, Neubäusels und Ofens erblich. 1712 erkannten die kroatischen Stände das Erbfolgerecht der weib-



Hauptplatz von Innsbruck

lichen Linie der Habsburger an. 1713 erließ Karl VI. die pragmatische Sanktion; 1722 ward ihm die Anerkennung derselben durch den Reichstag durch eine glänzende Magnatendeputation in der Wiener „neuen Favorita“, dem heutigen Theresianum, kundgethan. Die mit Karl VI. beginnende Periode der politischen Reformation und Regeneration ward durch die Kriege mit Friedrich dem Großen, mit den Türken und mit Napoleon wieder unterbrochen. Sie haben den Fortschritt des Landes wohl zu stören, aber nicht gänzlich zu hemmen vermocht. Unter Maria Theresia wird der Sinn für das eigene Volkstum, der in der kosmopolitischen Strömung der Zeit schier gänzlich abgestorben schien, wieder wach. In der Periode zwischen 1820 und 1840 tritt das inzwischen schon in der Dichtkunst zu Ehren gelangte magyarische Idiom in Staat und Gesellschaft an Stelle des lateinischen und fremden. Die Zeit bis zum Jahre 1848 führt die Nation von Stufe zu Stufe immer höher empor. Sie legt mit der Theißregulirung und dem Eisenbahngesetz wichtige Grundlagen für ihren heutigen Wohlstand und eilt auf dem Gebiete der Rechtsentwicklung der diesseitigen Reichshälfte vielfach voran.

Nur ein Volk wie das magyarische kann sich auf der weiten Fläche des Alföld behaupten. Beweis dessen die Thatsache, dass, wie Amerika dem eingewanderten Weißen binnen kurz oder lang den Typus der Rothhäute aufprägt, in dem Klima der Theiß- und Donauebene jeder ethnisch fremde Bestandteil der Bevölkerung, wenn er auch den Namen und die Sprache der Heimat noch eine Weile beibehält, in Tracht und Sitte, Gesicht und Gestalt, Denken und Empfinden kernmagyarisch wird. Will man von der Tüchtigkeit und Rührigkeit der magyarischen Rasse sich eine Vorstellung machen, so braucht man nur auf den zunehmenden Flor der Städte des ungarischen Tieflands einen Blick zu werfen. Zehnmal wurden dieselben von Türken und Tartaren, Kuruzen und „Labanczen“ (Leopoldern), von Freund und Feind verheert und ausgeplündert; Feuersbrünste haben sie vernichtet, Seuchen ihre Bewohner dezimirt und ausgegilgt. Aber jede von ihnen erhob sich immer und immer wieder zur neuen Blüte und ist heute schöner, wohlhabender und bevölkerter als je vorher. Manche von ihnen, wie Pancsova (Panauca), Török-Bécsé und Temesvár (Mansio Tibiscum) führen ihren Ursprung auf Römerkastelle, andere, wie Jászberény, auf Attila, und wie Csongrád (Črni grad = Schwarzburg), auf die Slaven, wieder andere, wie Csanád und Szatmár-Németi auf König

Stephan und die Königin Gisela und, wie Großbeeskerek, auf Karl Robert von Anjou zurück. Hatvan in der Mátraebene hat sich durch den berühmten Reichstag von 1525, Szolnok durch Lorenz Nyáry's heldenmüthige Verteidigung gegen die Türken, Nyiregyháza als trutzige Filialbajduckenstadt einen wohlbegründeten Ruf erworben. Grobkikinda bleibt die in der Nähe gelegenen Stammsitze der Hunyadi's und Szilágyi's, Nagy-Kálló als Heimat des Hauses Kallay, Nagy-Károly als Resultat der rastlosen koloniasatorischen Thätigkeit des gräflichen Hauses Károlyi für den Historiker und Politiker bemerkenswert. Ein höheres Interesse, wie diese Provinzialstädte zweiten, dritten und vierten Ranges, das dichtbevölkerte Hód-Mézö-Vásárhely, das altväterische Szécsény, das oben schon angeführte Hajduckennest Szobozló und das ehemals handelsgewaltige Baja mitinbegriffen, erwecken die in Ungarns Geschichte vielgenannten „drei Städte“ Czegléd, Kecskenét und Nagy-Körös, das erste, energische und reiche Debreczin, das blutbefleckte Arad und das erinnerungsreiche, vielgeprüfte Großwardein. Frühzeitig haben in Kecskenét Protestanten und Katholiken einander gegenüber Duldung und Gerechtigkeit geübt. Dieselbe wird ebensowenig jemals vergessen werden, wie die für den intellektuellen Aufschwung des Landes im sechzehnten Jahrhundert von der Hochschule zu Czegléd, in der Gegenwart vom Gymnasium zu Nagy-Körös erworbenen Verdienste. Aber eine weitaus höhere Bedeutung als alle ihre Schulen besitzt für die Geistesgeschichte der Magyaren „die feste Burg der vaterländischen Wissenschaft, die erleuchtende Lampe Ungarns und Siebenbürgens“, das berühmte protestantische „Kolegium“ Debreczin, des „calvinistischen Roms“. Und besitzt man einigen Sinn für historische Größe und Tragik, so bleibt es fraglich, was einen tiefer ergreifen und erschüttern kann, der gewisse Obelisk mit den dreizehn Namen auf einem Hügel bei Arad oder die Trümmer der Gabriel Bethlen'schen Festung in Großwardein, an deren Stelle einst über der Asche der hl. Ladislaus „das Pantheon, die Westminster-Abtei der Könige, Helden, Bischöfe und Staatsmänner des Reiches“ sich erhoben.

Die Umgebung der Alföldstädte bietet mit ihren Ährenfeldern, Puszten, Tanyas, Brunnenstangen und Windmühlen mehr oder weniger überall das gleiche Bild. Sie ähneln einander aber auch im Innern, in der Anlage ihrer Gassen und Plätze, und selbst in dem Typus gewisser öffentlicher Gebäude. Die Dome von Szatmár-Németi und von Debreczin z. B. zeigen

beide dasselbe klassizistische Schema in der Fassade, einen giebelbekrönten Portikus zwischen zwei mit Kuppeln abgeschlossenen Türmen. Diese Art von Kirchen und auf dem Gebiete des Profanbaues etwa die der Überlieferung nach sämtlich vom „Palatin Joseph“ und zwar allüberall in gleicher Form erbauten Rathäuser der Jazygier und Kumanier werden wohl unter denjenigen zu verstehen sein, wofür in dem uns vorliegenden Werke da und dort der Name des „Altöldstils“ gebraucht wird. In scharfer Weise trennt die von Nord nach Süd gezogene, vielfach gewundene Linie der Theiß die ungarische Tiefebene und deren an Rasse gleiche Bewohner in Bezug auf Besitz und Erwerb, Geschichte und Glauben in zwei von einander wesentlich verschiedene Hälften. An ihrem linken Ufer sehen wir das bekannte „Paradies der Calviner“, die Sitze der reichen und intelligenten Ackerbauer, Viehzüchter und Fischer, an ihrem rechten die überwiegend katholischen Bezirke der Industriellen, Gärtner, Fuhrleute und Schiffer. Dort hat die Natur in ausgedehnten, mit hohem Röhrriech bedeckten Sümpfen und Morästen für sichere Zufluchtstätten vor Türken und Tataren. Missionären und Protestantenverfolgern gesorgt, hier der Mensch die schon oben erwähnten uralten Sehanzenzüge und die Reihe jener Städte geschaffen, die in den Kriegen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts als Festungen fast ausnahmslos zu irgend einer größeren oder geringeren Bedeutung gelangt sind. Die wichtigste unter den letzteren ist Szegedin, die zweitgrößte Stadt des Reiches, auch „das katholische Debreczin“ genannt. In dem Neubau dieser Stadt, deren jüngste furchtbare Heimsuchung wir alle noch miterlebt, ward das Ringstraßensystem zur Anwendung gebracht. Es hieß, dass die Stadt ihre Größe vor den Türkenkriegen nicht wieder erreichen werde, bevor die Vorfahren in ihre alten Wohnsitze nicht zurückgekehrt. Sie kamen allesamt wieder vom Friedhofe der Oberstadt als Leichen in ihren von der stürmenden Theiß aus den Gräbern herausgerissenen Särgen. Die vom Schicksal diktierte Vorbedingung für die gegenwärtige Blüte Szegedins ward in der Unglücksnacht vom 12. März 1879 in grauenerregender Weise erfüllt.

Wer noch vor vierzig Jahren von der Höhe des Blocksberges bei Budapest das entzückende Panorama des Altöld überschaute, dem bot sich rings um den am linken Donauufer gelegenen Stadtheil eine öde, wüste, unbepflanzte Gegend. Das war das historisch berühmte Rákosfeld, auf welchem nach dem Gesetze Wadislaw II. am St. Georgstage jedes

dritten Jahres, während der König mit den Magnaten in der Ofener Johanneskirche tagte, die Kirchenfürsten und Bannerherren, die Barone des Reiches und der landbesitzende Adel zum Reichstag sich versammelte, um ohne Vorsitzende und ohne Protokoll seine Beschlüsse zu fassen, mitunter gegen den König zu revoltiren, oftmals vom Schauplatze seiner etwas wilden parlamentarischen Thätigkeit direkt in das Feldlager aufzubrechen. In noch höherem Grade als auf der Paszta hat die neueste Zeit auf diesem Gefilde, das in vergangenen Tagen dem Magnaten selbst zum Gegenstand von allerunterthänigsten Bitten um eine königliche „Donation“ für viel zu schlecht erschien, das von altersher ererbte Gepräge verwischt. An der Stelle der Sandhügel erheben sich gegenwärtig Fabriken, Villen, kleine Gemeinden, Arbeiterwohnungen, Haine und Gärten. Wo es vor etlichen Dezennien kaum halbwegs praktikable Straßen gab, schießen jetzt Eisenbahnzüge nach allen Richtungen der Windrose dahin. Die Entwicklung der Hauptstadt des Reiches von dem Momente an, da die Kelten an der Stelle des heutigen Alt-Ofen (Ó-Buda) die Niederlassung Ak-ink (reiches Wasser, römisch Aquincum) gegründet, bis auf unsere Tage, in denen sie das „Herz des Landes“ geworden, zu schildern hat der dritte Band des Ungarn gewidmeten Theiles im Werke des Kronprinzen Rudolf sich zur Aufgabe gestellt. Wir zweifeln nicht, dass er uns ebenso viel des Anregenden und Interessanten, wie die beiden bereits abgeschlossenen bieten wird. Rüstig ist Budapest seit dreißig Jahren zur modernen Großstadt vorgeschritten. Die völlige Verwirklichung jenes prächtigen Bildes, „das aus dem Nebel der Träume schon hervorgetreten, in immer bestimmterer Gestaltung denen entgegenwächst, die, während es sich verjüngte, in ihm gealtert sind“, ist nicht mehr allzufern. Aber wieder steht, wie schon zu öftern Malen, „eine lange, kriegerisch gescharte Fronte am Ostrande von Europa“ und Ungarn im Vordertreffen der reichgegliederten Welt des abendländischen Christentums. Dass der Brennpunkt seines nationalen Lebens, wie bisher, in stetiger Entwicklung blühe und gedeihe, dass, kömmt es zur Entscheidung zwischen Völkerfreiheit und ertötendem Despotismus, zwischen Rom und Byzanz, zwischen „den Legionen des Westens und des Ostens“, was es geplant und geschaffen, nicht wieder, wie vor Zeiten, vernichtet und niedergetreten werde: dies ist etwas, das mit den Ungarn jeder aufrichtige Freund des Fortschritts der Menschheit wünschen muss.

KLEINE MITTHEILUNGEN.

KUNSTGESCHICHTLICHE FINDLINGS AUS DEM K. S. HAUPTSTAATSARCHIVE.

MITGETEILT VON THEODOR DISTEL IN DRESDEN.
(Schluss.)

Raphael und Therese¹⁾ Mengs waren, wie schon N. F. II. (1891) S. 279 ff. angefügt werden sollte, Kinder Isaels (nicht Israels, wie oft angegeben wird), der aber früher, als gewöhnlich behauptet wird, (1690) geboren worden ist. Denn zwei Tage nach seinem Tode (26. Dezember 1764) schreibt seine Witwe, die zweite Frau, die eine geborene *Nitscher* war und Anna Katharina hieß (Bianconi-Müller a. angef. O. S. 40 nennt sie nur Katharina), ihr Mann sei im 77. Lebensjahre gestorben. Sie bittet gleichzeitig um die „gewöhnlichen Gnadenmonate nebst einer gnädigen zu bestimmenden Pension auf ihre vielleicht noch wenige Lebenszeit“, wird aber damit, auf Vortrag Christian Ludwig von Hagelorns hin, abgewiesen. Ich nehme hier gleich noch die Gelegenheit wahr, nach den Akten zu bemerken, dass der aus der strengen Zucht des Vaters entlaufene *Karl Moritz M.* nach Linz in Oberösterreich ging, dort Hofmeister bei dem Sohne des *Grafen von Seau* und dem des *Baron von Gründahl* wurde und später über 20 Jahre lang französischer und italienischer Sprachlehrer an der adligen Ritterakademie in Kremsmünster war. Seine Frau hieß *Maria Klara* und überlebte ihren Mann. Die Tochter Isaels, *Juliane Charlotte*, war auch Hofmalerin, ging aber unter dem Namen *Maria Speranda* ins Kloster Belvedere in der Marca d'Ancona. Wegen der Anfang des 18. Jahrhunderts in Kopenhagen an der Pest gestorbenen 22 Kinder Isaels u. s. w. habe ich bereits vor über Jahresfrist um Nachrichten nach dort geschrieben, eine Antwort jedoch nicht erhalten.

Zur Geschichte des K. Grünen Gewölbes in Dresden²⁾. Zu Anfang des Jahres 1817 kam der, seit Ende 1801 (verpflichtet am 5. Januar 1802) angestellte Inspektor am K. Grünen Gewölbe zu Dresden, Hofrat (Freiherr) Peter Ludwig Heinrich von Bloch, wegen seiner enormen Unterschleife³⁾, welche er an ihm anvertrauten Pretiosen begangen hatte, in Untersuchung; in seinem Bette wurde er am 7. Januar genannten Jahres verhaftet. Der mir im Originale vorliegende Leipziger Schöffenspruch⁴⁾ welcher im September darnach erging und nicht weniger als 43 Thlr. 12 Gr. kostete, enthält die Worte: „Dass [er] nach vorgängiger Ausstellung am Pranger mit

vierjähriger Zuchthausstrafe zu belegen, auch [seine] längere⁵⁾ Enthaltung im Zuchthause nach beendeter Strafzeit höchstem Ermessen anheimzustellen“ sei. Auch die Leipziger Juristenkultät⁶⁾ sprach im Februar 1818 noch in der Sache und ließ die Prangerstrafe fallen. Bitten seines einzigen, noch minderjährigen Kindes — seine Frau war tot — der später verheirateten D., halfen nichts, am 8. April 1818 kam er in die Strafanstalt zu Zwickau, am 5. März 1820 in die zu Waldheim und sollte hier, da man kein sicheres Unterkommen für ihn hatte, noch ein fünftes Jahr bleiben, welches jedoch ein Gesuch seines Schwiegersohnes, eines bekannten Malers⁷⁾, verkürzen half, so dass er am 10. Januar 1823 auf freien Fuß kam und sich nach Meissen gewendet zu haben scheint. Der Katalog des K. Grünen Gewölbes zu Dresden der Gebrüder Erbstein (1884) dürfte manchen schätzenswerten Zusatz erfahren, wenn vor einer Neubearbeitung derselben die angezogenen Akten durchgesehen werden. Ich will hier nicht vorgreifen, bemerke nur noch, dass das Gesamtobjekt einen Wert von fast 50000 Thaler ausmachte, welches durch das Vermögen v. Bloeks (hauptsächlich hatte er große Privatsammlungen⁸⁾, soweit einzelnes nicht wieder erlangt wurde, nicht zur Hälfte gedeckt, auch seine Helfershelfer (Abnehmer) zum Teil bestraft wurden. Manches im K. Grünen Gewölbe aus jener Zeit vermisste Stück (man vgl. z. B. Katalog S. 201, Anm. 1a E.) dürfte v. Bl. ebenfalls veruntrent haben. Als Kuriosum sei noch angefügt, dass v. Bl. den König Friedrich August I. durch Übersendung einer Silhouette desselben aus zusammengeklebten — Wamzen von dem Gefängnisse aus zu rühren versucht haben soll. —

Porträts der Frau von Neitschütz¹⁾, geb. von Haugwitz, und des Hofrathen Fröblich — letzteres von Anton Kern — und ein solches Joseph Grass's im Privatbesitz²⁾. Die beiden, hier zu erwähnenden, mir gehörigen Brustbilder (in Öl. auf Holz) sind gute und seltene Stücke. Das der *Ursula Margaretha von Neitschütz*, geb. von Haugwitz, der Mutter der Geliebten des Kurfürsten Johann Georg IV. zu Sachsen, Magdalena Sibylla, Gräfin von Rochlitz, ist 16 cm hoch und hat ovale Form. Sicherlich hat das Original dem leider nicht zu ermitteln gewesenem Maler gegessen. Das wohl getroffene des kursächsischen und königlich polnischen (unter den beiden Augusten Hofrathen *Joseph Fröblich*, mit dem Spitznamen „Graf Saumagen“³⁾ zeigte

1) Sie kopirte auch *Correggio's Heilige Nacht* in der Dresdener Galerie (Katalog S. 797, Nr. 63) für die Kurfürstin zu Sachsen, Maria Josepha von Österreich. Ihr Selbstbildnis und das ihrer Schwester, der Klosterfrau, befinden sich ebendasselbst (Katalog S. 784-5, Nr. 178-9), desgleichen das Isaels und von ihm zwei seines bedeutendsten Sohnes (Katalog S. 782, Nr. 165 ff.).

2) Nach den Akten des K. S. Hauptstaatsarchivs: IV. V., 20 fol. 27 (von vorn) Nr. 11c (Voll. I.—III. und Protokoll), 19 fol. 2h (Lebensbesch.) Nr. 7 d. Lokate 1907*, 2414*, 2935*, Vol. I. II. 12351*, 3124*, 14112*, 896* und C). Der Verbrecher war um 1764 als Sohn des Generalmajors d. I. pp. Hans Karl († 1777) geboren. Seine Mutter nannte ihn 1777 einen „hoffnungsvollen“ Sohn.

3) Der Hofjuwelier Glogb fand um jene Zeit einen Defekt an der Epaulette der grossen Rautengarnitur (ein Stein darin war gegen einen geringeren und untergehaltlicher vertauscht worden und 67½ Gran gegen 50 Gran, anders der Katalog).

4) Man vgl. über das daran befindliche Siegel (Nr. 5) meinen Aufsatz in der Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte, germanistische Abteilung Bd. X. (1889) S. 96.

1) Dieser Zusatz beruhte auf dem Generale vom 30. April 1783 § 16, auf die const. IV., II. qualifizierte Unterschlagung war von Bloch nicht mit verpflichtet worden.

2) Das Original liegt mir ebenfalls vor, dasselbe hat zwar kein Datum, doch datirt das Konzept der Rechtsfrage vom 16. Febr. 1818.

3) Auch dessen Sohn ist ein noch lebender (daher verschweige ich hier alle Namen der Familienglieder), angesehener Maler.

4) Goethe gedankt in seinem Tagebuche unter d. 25. September 1810 derselben, wenn er auch ihren Besitzer „Bloch“ schreibt.

5) Ein vorzügliches Porträt (mit dem Schnurrathchen auf Pergament, (Brustbild 23 cm hoch und 17 cm breit) des Malers *Joseph Grass* (1758—1838), welches älter ist, als sein in den Officieren zu Florinz befindliches Selbstporträt, habe ich kürzlich ebenfalls von einem Händler erworben. Die meisten Arbeiten von ihm besitzt bekanntlich die Gemäldesammlung zu Gotha.

6) Man vgl. meine Mittheilungen in von Webers Archiv für die Sächsische Geschichte, N. F. V. (1879), 87 ff. Einen weiteren Aufsatz über den Narren werde ich demnachst im Neuen Archiv für Sächsische Geschichte und Alterthumskunde erscheinen lassen.

bei der Renovation auf der Rückseite seinen, schon längst aufgeschrieben gewesenen Namen, sowie den des damals schon angehenden Malers *Anton Kerns* (1719—1747), und die Jahreszahl 1737. Sonstige, auch phantastische Abbildungen des Narren sind erwähnt im „*Sachsensgrün*“ I. (1861), 62 ff., in der „*Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde* I. (1878), Nr. 1 und 4 (1883), Nr. 9 und 20, den nachher anzuziehenden Katalog des k. Grünen Gewölbes S. 116 unter Nr. 8 und den angezogenen der k. Gemäldegalerie Nr. 602. Auf einem Bilde Louis' de Silvester (1675—1750) im Billardzimmer des k. Jagdschlusses zu Moritzburg bei Dresden ist auch Frölich zu sehen, als Fischer dargestellt.

Nachtrag. Das Seite 70 mitgeteilte Malerzeichen dürfte vielleicht früher, anstatt des Ovals in der Mitte, ein G. gehabt haben, also rechts offen gewesen sein, mithin J. G. L. lauten. Dann käme der spätere Cranachschüler, von welchem z. B. die Gothaer Galerie unter Nr. 351 ein Bildnis Friedrichs des Weisen vom Jahre 1566 (auf hellblauen Grund: Eichenholz 0,51 cm hoch und 0,59 cm breit) besitzt, in Frage. (Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Oberregierungsrates Dr. W. von Seidlitz in Dresden.)

Die Vorstandswahl im Verein Berliner Künstler und die Ausstellungsfrage. Nachdem Prof. A. v. Werner bei der vorjährigen Vorstandswahl nur mit einer Stimme Majorität zum Vorsitzenden gewählt worden war und sich auch im Laufe des Jahres eine gewisse Gegenbewegung gegen ihn geltend gemacht, hatte er die Erklärung abgegeben, bei einer etwaigen Wiederwahl auf das Amt des Vorsitzenden verzichten zu wollen. Man legte diese Erklärung dahin aus, dass er die Majorität des Vereins nicht mehr hinter sich zu haben glaube. Als Gegenkandidaten wurden Prof. *Carl Becker*, der Präsident der Akademie der Künste, und der Architekt Prof. *Fritz Wolff* genannt. Bei der am 3. Januar vorgenommenen Vorstandswahl hat sich jedoch die Mehrheit der sehr zahlreich besuchten Versammlung wiederum zu Gunsten A. v. Werner's entschieden, dem nur ein Gegenkandidat in der Person des Prof. Becker gegenübergestellt worden war. A. v. Werner erhielt 155 Stimmen, während auf Prof. Becker nur 115 fielen. Zum ersten Schriftführer wurde Prof. *Fritz Wolff* gewählt, der die Wahl jedoch ablehnte. An seine Stelle trat der Kupferstecher Prof. *Hans Meyer*. Zum zweiten Schriftführer wurde der Bildhauer *Max Unger*, zum ersten Säckelmeister der Maler *E. Körner*, zum zweiten der Baumeister *Schwenker* und zum Archivar der Maler *H. Seeger* gewählt. — Nach dem Berichte des Säckelmeisters befaßt sich das Vermögen des Vereins auf rund 287 000 M. — Vor der Wahl machte A. v. Werner Mitteilungen über den jetzigen Stand der Ausstellungsangelegenheit, die jetzt in ihren Grundzügen entschieden worden ist. Danach hat der Kaiser bestimmt, dass die großen Kunstausstellungen in Zukunft von der Akademie der Künste und dem Verein gemeinschaftlich zu veranstalten und anzuordnen seien, und zwar bei gleicher finanzieller Verpflichtung und gleicher Berechtigung. Daneben soll aber auch den Düsseldorfer Künstlern eine Mitwirkung an der Leitung der Ausstellung und an den verschiedenen Kommissionen eingeräumt werden. Der Überschuss soll zu gleichen Teilen an die Akademie und den Künstlerverein übergehen. Die Akademie will ihren Teil zum Ankauf von Kunstwerken verwenden. Ursprünglich soll an entscheidender Stelle die Neigung bestanden haben,

dem Verein die ausschließliche Leitung der Ausstellungen zu überlassen. Dass jetzt eine andere Entscheidung getroffen worden ist, wird in einigen Zeitungen mit dem Fall Munch in Verbindung gebracht. Dem gegenüber muss daran erinnert werden, dass sich bisher die Jury der von der Akademie geleiteten Ausstellungen ebenso ablehnend gegen die Auswüchse des Naturalismus verhalten hat wie die Mehrheit der Mitglieder des Künstlervereins im Falle Munch.

H. A. L. Dresden. Am 3. Januar starb der außerordentliche Professor am Kgl. Polytechnicum Dr. *Richard Steche*.

* * Ein Gemälde von J. F. Millet, „*Die Schifferin*“, ist aus der Sammlung des verstorbenen belgischen Ministers von Praet in Brüssel, angeblich für den beispiellos hohen Preis von 1200000 Frank in den Besitz des Herrn Chauchard in Paris, eines bekannten Millet-Enthusiasten, übergegangen. Nach anderen Nachrichten hätte Herr Chauchard für dieses Bild und *Weissonier's* „Mann mit dem Degen“ zusammen nur 700000 Frank gegeben. Vermutlich sind beide Nachrichten falsch und nur darauf berechnet, Stünung für den nordamerikanischen Kunstmarkt zu machen.

ZU DEN TAFELN.

A. R. Bildnis des Architekten C. von Großheim. Photogravüre von Meisenbach, Riffarth & Co. in Berlin nach dem Gemälde von *Curt Stoeving*. Das Porträt des bekannten Berliner Baukünstlers, das unsere Photogravüre mit einer in allen Teilen gleichmäßigen Klarheit, unter treuer Wahrung der künstlerischen Handschrift wiedergibt, hat seinen Schöpfer auf der vorjährigen Ausstellung der Berliner Akademie zuerst weiteren Kreisen bekannt gemacht. *Curt Stoeving* ist erst nach mannigfachen Wandlungen seiner künstlerischen Absichten zur Malerei gelangt. 1863 in Leipzig geboren, bereitete er sich auf der dortigen Baugewerkschule für den Architektenberuf vor und setzte seine Studien dann auf dem Polytechnikum in Stuttgart, besonders unter der Leitung von v. Leins, fort. Hier bot sich ihm die Gelegenheit, sich auch im Aquarellmalen nach der Natur auszubilden, und Studienausflüge in die Umgegend Stuttgarts, nach Maulbronn, Hirsau, Heidelberg u. s. w. trugen dazu bei, seinen Sinn für das Malerische zu wecken. 1884 nach Leipzig zurückgekehrt, bildete er sich anderthalb Jahre lang unter der Leitung des Professors Carl Werner weiter in der Aquarelltechnik aus. Den Entschluss, sich gänzlich der Malerei zu widmen, fasste er aber erst während eines vierjährigen Aufenthalts in Berlin, wo er noch als Architekt im Atelier von Kayser und v. Großheim thätig war, daneben aber auch fleißig Figurenstudien machte. Ein einjähriger Aufenthalt in Italien führte vollends den Umschwung zur Malerei herbei. Zwar malte er vorzugsweise architektonisch interessante Interieurs; doch machte er auch landschaftliche und figurliche Studien und die ersten Versuche in der Ölmalerei. Nach seiner Rückkehr nach Berlin setzte er diese Versuche auf eigene Hand, ohne Lehrer, fort, und es gelang ihm bald, sich eine solche Gewandtheit im koloristischen Ausdruck anzueignen, dass dem Bildnis von Großheim's niemand mehr den Autodidaktinnen anmerkte. Vorher und nachher hat er noch eine Reihe anderer Bildnisse gemalt, von denen noch das des Professors Carl Werner in seinem 84. Lebensjahre (Aquarell) besonders hervorzuheben ist, weil es das städtische Museum in Leipzig angekauft hat. Seit dem Herbst v. J. ist *Stoeving* an Stelle des verstorbenen Prof. Paul Graeb als Dozent für Architekturmalerei an der technischen Hochschule in Berlin-Charlottenburg thätig.







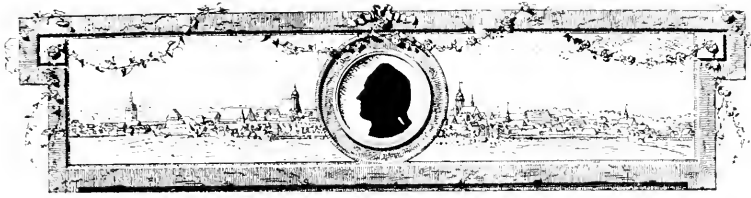
Dedie à Mon  sieur Goethe
Conseiller Actuel de S. M. Imperiale
par son fils tres excellent







Venez à Monsieur le Docteur Heumann
Apostol de la Cour provinciale supreme
de Justice et de l'Electoral de Saxe et Recepteur
de la Ville de Leipzig par son vray Secrétaire



ZWEI RADIRUNGEN GOETHES.

VON G. WUSTMANN.

Vielcs half ich ersucht, gezeichnet, in Kupfer gestochen.

N einem Leipziger Nachlass sind vor kurzem zwei Kupferplatten zum Vorschein gekommen, die der junge Goethe in seiner Leipziger Studentenzeit radirt hat, und die Erben haben sie auf meine Bitte der Leipziger Stadtbibliothek überlassen. Es sind ein paar Gegenstücke, beide nach Landschaften von Alexander Thiele; die eine hat Goethe seinem Vater gewidmet, die andre seinem Freund und Studiengenossen, dem Dr. Christian Gottfried Hermann, dem er noch im Mai 1767 bei seiner juristischen Doktordisputation den Liebesdienst eines Opponenten erwiesen hatte, und der nun, ein Jahr später, schon in eine der untersten Leipziger Ratsherrenstellen geschlüpft war. Es ging das damals schnell, wenn man gute Verbindungen hatte.

In der Zeit ihrer Entstehung sind von den Platten wohl nur eine kleine Anzahl Abdrücke zur Verteilung an Freunde gemacht worden. Goethe selbst hatte später in seinen reichen Sammlungen nur noch von der zweiten einen Abdruck.¹⁾ Auf der Leipziger Goetheausstellung 1849 waren Abdrücke von beiden zu sehen. Sonst sind sie mir nirgends begegnet. Wenn daher Löper in seinen Erläuterungen zu Dichtung und Wahrheit (2. Teil, S. 330) sagt, diese beiden Radirungen dürften „in keiner Goethesammlung fehlen“, so möchte diese Forderung wohl bis jetzt leichter anzusprechen als zu erfüllen gewesen sein. Alte Abdrücke der Platten gehören offenbar zu den größten Seltenheiten, und ich denke, es wird den Freunden Goethes (und nicht bloß ihnen

willkommen sein, wenn ihnen hiermit von den vortrefflich erhaltenen Platten gute neue Abdrücke vorgelegt werden.

Man kann diese frühen Zeugnisse eines künstlerischen Ringens, das so ehrlich, so leidenschaftlich, und doch, wie der Ringende später unter Schmerzen inne wurde, so vergeblich war, nicht ohne Rührung betrachten. Wie alt war Goethe, als er diese Platten schuf? Noch nicht neunzehn Jahre. Aus Dichtung und Wahrheit wissen wir, dass er als Leipziger Student (1765—1768) auch mit dem Kupferstecher Stock bekannt wurde, der in jener Zeit von Nürnberg nach Leipzig gekommen und in das neu erbaute Breitkopfsche Haus, den silbernen Bär, gezogen war, dass er ihm oft bei der Arbeit zusah und schließlich sein Schüler wurde. „Mich reizte — erzählt er — die reinliche Technik dieser Kunstart, und ich gesellte mich zu ihm, um auch etwas dergleichen zu fertigen. Meine Neigung hatte sich wieder auf die Landschaft gelenkt, die mir bei einsamen Spaziergängen unterhaltend, an sich erreichbar und in den Kunstwerken fasslicher erschien als die menschliche Figur, die mich abschreckte. Ich radirte daher unter seiner Anleitung verschiedene Landschaften nach Thiele und andern, die, obgleich von einer ungeübten Hand gefertigt, doch einigen Effekt machten und gut aufgenommen wurden.“ Das „wieder“ (meine Neigung hatte sich wieder auf die Landschaft gelenkt) bezieht sich darauf, dass er kurz zuvor, wo er von seinem Besuche Dresdens und der Dresdener Galerie spricht, bei der Erwähnung eines Bildes von Swanevelt sagt: „Gerade Landschaften, die mich an den schönen, heiteren Himmel, unter welchem ich herangewachsen, wieder erinnerten, rührten mich in der Nachbildung am meisten, indem sie eine sehnsüchtige Erinnerung in mir aufregten.“

1) Vgl. Chr. Schuchardt, Goethes Kunstsammlungen. Bd. I. S. 142.

Die Zeit, wo Goethe den Unterricht Stocks genoss, läßt sich genau bestimmen: es war im letzten Jahre seines Leipziger Aufenthalts, 1768. Am 26. April dieses Jahres schreibt er an seinen Freund Behrisch: „Da hast du eine Landschaft, das erste Denkmal meines Namens und der erste Versuch in dieser Kunst. Bessere nachfolgende werden es rechtfertigen, ich hoffe weiter zu kommen.“ Das kann nur eins von unsern beiden Blättern gewesen sein, denn nur diese hat er mit seinem Namen bezeichnet.

Beide Blätter sind schon zu Goethes Lebzeiten von einem Kenner eingehend gewürdigt worden. In dem „Kunstblatt“, das als Beilage zum „Morgenblatt“ erschien, findet sich im Jahrgang 1828 in den Nummern 3, 5 und 6 ein Aufsatz: „Goethe als Kupferstecher“ von einem gewissen Carl Bucher. Der Aufsatz handelt nach einer langen Einleitung hauptsächlich nur von unsern beiden Landschaften. Der Verfasser beschreibt sie zunächst äußerlich: über die künstlerische Behandlung, sagt er, habe er einen befreundeten Kupferstecher zu Rate gezogen, und dessen Urteil ¹⁾ lautete: „Die Zeichnung in Masse ist in beiden Blättern sehr gut gewahrt und die verschiedenen Gründe auf echt künstlerische Weise in gegenseitige Harmonie gebracht und aneinander-gesetzt. Was die technische Behandlung des Einzelnen betrifft, so möchte das eine Blatt (Goethes Vater dedizirt mit größerer Fertigkeit und Gewissheit ausgeführt sein. Das Wasser, welches sich im Vordergrunde sammelte und leise fortbewegt, hat wirklich Spiegel, weit weniger gut ist das Wasser des eigentlichen Wasserfalls; Schatten- und Lichttöne der Felsen sind in ein gutes Verhältnis gebracht; der gegen die sonnige Luft sich dunkel abhebende Baum im Vordergrunde zeugt namentlich von großer Fertigkeit; die Partien heben sich von einander los, und das besetzte Plätzchen ist so einladend und wohl gefertigt, dass man dem rastenden Spaziergänger Gesellschaft leisten möchte. Überall in diesem Blatte scheinen Strichlage und Wendungen überlegter, planmäßiger zu sein, während das andere hierin weniger lobenswert ist. Dagegen hat diese Landschaft (Hermann dedizirt) einen andern Vorzug. Die Licht- und Luftperspektive ist besser behandelt; auch läßt sich mit dieser Landschaft hauptsächlich belegen, dass Goethe für die Schönheit der Form, der Beleuchtung und der Farbe in gleich hohem Grade,

aber noch mehr in Hauptmassen als im Einzelnen gefühlt habe, und dass dieses Fühlen in Masse namentlich von Baumpartien gilt, während Felsen und Erdreich einer größeren Detaillirung sich erfreuen. Nicht allein mit Schönheit der Form sich begnügend, wusste er auch die beiden letzten mit-wirkend hineinzuziehen. Die Behandlung der Form in diesem Blatte ist wirklich meisterhaft zu nennen. Beide Blätter — um durch Beispiele zu erläutern — erinnern in artistischer Hinsicht an Swanevelt. Goethe mag in seiner Art die Gegenstände aufgefasst und gefühlt haben. In technischer Hinsicht wären sie den besseren radirten Blättern des Landschaft-malers Schönberger zu vergleichen. Wo die Anwendung des Grabstichels nötig schien, verrät diese Anwendung eine höchst geringe Kenntnis seiner Technik; gerade diese Stellen — die dunkleren Partien — sind deshalb zu den wenigst gelungenen zu zählen.“ Es wird sich zu diesem Urteil kaum etwas Wesentliches hinzufügen lassen. Zu dem Bekenntnis Goethes, dass ihn „die menschliche Figur abgeschreckt“ habe, geben die sitzenden Gestalten auf beiden Bildern wohl die beste Erklärung.

Wo Goethe die Thielischen Gemälde gesehen hat, läßt sich mit ziemlicher Sicherheit sagen. Dass sie sich in einer der damaligen Leipziger Privat-sammlungen befunden haben müssen, kann keinem Zweifel unterliegen. Nun waren sie in der Wincklerschen nicht. Winckler hatte, wie der (von Kreuchauß verfasste) prächtige Katalog seiner Sammlung zeigt (Leipzig, 1768), dreizehn Bilder von Thieles Hand (fünf Originale und acht Kopien), darunter fünf Paare von Gegenständen. Die Goethischen sind nicht dabei. Von der Richterschen Sammlung fehlt leider ein vollständiges Verzeichnis. Ein paar kurze Mitteilungen über sie finden sich im Vorwort zum Wincklerschen Katalog, ein ausführlicher Aufsatz, offenbar auch aus Kreuchaußs Feder (Nachricht von Richters Porträt, Leben und Kunstsammlung) steht in der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften (Leipzig, 1776. 18. Bd., 2. Stück, S. 303—322). Aus diesem Aufsätze geht hervor, dass auch Richter Originale und Kopien von Thieles Hand besaß; erstens wird Thiele mit unter den Meistern genannt, die in Richters Sammlung „den studirenden Landschaftler zu ihren schönen Waldungen, rauschenden Bächen, reizenden Dorfschaften rufen“, und später heißt es: „Einige kleine Landschaften in der Manier des Poussin, van der Goyen und van der Neer werden des freien Nachahmers Wunsch erregen, Thielens uneingeschränkte Nachahmungskunst erreichen zu

1 Bei Loeper a. a. O. voller Fehler und willkürlicher Änderungen abgedruckt.

können.“ Außer bei Winckler und Richter befanden sich allerdings auch noch in den kleineren Sammlungen von Zehmisch und Regis Bilder von Thiele. Aber das wahrscheinlichste ist es doch, dass wir uns den jungen Goethe unter den „studirenden Landschaftern“

in Richters Sammlung zu denken haben, umso mehr, als nicht Wincklers, sondern Richters Haus für die Kunstfreunde Leipzigs, die einheimischen wie die fremden, die alten wie die jungen, der eigentliche Mittelpunkt und die immer offene gastliche Stätte war.

DIE MÜNCHENER KUNSTAUSSTELLUNG.

VON ALFRED GOTTHOLD MEYER.

(Schluss.)

III. Die Plastik.

OR Jahresfrist besaß die Skulpturenabteilung ihr Centrum in der Sonderausstellung eines deutschen Meisters, welcher auf dem klassischen Boden Italiens schafft: *Adolf Hildebrandt's* — diesmal hatte

die Führung: *Mark Matvejevitch Antokolsky*. Zwei große Künstler, deren Weisen sich kaum minder schroff gegenüberstehen, als die eines Lenbach und Uhde, aber in den Reihen der Bildhauer schwieg bis vor kurzem noch der Kampf der Parteien! —

Hildebrandt kam in gewissem Sinne als ein Eklektiker gelten. Die Antike und die italienische Renaissanceplastik haben ihn geschult, von jedem seiner Hauptwerke führt ein deutlich erkennbarer Pfad zu diesen zurück. Antokolsky's Kunst hat einen entgegen gesetzten Weg eingeschlagen, obschon gerade die russische Plastik zum Teil völlig im Zeichen des Klassizismus steht. Kleine Genrefiguren — der „Schneider“ (1864) und der „Geizhals“ (1865) — in Holz und Elfenbein geschnitzt, völlig naturalistisch gehalten, eröffneten dem 1842 in Wilna geborenen jüdischen Kunsthandwerker die Bahn zu seinem heutigen Ruhm, der antikisirenden Richtung blieb er von Anbeginn fern, und selbst die Werke Rauch's gewannen ihm bei einem zeitweiligen Aufenthalt in Berlin (1868) nur beschränkte Anerkennung ab. Dennoch erscheint sein frühestes gefeiertes Werk, die Statue Iwan's des Schrecklichen, welche Alexander II. für die Ermitage in Petersburg in Erz gießen ließ, heute weniger naturalistisch und selbst weniger originell als die Reihe der ihr folgenden Arbeiten. Drastisch und mit einer in jenen Zeiten für einen Bildhauer ungewöhnlichen Kühnheit hat Antokolsky freilich schon hier den Stoff erfasst, so packend,

dass er selbst den historisch ungeschulten Beschauer ergreifen muss. Aus dem Kopf und vor allem aus den mageren Händen dieser zusammengesunken sitzenden Gestalt spricht die Sinnesart des Dargestellten, abschreckend und benitleidenswert zugleich. Fieber scheint den Körper zu schütteln und das geneigte Haupt durch furchtbare Visionen zu ängstigen, zitternd greift die Rechte an die Sessellehne. Aber das ist eine Art der Charakteristik, wie sie Kaulbach liebte: der geistige Gehalt steht in ihr noch höher als die plastisch-monumentale Wirkung, und man kann bei aller Bewunderung des eminenten künstlerischen Könnens nicht vergessen, dass dieser Stoff der Plastik im Grunde eine wenig günstige Aufgabe stellte.

Das nächste Hauptwerk, die Kolossalstatue Peter's des Großen, ist in Italien gearbeitet, wohin den Künstler jedoch weniger die Sehnsucht nach dem klassischen Lande der Kunst, als die Rücksicht auf seine geschwächte Gesundheit geführt hatte. Es ist bezeichnend, dass er — wie seine Autobiographie bezeugt — inmitten der südlichen Natur von den Reizen des nordischen Winters träumt. — Dennoch mag die Bekanntschaft mit den Denkmälern Italiens auf Antokolsky's zweite Hauptschöpfung nicht ohne Einfluss geblieben sein. Historisch ist hier nur etwa das Kostüm, aber der Charakter, das Wesen einer zum Erobern und Herrschen berufenen Persönlichkeit, ist so machtvoll geschildert, dass das Ganze in ähnlicher Weise als ein mustergültiger Denkmälertypus wirkt, wie etwa die Colleoni statue. In der That lebt etwas von deren Geist in dieser Gestalt, die geschaffen scheint, über den Boden zu herrschen, den sie betritt. Die Bewegung des stolz erhabenen Hauptes und vor allem die Haltung des rechten Armes mit dem Krückstock, der sich unter dem Druck der Herrschertast in die Erde zu bohren scheint, verleihen dieser Erscheinung eine gewaltige

Energie, die feine Grenze jedoch, welche eine so gewagte Auffassung von theatralischem Effekte scheidet, ist mit erstaunlichem Takt gewahrt. Das Ganze zeigt echt monumentales Empfinden, aber die fliegenden Haare, sowie die Art, wie der Waffenrock vorn sich öffnet und die Schärpe leicht bewegt erscheint.

lands nationaler Plastik fand er für dasselbe keine Muster vor, und von dem, was hier die antikisirende Weise bot, hielt ihn seine künstlerische Eigenart fern. So bleibt er auch hier von Anbeginn völlig selbständig. Seine 1871 vollendete Christusstatue, die ihm nachmals einen Weltruf eintrug, erschien zuerst



Sterbender Christus. Marmorrelief von M. ANTOKOLSKY.

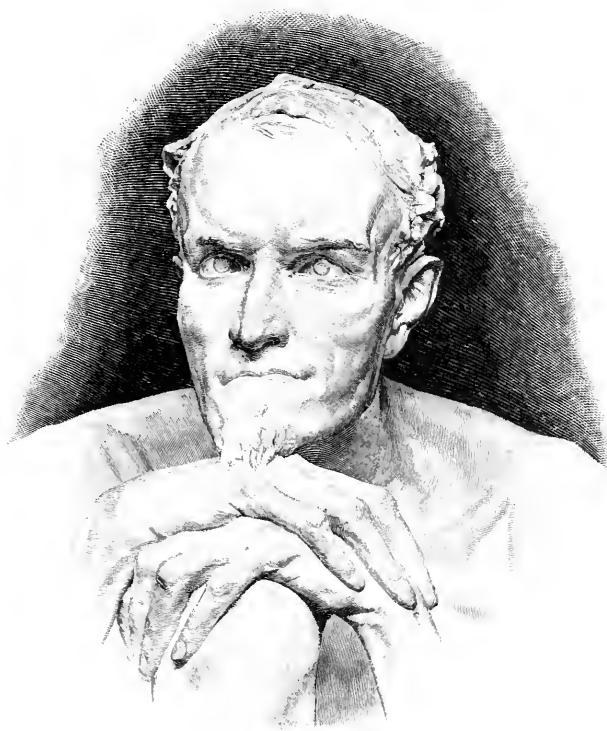
gaben ihm malerischen Reiz; eine vollendetere und geistig bezeichnendere Wiedergabe von Bewegung in monumentaler Ruhe ist kaum denkbar. Diese Statue ist ein Meisterwerk, welches allein genügen würde, seinen Schöpfer unsterblich zu machen.

Kurze Zeit darauf wandte sich Antokolsky zum erstenmal dem religiösen Stoffgebiete zu. In Russ-

so seltsam, dass es an tadelnden Stimmen nicht fehlte. Auch in der Kunstchronik dieses Blattes hat sie 1871 eine nicht durchgängig anerkennende Kritik gefunden. Der Berichterstatter rühmt ihre „frappante Lebendigkeit“, aber er fügt hinzu, dieser Christus sei „kein Vertreter hingebender Liebe, kein Prophet der Ergöbung, sondern ein gedankentiefer

Schwärmer, dem seine idealen Träume auf immer vernichtet sind*, „der resignirt in die Zukunft schaut“, und „diese Kälte müsse auch den Beschauer kalt lassen, ja, ihn entsetzen“. — Wohl verraten die edlen Züge dieses Hauptes leidvolle Resignation, aber dieselbe ist sicherlich nicht die einzige Empfindung, die aus diesem Werke redet und die es im Beschauer erweckt! In München war der Titel dieser Statue: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt“.

sie vor uns, aber etwas Königliches lebt in ihr, das seine Macht selbst beim Unterliegen fühlen lässt. Dieser ganz schlicht geschilderte Gegensatz zwischen Seelengröße und irdischer Ohnmacht übt einen eigenartigen Zauber aus. Von hoher Schönheit ist besonders das Antlitz. Man spürt, dass die Gedanken unter dieser wundervollen Stirn mit der momentanen Situation nichts gemein haben, und dass der Blick über die Gegenwart hinaus auf das Ewige



Mephisto. Bronze von M. ANTOKOLSKY

eigentlich aber lautet er: „Christus vor dem Volksgericht“. Beide Bezeichnungen ergänzen einander, die eine deutet auf den geistigen Gehalt, die andere auf die äußere Situation. Man könnte sich zu diesem Christus Pilatus oder Kaiphas und ihre Scharen, oder aber den bethürten Volkshäuten und die Schergen hinzudenken, jedoch auch selbständig, als Verkörperung eines individuellen Geistes- und Empfindungslebens, übt diese Gestalt ihre Wirkung aus. Physisch wehrlos, mit gefesselten Armen, steht

gerichtet ist, den Worten gemäß: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt!“ — Die technische Behandlung zeigt schon hier Antokolsky's spätere Art völlig ausgeprägt. Sie bevorzugt breite, große Formen, mit einer Neigung zum Malerischen, welche scharf begrenzte Flächen möglichst vermeidet. Vor allem ist die Stirn dieses Christuskopfes für diese dem modernen Impressionismus verwandte Auffassungsweise bezeichnend, und zeigt, welche prächtige Wirkung sich trotz des Mangels bestimmter Konturen

lediglich durch die zarten Nuancen in Licht und Schatten erreichen läßt.

Die zweite Christusstatue, welche der Münchener Sonderausstellung in einem von Thiebaut in Paris gegossenen Bronzeexemplar einverleibt war, ist traditioneller und nationaler gehalten. Sie zeigt den thronenden Heiland als gütigen Vater der Gemeinde. Sprechend breitet er hier die Arme zum Empfang des Gläubigen aus. Auch hier ein fein abgewogenes Verhältnis zwischen Ruhe und Bewegung, auch hier die geistige Vornehmheit in Kopf und Haltung, auch hier jene malerische Behandlung, die — besonders an den Händen — eher zu wenig als zu viel giebt. Malerisch ist auch das Relief gehalten, welches das Haupt des leidenden Erlösers vor dem Kreuze zeigt. Antokolsky ist seiner realistischen Neigung hier nicht untreu geworden. Er versteinert den letzten Seufzer eines Sterbenden, er zeigt die dünnen, schweißgetränkten Haarsträhnen, von denen eine über die Backe bis zum Mund herabfällt. Aber er wahrt auch hier den Adel eines echten Kunstwerks und breitet über das leidvolle Antlitz die Hoheit des Erlösers und den Frieden des von irdischer Qual Erlösten. Dieses Relief ist 1878 gearbeitet, wohl etwa gleichzeitig mit dem weniger ausdrucksvollen „Haupt Johannes des Täufers auf einer Schüssel“. Zwei Jahre zuvor war die Statue: „Der Tod des Sokrates“ entstanden, in welcher die realistische Auffassung einen fast brutalen Ausdruck fand. Im schärfsten Gegensatz zum Christusrelief wird die Befreiung des Körpers und der Seele im Augenblick des Todes hier im Sinne des Cynismus geschildert. Breitbeinig sinkt der Körper vom Sessel herab, schwerfällig neigt sich das Haupt zur Brust, aber trotz dieser künstlerisch rücksichtslosen Darstellung schwebt auch über diesem Sterbenden der letzte Seufzer wie ein Hauch aus einer glücklicheren Welt. Kraftvollen Realismus hat Antokolsky bei den in München vereinten Werken ferner nur noch in der Statue Jermak's, des Eroberers von Sibirien, entfaltet. Als Verkörperung zweckbewusster Energie bildet dieselbe ein Gegenstück zu dem Standbild Peter's des Großen, aber berechtigterweise ist hier die physische Kraft stärker betont. Der Boden scheint unter dem Schritt dieses mit der Axt bewaffneten Riesen zu zittern, auch hier hat die Art der Bewegung neben der Monumentalität etwas Unentrinnbares. —

Es ist Antokolsky's größte Eigenschaft, dass er in seiner Kunst neben den stärksten auch die zartesten Saiten erklingen zu lassen weiß, denn derselbe Meister, der die Statuen Iwan's, Peter's des Großen

und Jermak's schuf, hat in einer Reihe von Werken fast weiblich empfundene Seelenstimmungen, melancholische Träume und mystische Visionen verkörpert, ja er ist im Grunde mehr noch Lyriker als Dramatiker, ein idealistischer Dichter in Stein und Erz.

Am schönsten bezeugt dies seine Statue einer christlichen Märtyrerin, ein Werk, welches in München ebenso betitelt war, wie der gefesselte Christus. Es zeigt ein gar zartes Geschöpf, mehr Kind als Jungfrau, auf einer Steinbank, von Tauben umspielt, das Haupt leicht emporgewandt. Die Linke ruht auf einer Tafel mit dem Monogramm Christi, und dies ist das einzige, was die Beziehung dieses Wesens zum Christentum äußerlich kennzeichnet. Ohne diese Tafel könnte man an eine Jungfrau aus dem Volksmärchen denken. Die mageren Glieder, die schlichte Haltung, die kindlichen Züge haben etwas unendlich Rührendes, sie geben ein Bild der Unschuld, aber ein leiser Zug zur Mystik fließt mit ein: überirdische Stimmen scheint diese Gestalt zu vernehmen. In Antokolsky lebt neben der realistischen Kraft ein weicher, sentimentaler, träumerischer Sinn, der zuweilen an Gabriel Max erinnert. — Dem gleichen Geschlecht, wie diese Märtyrerin, entstammt die „Ophelia“, ein edler Mädchenkopf in Hochrelief, dessen Hintergrund durch Schilf belebt ist. Traumbhaft blicken die weit geöffneten Augen, als werde vor ihnen zum Bild, was das rauschende Schilf der Lauschenden zullüstert. Endlich kann auch der halb liegend, halb sitzend auf einem Kindergrabe wachende Engel diesem Gestaltenkreis zugeählt werden. — Aber nicht nur in jugendlichen Gebilden trifft Antokolsky diesen Märchentou: auch auf seiner Statue Nestor's, des Geschichtsschreibers Russlands, ruht diese weltfreundliche Stimmung. Er fasste ihn ähnlich auf, wie man den S. Hieronymus zu schildern pflegte, als einen greisen Mönch, am Schreibpult, in das Studium der Folianten vertieft. Malerisch ist auch hier das Gesamtbild, das Beiwerk und die technische Behandlung. Wie weit Antokolsky's malerische Neigung zuweilen geht, bekundet jedoch neben einem Porträtrelief mit landschaftlichem Hintergrund vor allem die kleine Grabtafel eines Kindes, auf welcher über dem Lager Wolken und Sterne angedeutet sind. Die lyrische Stimmung in Antokolsky's Kunst erklärt dies zur Genuge. — Am freiesten von der malerischen Art hat er sich vielleicht in seiner Mephistostatue gehalten. Wie bei der Figur Iwan's, lag hier die Gefahr Kaubach'scher Hypercharakteristik nahe, aber Antokolsky ist ihr diesmal erfolgreich begegnet. Nichts Übertriebenes in der mimischen und physi-

gnomischen Schilderung, nichts Gezwungenes in der Haltung dieses schlanken, sehnigen Körpers! Das früher als der letztere modellirte Haupt bietet den Inbegriff von List und verschlagener Klugheit, ohne abzustoßen; die Stellung ist ungemein bezeichnend, aber durch die Kontraste ihrer Linien zugleich von ungewöhnlichem plastischen Reiz: die „Spottgeburt aus Dreck und Feuer“ läßt den gefallenen Gott nicht vergessen! — In einzelnen Büsten (Großbüst Nikolaus, Turgenieff) und Porträtstatuetten klingt die realistische Auffassung der Peterstatue weiter, die harmonischste Vereinigung der in Antokolsky's Kunst bestehenden Gegensätze verkörpert dagegen wohl seine Statue Spinoza's. Antokolsky hat sich auf dem Gebiet der christlichen Plastik bleibenden Ruhm erworben, jedoch nicht das Dogmatische, spezifisch Kirchliche spiegeln seine Christfiguren und seine Märtyrer, sondern das allgemein Menschliche, wie es aus einer eigenartig poetischen Verbindung von Geschichte und Legende zurückstrahlt. So hat der Jude Antokolsky auch den jüdischen Denker und Märtyrer Spinoza aufgefaßt. Ein reiner Sinn, Gedankenschärfe, vereint mit dichterischem Empfinden und gottergebenes Entsagen leuchten aus diesem jugendlichen Antlitz. Der tote Buchstabe des auf dem Schoße ruhenden Folianten hat vor dem geistigen Auge des Gelehrten Leben gewonnen, und über die real gegebene Situation hinaus wächst auch diese Gestalt zum ewiggültigen Vertreter einer der edelsten Menschengattungen empor. —

Antokolsky ist eine Künstlerpersönlichkeit, der man in wenigen Zeilen nicht gerecht werden kann. Ein reiches, tiefes Seelenleben spricht aus seinen Schöpfungen, und nur im Zusammenhang mit seinem ganzen Denken und Empfinden, wie dasselbe zum Teil in seinen autobiographischen Notizen zu Tage tritt, läßt sich seine Kunst richtig würdigen. Dieser individuelle Maßstab wird um so notwendiger, als der kunsthistorische hier unzulänglich bleibt: in der Geschichte der russischen Plastik nimmt Antokolsky, soweit die Ausführungen *Wilhelm Henckel's*¹⁾ ergeben, eine Sonderstellung ein, man müste denn gerade in der realistischen Richtung des jetzt in Amerika thätigen *Fjodor Kamensky* eine Parallele zu der einen Seite seiner Kunst erblicken. — Durchaus individuell ist aber auch der Charakter seiner Werke selbst. Henckel macht darauf aufmerksam, dass Antokolsky die meisten Aufgaben sich selbst gestellt, und sagt,

er könne sich nicht erinnern, von ihm „jemals eine nackte weibliche Figur, das beliebteste Objekt der meisten Bildhauer“, gesehen zu haben. In der That bekundeten schon die in München vereinten Skulpturen zur Genüge, dass nicht das Formale, nicht der Sinnesreiz der Erscheinung ihren Schöpfer lockte, sondern der psychische und geistige Gehalt. Das ist in der modernen Plastik fürwahr besonders beachtenswert! — Innerhalb dieser auf Seelenschilderung bedachten Kunst jedoch herrscht ein tiefster, oft schwermütiger Grundton vor. Leiden, Entsagen, in rauher Wirklichkeit von einer überirdischen Welt träumen — das ist die Seelenthätigkeit, die in den meisten dieser Gestalten verkörpert erscheint. Die auf realem Boden erwachsene Kraftfülle hat Antokolsky verhältnismäßig doch nur selten zum Thema erwählt. — Ich habe schon oben bei einem speziellen Beispiel darauf hingewiesen, wie unmittelbar dieses *lyrische* Element auch äußerlich zum Ausdruck gelangt. Antokolsky's ganze Behandlungsweise des Marmors ist davon beeinflusst. Sie ist durchaus *untertisch*, sie kennt keine scharf umrissenen Konturen, sondern nur ein weiches, wechselvolles Spiel von Licht und Schatten, dessen künstlerischer Effekt an die stimmungsvolle Sprache einer Radirung gemahnt. Die Beziehung zur Pariser Schule — seit 1880 lebt Antokolsky in der französischen Hauptstadt — mag auf diese Technik nicht ohne Einfluss gewesen sein, ungünstig aber kann man den letzteren jedenfalls nicht nennen, da er weder die individuelle Grundlage verdeckte, noch einen störenden Grad erreicht hat.

Weit über die Grenzen seiner Heimat hinaus ist Antokolsky seit vielen Jahren berühmt, in Deutschland aber hat ihn erst diese Münchener Ausstellung populär gemacht — so populär, wie eine so vornehme, rein persönliche Kunstweise, wie die seine, überhaupt werden kann. Schon dies allein genügte, um der plastischen Abteilung des diesjährigen „Salon“ dauernden Wert zu geben.

Innerhalb derselben bezeichneten die Arbeiten des russischen Bildhauers auch kunsthistorisch eine Sondergruppe. Seelenschilderung, wie er sie erstrebt und erreicht, fand sich in den übrigen Skulpturen nur bedingt und vereinzelt. Das Formale, die Aktfigur als solche, ohne geistigen Gehalt, bildete das Hauptthema. Das ist eine ähnliche Entwicklungsphase, wie sie die moderne Malerei durchmachen musste, bevor sie ihre heutige Leistungsfähigkeit erreichte. Diese Richtung ist einseitig, aber nicht ungünstig. Stets erneutes, liebevolles

¹⁾ „Neuere russische Bildhauer“ S. 45 ff. in „Die Kunst unserer Zeit“, III, 9. München 1892.

Studium des menschlichen Körpers ist für jeden Aufschwung der Plastik die Voraussetzung gewesen. In diesem Sinne erscheinen besonders die Arbeiten einer großen Reihe jüngerer *Münchener* Bildhauer zukunfts voll. Ich erwähne nur *Alfred Marzloff's* „Bogenspanner“, *Emil Dittler's* „Waffenschmied“ und *Ludwig Gump's* Hirtenfigur. *Alex. Oppler's* „Sauhirt“ und *Job. Baptist Schreiner's* „Grille“ gehen jedoch über die Bedeutung nackter Akte bereits hinaus, besonders hat Schreiner in der Gestalt des kauernden Mädchens, welches auf einem Halme bläst und den Beschauer dabei so schelmisch-listig anblinzelt, einen ungemein glücklichen Griff gethan. Überraschend erschien vielen die kleine Athletenstatuette von *Franz Stuck*, obgleich man dieselbe schon längere Zeit in seinem Atelier bewundern konnte. Es ist sicherlich höchst beachtenswert, dass gerade unsere eigenartigsten Maler und Radierer, ein *Stauffer-Bern*, ein *Stuck*, ein *Klinger* sich zeitweilig der Plastik zuwenden. Das bietet ein gesundes Gegengewicht gegen gar zu vages Träumen. Eine Rückwirkung auf die Wiedergabe der menschlichen Gestalt durch malerische Mittel ließ sich bei *Stuck* freilich bisher noch nicht erkennen. — Dieser Gruppe der „Akte“ standen etliche vortreffliche Porträts, vor allem die Arbeiten von *Ernst Hisehen*, *Friedrich Kühn* und *Alexander Oppler*, ebenbürtig zur Seite. Auch in ihnen zeigt sich ein Aufschwung im Sinne des modernen Realismus. Weitans das Bedeutendste aber bot unter diesen jüngeren *Münchener* Arbeiten die Gruppe der „Steinbrecher“ von *Jean Lampel*. Zweifellos hat hier die Kunst eines Bastien-Lepage und Millet eingewirkt, vielleicht unmittelbar vermittelt durch die ihr in der Plastik am schärfsten entsprechende Weise des Belgiers Meunier. Der Arbeiterwelt hat Lampel beide Gestalten entlehnt, zwei Männer in Werktracht, bemüht, einen hier zugleich als Sockel dienenden Steinblock mit Stemm- und Brecheisen zu spalten. Es ist ein alltägliches Momentbild, aber zugleich eine allgemeingültige Darstellung zweckbewusster physischer Kraft, und ein monumentaler Zug verleiht auch diesen Figuren eine an Millet erinnernde Größe. — Auf ähnlichen Wegen scheint *Joseph Flossmann* zu schreiten, dessen Gruppe einer Mutter mit ihren dicht an sie geschmiegenen Kindern ein tüchtiges, freilich etwas befangenes Können verrät. — Wie in der Malerei, so trat der Gegensatz zwischen Neuem und Traditionellem auch in der Plastik zu Tage, aber weit minder schroff. Neben *Christof Roth* war die ältere Weise vor allem durch treffliche

Arbeiten *Wilhelm von Löwenant's* repräsentirt, unter denen die große Reiterstatue des Prinzregenten für Landau in der Pfalz hervorragte. Sie geht freilich auf den Typus des Marc Aurel zurück, aber derselbe ist in der That ewig gültig, und seine selbständige Verwertung läßt sich durchaus nicht als Anachronismus bezeichnen, am wenigsten bei diesem Römännischen Werk, welches — besonders in der Bewegung des ausgestreckten Armes — ungewöhnliche Feinheiten aufweist. Die Denkmälerplastik war in München im übrigen nur sehr spärlich. Von deutschen Arbeiten wäre hier nur *August Drumm's* wirkungsvolles Modell für das Kriegerdenkmal in Ingolstadt und *Cabodrelli's* Statue des Kurfürsten Friedrich I. zu nennen. Olnehin wird es noch lange währen, bis unsere Plastik auf der neuen Basis für Monumentalbildnerei großen Stils befähigt ist. Auch dies ist eine Parallelerscheinung zum Verhältnis der modernen Malerei, dem Geschichtsbild gegenüber. Der Hauptvertreter der heutigen Berliner Monumentalplastik, Begas, fehlte ganz, und sein Genosse *Eberlein* hatte nur Zeugen für die Anakreontische Richtung seiner Kunst gesandt, freilich einige der köstlichsten, die sie aufzuweisen vermag. Gleich diesen waren auch die meisten übrigen Berliner Bildwerke schon wohlbekannt.

Wie billig, hatte in der deutschen Abteilung München unbedingt die Suprematie. Unter seinen Skulpturen waren solche, welche das Auge des Beschauers besonders auf sich zögen, freilich nicht gar zu häufig. Nur wenige Arbeiten, vor allem die in ihrem gesunden Humor ganz außerordentlich glückliche „Brunnengruppe“ von *Matthias Gasteiger* und *Matthias Streicher's* „um einen Kuss“ streitendes Centaurenpärchen, waren geeignet, das große Publikum zu fesseln. Gerade diese Abkehr von effektvollen Stoffen und effektvoller Mache jedoch stellt der Münchener Bildnerschule ein günstiges Zeugnis aus. Die Nachwehen der berüchtigten „Münchener Eilkunst“ können nur durch ein ruhiges, besonnenes Arbeiten überwunden werden, und von einem solchen gaben fast sämtliche der hier vereinten Werke erfreuliche Kunde.

Weniger noch als Berlin hatte sich *Wien* beteiligt, aber in der geringen Zahl der österreichischen Arbeiten fand sich Vortreffliches, wie *Tilgner's* Brunnenmodell, *Ludwig Dürnbauer's* „Kämpfergruppe“ und *Hans Scherpe's* „Bacchant“, und besonders Gutes unter den Schöpfungen der Kleinplastik. —

Einen Hauptteil des plastischen Besitzstandes pflegt unseren internationalen Ausstellungen Italien zu



Spitz zu Marmorsitz von M. A. (1850)

liefern, ohne jedoch das Durchschnittsmaß der Gesamtleistung wesentlich zu erhöhen. Meist sind es nur die kleineren, gefälligen Arbeiten des üblichen Kunstmarktes, welche über die Alpen wandern und bei uns besonders durch die virtuose Technik die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Solcher Art waren auch diesmal besonders die Figürchen *Benini's* und *Franchi's*, etliche süßliche oder grob-sinnliche Werke, — unter den letzteren zeichnete sich besonders *Andromi's* freilich vorzüglich gearbeitete „Messalina“ aus — und technische Kunststücke, wie der Frauenkopf mit modischem, völlig „impressionistisch“ wiedergegebenem Hut von *Paulo Troubetzkoi*. Auf einem Irrweg zum Malerischen befindet sich auch *Achille Alberti* mit seinem versteinerten Gemälde: „Pindar besingt die Sieger“, und selbst in *Urbano Nono's* edler Christusstatue tritt dieser Zug zum malerischen Effekt hervor. Leider war auch einer der Hauptmeister Italiens diesmal schon in der Wahl seines Stoffes meines Erachtens recht unglücklich: *Giulio Monteverde* verkörpert „das Ende“ in einer Totentanzgruppe, in welcher ein lebensgroßes Gerippe ein nacktes Weib ergreift. Seit der beginnenden Barockkunst versucht die italienische Sepulkralplastik stets von neuem, den Knochenmann zu schildern, und stets leidet dabei die monumentale, ja die künstlerische Wirkung. Auch Monteverde hat mit diesem von einem Laken umhüllten Skelett keinen besseren Erfolg gehabt, und der abstoßende Kontrast zwischen den beiden Gestalten wird hier durch unschöne Linien noch gesteigert. — Wenig bezeichnend waren auch die *französischen* Arbeiten. Für die geringe Bedeutung der italienischen und französischen Skulpturen entschädigte dagegen zunächst die ungewöhnlich stattliche Reihe guter *nordischer* Bildwerke, unter denen bei den *Dänen* *Wilhelm Bissen's* „Jägerin“, bei den *Schweden* *Hasselberg's* knieendem Mädchen („Der kleine Frosch“) die Palme gebührte, ihre Signatur aber empfing die plastische Abteilung vor allem durch die Werke der *Belgier*. — In der durch *Monnier's* Namen gekennzeichneten Richtung der belgischen Plastik ringt eine Kunstweise um den Sieg, welche zum Realismus und Impressionismus der modernen Malerei in unmittelbarer Wechselbeziehung steht. Schon rein äußerlich! Jene impressionistische Darstellungsart, der — freilich maßvoll — auch *Antokolsky* huldigt, jene Berechnung auf den Gesamteindruck, jene Betonung der Licht- und Schattenmassen auf Kosten scharfer Konturlinien, hat in Belgien die zahlreichsten und begabtesten Vertreter gefunden. Neben *Monnier*, *Herain* und

Weygers repräsentirte sie in München vor allem *Joseph Lambourc*. Ein Zug zum Großen geht durch seine Gruppe „Kampf mit dem Adler“ und seine Kolossalbüste des Dr. Gaillard, so unbestimmt und abozzirt die Einzelformen auch erscheinen. Dass diese Technik gleichwohl gefährlich ist, dass sie geeignet erscheint, jedes Gefühl für die richtigen Aufgaben der Plastik zu ertöten, darf freilich nicht verschwiegen werden. Die Neigung zum Malerischen hatte selbst schon bei diesen Münchener Arbeiten der Belgier zuweilen das zulässige Maß weitaus überschritten, so beispielsweise an *Guillaume Charlier's* originellem Fischerdenkmal, dessen Soakrelief einen leeren Kahn auf Wellen unter Wolkenhimmel zeigt, und in *Herain's* Gruppe „Mutterliebe“, bei welcher die Hauptfigur auf einem nur auf den hinteren Füßen stehenden Sessel ruht! — Bezeichnenderweise hat diese Richtung ferner, wie in der Malerei, so auch in der Plastik einer sensationellen Auffassungsweise den Weg gebahnt, welche bisweilen zur Geschmacklosigkeit wird. Selbst ein so tüchtiger Meister, wie *De Rudder*, weiß sich davon nicht ganz frei zu halten. Trotzdem birgt diese extreme Richtung der heutigen, von Frankreich stark beeinflussten belgischen Plastik einen zukunftsvollen Keim, der sich unter dem Walten eines Genies zu herrlicher Blüte entfalten kann. Wie gesund die belgische Skulptur ist, bezeugten am besten die trefflichen Aktfiguren eines *De Haen* („Aufgegeben“), *van Beurden* („De Redder“) und *Van den Kerckhore* („Flämischer Fischer“), und die Arbeiten eines *Van der Sluppen*, *Paul Dubois*, *Brucke*, *Descoufens* und *Dillens* bürgen dafür, dass auch die strengere Weise in Belgien nicht vernachlässigt wird. Einem Meunier geistesverwandt erscheint der Ungar *Georg Zala* in seiner nähnlichen Kolossalfigur der „Kampfbereitschaft“.

Es fehlt nicht an Anzeichen dafür, dass auch in den Reihen der Bildhauer ein ähnlicher Streit bald in hellen Flammen auflodern wird, wie er jetzt die Reihen der Maler in erbitterte Parteien geschieden hat. Hoffentlich führt er nicht zu ähnlichen verhängnisvollen Konsequenzen wie dort. Gerade die deutsche Plastik steht im Hinblick auf die großen Ereignisse der letzten Jahrzehnte vor gewaltigen, monumentalen Aufgaben, welche ihre ganze, gereimte Kraft erfordern. Wer freilich die Geschichte der größten Kunstschöpfungen aller Zeiten verfolgt, weiß, dass ihre Geburt fast stets von schlimmen, klein-

lichen Kämpfen und Intriguen begleitet war, in denen noch vieles Andere mitsprach als das lediglich künstlerische Prinzip. Dies darf vorerst über die traurigen Folgen trösten, welche der Münchener Künstlerstreit zu bringen droht. Vielleicht würde es sich empfehlen, die nächste Münchener Ausstellung ganz zu suspendiren, beziehungsweise sie durch eine Skulpturen- oder eine kunstgewerbliche Ausstellung abzulösen. Vom kunsthistorischen Standpunkte aus ist es doppelt beklagenswert, dass das Münchener Unternehmen jetzt vor einer Zersplitterung der Kräfte

steht. Wie immer aber der endgültige Ausgang der Dinge sein mag, das Echte und Große, was sich bisher in den Räumen des Münchener Glaspalastes zusammenfand, kann seine fortwirkende Kraft nicht mehr einbüßen. Über die Ereignisse des Tages hinweg schreitet die wahre Kunst ihren hohen Zielen entgegen, und die Wege derer, denen diese Ziele heilig sind, werden sich wieder vereinen, gleichviel, ob sie jetzt zu rückläufig oder zu steil aufwärts zu führen scheinen, um eine momentane Verbindung zu ermöglichen.

FLORENTINISCHE MADONNENRELIEFS.

VON HEINRICH WOELFFLIN,

MIT ABILDUNGEN.



MICHELANGELO'S Erstlingswerk, seine „Madonna an der Treppe“, ist in der Entwicklung der florentinischen Plastik eine dermaßen befremdende Erscheinung, dass man dem Versuch, einige erklärende Vorstufen nach-

zuweisen, von vornherein ein williges Ohr entgegenbringen muss. Was zu einer solchen Vorgeschichte beigebracht wurde, ist folgendes. Die Sammlung von Gustav Dreyfus in Paris besitzt ein Marmorrelief: die Madonna in ganzer Figur, sitzend auf einem Steinwürfel, im Profil, das Relief von geringer Erhebung, lauter Züge also, die wohl die Erinnerung an Michelangelo's Arbeit wahrrufen können. Das Stück soll auf Desiderio da Settignano zurückgehen: Michelangelo könnte es also gekannt haben. Die Vermutung scheint eine Bestätigung zu erhalten durch eine Zeichnung bei John Heseltine in London, die michelangelesk aussieht und eine Kopie des Dreyfus-Reliefs ist, nicht eine genaue, sondern frei verbessernd und herausgestaltend, was bei dem noch ungeschickten Marmorarbeiter bloße Absicht und Andeutung geblieben war. Was lag näher, als zu sagen: Hier hat der junge Künstler seine Löwenklaue gezeigt; Michelangelo hat als Meister den Desiderio (oder wer nun immer jenes Relief gemacht haben mag) kopirt, um nachher das Motiv in der „Madonna an der Treppe“ auf seine Weise umzubilden.

Das sind die Bemerkungen, die Bode in den

„Italienischen Bildhauern der Renaissance“ gelegentlich hingeworfen hat (S. 57). Strzygowski griff dann die Sache auf und brachte im „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen“ eine ausführliche Besprechung, wobei er die fraglichen Stücke, das Dreyfus-Relief und die Heseltine-Zeichnung in Abbildung mitteilte (Oktoberheft 1891). Da ich nun selbst vor zwei Jahren über Michelangelo geschrieben habe und in dem letztgenannten Aufsatz mit angezogen werde, so sei es mir erlaubt, meine Meinung auch zu äußern. Es handelt sich nicht um langweilige Rechthaberei: mit Vergnügen würde ich die ganze Angelegenheit auf sich beruhen lassen, wenn mir nicht damit der gute Anlass entginge, neues Material und neue Fragen den Kunstfreunden vorzulegen.

Wen die „Madonna an der Treppe“ mit ihrer grandiosen Eigenart einmal ergriffen hat, der wird sich wohl zunächst wie gegen eine ganz ungeliebte Zumutung auflehnen, wenn er den jungen Michelangelo hier von einem fremden Vorbild bedingt glauben soll. Es ist auch mir so ergangen. Noch bevor ich die angezogenen Stücke gesehen, wagte ich die Behauptung, von einem Abhängigkeitsverhältnis könne unmöglich die Rede sein. Kein Künstler vor Michelangelo hätte dieses Kind mit dem abgewendeten Gesicht zu bilden gewagt.¹⁾ Das ist nun freilich richtig; allein es giebt doch einige andere — mehr äußere — Bezüge zwischen dem Dreyfus-

1) Die Jugendwerke des Michelangelo. München, 1891.

Relief und Michelangelo's Madonna, die es rechtfertigen können, die Frage nach dem Verhältnis der beiden Arbeiten aufzuwerfen, zumal wenn die Tatsache sich erweisen lässt, dass Michelangelo eine Kopie des verwandten Werkes angefertigt habe. Hier muss ich nun aber mit meinem Widerspruch einsetzen. Das Blatt bei Heselstine scheint mir nicht von Michelangelo gezeichnet zu sein, sondern nur von einem Werkstattgenossen des Baccio Bandinelli, und was das Dreyfus-Relief betrifft, so möchte ich glauben, dass es weder auf den Namen des Desiderio noch überhaupt auf den Ruhm einer Originalarbeit Anspruch machen kann, sondern Kopie ist nach einer Vorlage, die erst einige Jahrzehnte nach Desiderio's Tod (1464) entstanden sein dürfte. Das behauptete Abhängigkeitsverhältnis könnte dann das umgekehrte sein.

Dass eine Zeichnung Bandinelli's unter dem Namen Michelangelo's geht, kommt in öffentlichen und privaten Sammlungen nicht selten vor. Es ist aber leicht, den Unterschied namentlich zwischen *frühen* Blättern Michelangelo's und solchen Bandinelli's nachzuweisen. Ich will zunächst auf einige Einzelpunkte hindeuten, welche bei der Heselstine-Zeichnung die Autorschaft Michelangelo's nach meinem Urteil ausschließen. Der Kopf der Madonna ist ganz flach modelliert mit bloßen horizontalen Strichen; beim Kinde sind einzelne weiche weiße Haarbüschel ausgespart; wiederholt kommen in den Schattenpartien breite Helldunkellagen zur Wirkung; die ganze Zeichnung erscheint neben Michelangelo's Arbeiten von einer ungewohnten malerischen Haltung und dabei doch von einer fast leeren Einfachheit. Trotz der starken Verkleinerung, die sich das Blatt in der

Reproduktion des „Jahrbuches“ hat gefallen lassen müssen und die ihm viel von seinem Charakter nimmt, wird man doch auch hier noch erkennen können, dass in dieser Zeichnung eine Technik angewendet ist, die mit ganz andern Mitteln arbeitet, als die des 15. Jahrhunderts.

Es ist vor allem eine Vereinfachung in dem Gebrauch der Linien und Strichlagen eingetreten. Die früheren, etwa Dom. Ghirlandajo, stricheln so lange durch- und übereinander, bis sie den nötigen

Schattengrad erreicht haben. Auch der junge Michelangelo zeichnet in den außerordentlich sorgfältigen frühen Blättern im wesentlichen noch so: er setzt Lage über Lage, nur fasst er die Feder fester und macht die Striche breit und kräftig. Jetzt wird der Linienaufwand überall beschränkt. Die

Zeichnungen werden durchsichtig. Jeder Strich wirkt für sich und man sieht genau, wo der erste und wo der letzte sitzt. Ganze große Partien werden mit einer gleichmäßigen Linienschicht überzogen und dann nur an den tiefer beschatteten Orten mit einer Kreuzlage übergangen. Für das größte Dunkel reicht eine einfache Kreuzlage aus, indem dann die einzelnen Striche von vorn-



Die Madonna an der Treppe. Marmorrelief von MICHELANGELO.

herein stärker hingesezt werden.

Was jener Zeichnung weiterhin einen eigenen Charakter giebt, ist die Anlage nach malerischen Rücksichten. Während der junge Michelangelo sich ausschließlich bemüht, die Formen plastisch und deutlich zu modellieren, geht hier die Hauptabsicht des Künstlers auf Gewinnung großer Licht- und Schattenmassen, die einen wirksamen Kontrast abzugeben im stande sind. Nicht umsonst ist die ganze Partie des linken Unterschenkels der Madonna mit dem Knie

in Dunkel gesetzt. Wenn sogar ausgesprochene Hell-dankeffekte vorkommen — die verkleinerte Reproduktion giebt davon allerdings kann eine Vorstellung — so ist das etwas, was sich auch nicht reimt mit Michelangelo's Gewohnheiten.

Ich habe gesagt, dass ich in der Heseltine-Zeichnung die Art des Baccio Bandinelli erkenne.

Freilich kann es sich nur um eine Werkstattleistung handeln. Es mangelt dem Strich die Sicherheit und Entschlossenheit.

An einigen Stellen, wie am Arm, wird

dieser Mangel selbst noch in der kleinen Nachbildung fühlbar werden. Charakteristisch für den gedankenlosen Kopisten ist außerdem das Fehlen der Saumlinie des Ärmels am Unterarm.

Mit diesen geringen Qualitäten der Zeichnung steht nun in auffallendem Gegensatz, dass sie — die Kopie — vor ihrem Vorbild, dem Relief bei G. Dreyfus, ganz bedeutende Vorzüge vorans hat in der Richtigkeit der Körperverhältnisse, in der schönen Neigung und

natürlichen Bewegung, in dem vollkommenen Zusammenschließen der Gruppe. Wie ist das zu erklären? Es ist nicht zu erklären, solange man annimmt, die Zeichnung sei nach dem Dreyfus'schen Relief gemacht worden. Es *muß* eine andere Vorlage vorhanden gewesen sein, die die erwähnten Vorzüge alle besaß und an die der immerhin nur

schülerhaft zeichnende Kopist genau sich anschließen konnte.

Und diese Annahme wird noch zwingender, wenn wir in dem Dreyfus-Relief nun ebenfalls Spuren entdecken, die einen Kopisten verraten, und zwar keinen guten. Was vielleicht ein altertümlichen Eindruck macht, die steifere Haltung, das beschränktere

Ausgreifen der Arme, die spitze und eckige Art der Linienführung ist lediglich dem Ungeschick der ausführenden Hand zuzuschreiben.

Von Anfang an hatte der Mann sich im Raum verrecknet. Die Marmorafel reichte in der Breite nicht aus und so zog er die Figur oben etwas in die Länge, wobei die untern Teile völlig verkümmern mußten. Dann sehe man, was er aus dem Kopftuch gemacht hat: in der Zeichnung, die das

Original besser wiedergibt, hat es einen schönen und natürlichen Fluss, hier wird ein unförmlich gedrohter Wulst daraus, weil der Kopist trotz mangelnden Raumes die Silhouette der



Madonna relief. Nach einem Gipsabguss.

Endigung mit anbringen wollte, wie sie das Vorbild aufwies. Weiter: Die Falten des am Sitz herunterfallenden Gewandes erscheinen hier im untern Teil als unverständliche rohe Ritze im Stein — zu generener Durchbildung fehlte der Platz —, sicherlich wäre ein Künstler nicht auf den Gedanken gekommen, bei dieser Enge überhaupt noch etwas an-

zubringen, wenn er eben nicht unter dem Eindruck einer bestimmten Vorlage gestanden hätte.

Diese Vorlage nun glaube ich aufweisen zu können in dem Relief, das ich hier den Lesern der Zeitschrift vorlege (vgl. Abbildung. Originalgröße 27 × 19 cm). Es ist in der Litteratur bisher nicht erwähnt. Ich fand es als Gipsabguss in Italien¹⁾

und bemerke gleich, dass es mir nicht gelungen ist, die Urform vor Augen zu bekommen, ja, dass ich auch nicht mit Sicherheit sagen kann, wo sie sich befindet. Allem Anschein nach ist dieser Abguss nach einem Thonrelief gemacht worden, womit natürlich nicht gesagt sein soll, dass das eigentliche Original nicht eine Marmorarbeit gewesen sei. Für unsere Zwecke ist das einstweilen gleichgültig. Es handelt sich jetzt nur darum, zu konstatieren, dass in der That die Heseltine-Zeichnung wie das Dreyfus-Relief Kopien sind nach einer Vorlage, die in der Zeichnung fast genau, in der Marmortafel mit beträchtlicher Einbuße nachgebildet worden ist.

Wer diese Komposition erfunden hat? ich weiß auf die Frage keine bestimmte Antwort. An Desiderio da Settignano wird kaum mehr jemand denken. Es weht aus diesem schönen Relief schon etwas

von der Luft des Cinquecento. Wer von Antonio Rossellino oder Benedetto da Majano herkommt, wird überrascht sein von der Einfachheit und Größe dieser Madonnendarstellung. Und wenn Donatello zeitweise ähnliche Ideale verfolgt hat — ich denke an das Marmorrelief aus Casa Pazzi in Berlin — so wird man doch zugestehen müssen, dass hier der

Schwung im Kontur und die geballte Fülle der Gruppe über den Stil des Quattrocento hinausgreift. Wie diese Madonna mit dem Kopf sich neigt und den Oberkörper vorbeugt, um mit dem Kinde Fühlung zu nehmen, ohne es doch an sich zu drücken, das scheint mir in einer Weise gegeben, wie es bei keinem Früheren zu finden ist, auch bei Luca della Robbia nicht. Und wie sehr im Geschmack des Cinquecento ist das Motiv des hoch gesetzten Fußes bei der Madonna! Das Motiv mag früher schon da und dort sich nachweisen lassen, ist es aber je in dem Sinne verwendet wie hier, um die Gruppe zu runden



Aus einer heiligen Familie. Federzeichnung von BACCIO BANDINELLI.

und eine völlig geballte Masse zu schaffen? Charakteristisch ist auch die Kugel, die dem Fuße als Untersatz gegeben ist; das ist so recht eine Äußerung des Geistes, der von aller Andeutung eines bürgerlich-häuslichen Wesens sich lossagt und geflissentlich die größten Allgemeintheiten aufsucht.¹⁾

1) Vor kurzem erst ist ein Abguss auch in das South Kensington Museum eingezogen.

1) Wenn es scheinen sollte, dass auf dem Dreyfus-Relief eher ein Kissen gemeint wäre, so muss ich bemerken, dass

Im gleichen Sinne ist der gewohnte Sessel mit reich verzierter Lehne hier ersetzt durch einen einfachen Steinwürfel, wie bei Michelangelo's Treppenmadonna, wo L. Courajod die stilistische Wichtigkeit der Neuerrung gebührend hervorgehoben hat (Gazette des Beaux-Arts 1884). Das Kostüm giebt ältere und neuere Motive in interessanter Mischung. Im Vorbeigehen sei auch noch hingewiesen auf die seltene Form des Heiligenscheines der Madonna, gerade bei einer so flachen Profilfigur ist die ganz verkürzte Darstellung der Scheibe im 15. Jahrhundert nicht die übliche.¹⁾

Wenn eine runde Zahl verlangt würde, auf die man das Relief datiren könnte, so würde ich sagen 1500. Wir befinden uns damit nicht weit weg von Michelangelo's „Madonna an der Treppe“. Immerhin würde diese zeitlich noch vorangehen und wer es darauf abgesehen hat, Entlehnungen zu konstatiren, müsste die Priorität für die den beiden Arbeiten gemeinsamen Momente dem Michelangelo zuerkennen. Sicher macht unser anonymes Relief einen reiferen

es sich auch hier um eine Kugel handelt, die nur wie alles andere in der Nähe unter der Knappheit des Raumes etwas hat leiden müssen.

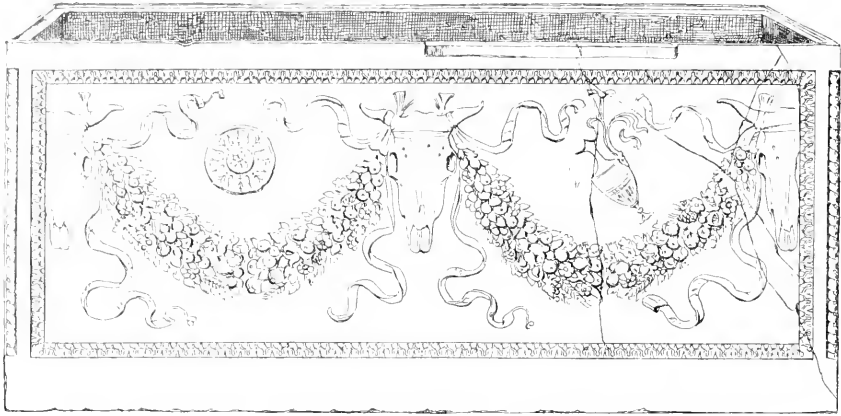
1) Ich kann nicht unterlassen, auch die andere Seite hervorzuheben, die entschiedene Verwandtschaft unseres Reliefs mit älteren Arbeiten. Namentlich die linke Hand der Madonna und die Behandlung der Beine des Knaben führen auf frühere Beispiele zurück. Insbesondere empfiehlt sich die Vergleichung mit dem Madonnenrelief am Pal. Panciatichi in Florenz. (Via Cavour), das gerade in den berührten Partien eine auffallende Übereinstimmung zeigt.

Eindruck. Mit wie viel Sicherheit ist hier das Steife und Rechtwinklige gebeugt und gerundet und das Ganze zu massiger Geschlossenheit zusammengebunden worden.

Durch die Jahreszahl 1500 möchte ich ausdrücken, dass mir das Relief gerade auf der Scheide von Quattrocento und Cinquecento zu stehen scheint. Das Alte ist aber wohl mehr in Einzelheiten als im Wurf des Ganzen zu suchen. Dessen zum Beweis teile ich noch das Fragment einer Federskizze Bandinelli's mit, eine heilige Familie, wo die Mutter mit dem Kind fast wörtlich unsere Komposition wiederholt. (Das Blatt befindet sich in der Sammlung von Handzeichnungen in den Uffizien, unter Nr. 1527.) Nur die untere Partie ist etwas geändert: das linke Bein ist übergeschlagen und die Hand greift nicht ins Kleid, sondern legt sich zwischen die Füßchen des Knaben. Mit dieser Zeichnung fällt nun auch noch ein unerwartetes Licht auf die Heselino-Kopie, die wir in die Werkstatt Bandinelli's verwiesen. Vermutlich hing das Relief dort (in irgend einer Wiederholung¹⁾) an der Wand; ein Schüler hat die Tafel einmal ängstlich und ohne Geist nachgezeichnet, der Herr der Werkstatt aber hat sich gelegentlich der Komposition, die ihm stilistisch noch gar nicht veraltet vorkam, zu eigenem Gebrauche bedient.

1. Ein gutes Exemplar kann es nicht gewesen sein, da der Kopist an einigen Stellen nicht richtig verstanden hat. Die Haare an der Stirn z. B. giebt er als Binde. Ebenso irrt er ab, wo er die am Sitz herunterfallenden Gewandenden wiederzugeben soll.





54. Römischer Sarkophag aus augusteischer Zeit, früher im Garten des deutschen Botschaftspalastes in Rom.

EIN NEUER KATALOG DER ANTIKEN SKULPTUREN IN BERLIN.



71. Athena-tatartete.

Die Generalverwaltung der Königlichen Museen zu Berlin hat der im Jahre 1888 erschienenen „Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche“ von Bode und Tschudi kürzlich einen ausführlichen Katalog der antiken Skulpturen des Berliner Museums folgen lassen¹⁾. Dass der wertvollste Bestandteil dieser Abteilung, die pergamenischen Funde, nicht darin einbegriffen ist, liegt in allbekannten Umständen begründet, die erst mit dem Neubau des Museums werden beseitigt werden können. Der neue Katalog unterscheidet sich hinsichtlich des Bestandes bis auf wenige neuerworbene Stücke, unter denen ein sehr wohlerhaltener Medeasarkophag und einige Doubletten aus den Funden von Olympia hervorragen, nicht von dem im Jahre 1885 herausgegebenen „Verzeichnis“; letzteres war vielmehr ein kurzer, für das größere Publikum gemachter Auszug aus dem schon damals im wesentlichen fertigen

ausführlicheren Katalog. Wenn dieser nun durch nichts anderes von jenem Auszuge sich unterschiede, als durch die genauere Beschreibung und den reicheren gelehrten Apparat, wie sie die Rücksicht auf wissenschaftliche Benutzung verlangen, so würde diese Zeitschrift kaum der Ort sein, länger bei der neuen Veröffentlichung zu verweilen. In der That bietet diese aber etwas wenigstens bei Antikenverzeichnissen ganz Neues, was auch für weitere Kreise von Interesse ist.

Jeder, der darauf angewiesen ist, sei es gelegentlich, sei es berufsmäßig, Kataloge von Kunstwerken, Gemälden oder Skulpturen zu benutzen, empfindet sicherlich als schwere Übelstände einmal die Unübersichtlichkeit des Ganzen, der auch genaue Überschriften nur mangelhaft abhelfen, und zweitens die Schwierigkeit, selbst nach der genauesten Einzelbeschreibung sich ein ganz entsprechendes Bild des einzelnen Kunstwerks zu machen — ganz abgesehen von dessen stilistischer Beschaffenheit, die keine Beschreibung präzise wiedergeben kann. Es ist eben die Unzulänglichkeit des Wortes, wo es gilt eine Anschauung zu gewinnen, was solche Studien nach bloßen Katalogen so überaus zeitraubend, ermüdend und unerquicklich macht und überdies fast immer ein gewisses Gefühl der Unsicherheit

1) Königl. Museen zu Berlin. Beschreibung der antiken Skulpturen mit Ausschluss der Pergamenischen Fundstücke. Mit 1296 Abbildungen im Text. Berlin, W. Spemann, 1891.

hinsichtlich der gewonnenen Ergebnisse zurücklässt. Schon längst ist es erkannt worden, dass nur eine konsequent durchgeführte Illustration der Kataloge diesem Übelstande abhelfen kann, und es ist ein hohes Verdienst der preussischen Generalverwaltung, durch die beiden bisher veröffentlichten Skulpturkataloge mit dieser Abhilfe Ernst gemacht zu haben. Dabei ist die Art der Illustration etwas verschieden. Während



3. Erzstatue aus Kyzikos

in dem früher erschienenen Bande der Hauptteil der Illustration in die phototypischen Tafeln verlegt und der Zinkätzung nur eine Nebenrolle zugewiesen ward, herrscht in der Beschreibung der antiken Skulpturen die Zinkätzung allein. Ausgenommen Doubletten oder ganz unbedeutende Stücke, ist jede einzelne Nummer des Katalogs mit einer, nötigenfalls auch mit ein paar Abbildungen versehen: im ganzen sind es 1266 Abbildungen, die so die Beschreibungen begleiten. Der Maßstab der Abbildungen ist sehr verschieden; mit Recht, da es ja nur darauf ankommen kann, ein genügend deutliches Bild des Kunstwerks zu geben, Köpfe also beispielsweise einen etwas größeren Maßstab verlangen, als ganze Statuen; auch sind die Maße überall aus dem Texte zu entnehmen. Die Vorlagen sind unter Aufsicht Jacoby's von verschiedenen Händen hergestellt worden. Wenn nicht alle in ganz gleichem Maße, sei es dem Charakter der Kunstwerke, sei es den Bedingungen der Technik, gerecht geworden sind (hie und da stören namentlich allzu dunkle Schatten), so wird man dies einem ersten Versuch und der erst allmählich zu erreichenden Schulung der Zeichner zu gute halten; im ganzen wird man mit der Ausführung sehr zufrieden sein dürfen, und selbst den stilistischen Charakter



502. Sitzende Sklave. Von einer Grabgruppe aus Tarant

des Bildwerks wird der Kundige aus den leichten Umrissen meistens herauslesen können. Misslungen-Abbildungen sind selten (z. B. Nr. 126, 210); eher stört gelegentlich der zu tief gewählte Gesichtspunkt (z. B. Nr. 4, 215) oder eine falsche Stellung des Kopfes, so namentlich bei dem schönen archai-

sehen Kopf einer sog. Penelope (Nr. 603, vgl. Nr. 77). Einige Proben, deren Mitteilung wir der Güte der Verlagshandlung verdanken, werden dem Gesagten zum Beleg dienen.

Es liegt auf der Hand, dass mit dieser Illustration keine allen Ansprüchen genügende Publikation des Museums beabsichtigt ist — obgleich des Neuen, bisher nicht Veröffentlichten so viel ist, dass das Buch auch nach dieser Seite hin lebhaften Dank verdient. Die Hauptsache ist jedenfalls, dass den oben bezeichneten Mängeln der bisherigen Kataloge thunlichst abgeholfen ist. Schon die Zeitersparnis ist nicht hoch genug zu schätzen, denn ein rasches Durchblättern, ein flüchtiger Blick genügt, um das Gesuchte zu finden oder festzustellen, dass Gesuchtes nicht vorhanden ist. Nach dieser Seite hätte sich sogar mit leichter Mühe noch mehr thun lassen, wenn durch eine etwas ausführlichere Inhaltsübersicht, als sie S. XII gegeben ist, und durch geeignete Überschriften der einzelnen Seiten für eine raschere Orientirung über die Anordnung gesorgt wäre. Ferner tritt an die Stelle der Ermüdung, wie sie beim Gebrauch bloß beschreibender Kataloge unausbleiblich ist, durch die Betrachtung der Bilder immer neue Anregung, und es kann nicht fehlen, dass der Benutzer auf der Jagd nach irgend einem Gegenstande seiner



208. Tanzende Maenade



691. Weihrelief an die Gottenmutter aus dem Piraeus.

Forschung unwillkürlich noch auf mancherlei andere Gesichtspunkte geführt wird. Sodann sichern ihm die Abbildungen, ergänzt durch die sehr eingehenden und genauen Beschreibungen, vor trügerischen Folgerungen und falschen Anwendungen, denen man bei bloß gedruckten Katalogen so leicht

ausgesetzt ist. Endlich bieten ihm die Abbildungen genügenden Anhalt, die Kunstwerke stilistisch und kunsthistorisch zu beurteilen, den Charakter eines Porträtkopfes zu erkennen u. s. w. Genug, ein eigentliches Arbeiten ist erst mit einem solchen illustrierten Katalog möglich, und man bedauert fast, es nicht mit einem bedeutenderen Antikemuseum zu thun zu haben als dem Berliner, in dem, von den pergamenischen Stücken abgesehen, neben der ehemals Saburoffschen Sammlung doch nur verhältnismäßig wenige Stücke einen bedeutenden selbständigen Wert besitzen. Aber es kann gar nicht ausbleiben, dass andere Museen, wollen sie nicht ganz zurückbleiben, dem Beispiel des Berliner folgen werden; ja es verkundet bereits, dass hier und da Ähnliches im Werke sei. Liegen erst einmal beispielsweise das Britische Museum (von dem allerdings soeben der Beginn eines neuen Katalogs mit nur spärlichen Abbildungen erschienen ist), das Museum des Louvre, der Vatikan, die Münchener



363. Antinous.



179. Jünglingskopf

Glyptothek in solcher Bearbeitung vor, ließe sich gar dergleichen von den nur erst so bruchstückweise bekannten athenischen Museen erhoffen — Welch ein sicherer Boden würde da der Forschung bereitet sein, Welch eine Lust würde es sein, mit solchem Material zu arbeiten!

Wie der Herausgeber, der jetzige Direktor der Skulpturenabteilung, R. Kekulé, im Vorworte bemerkt, gehen Plan und Durchführung des Katalogs auf seinen Vorgänger A. Conze zurück. Schon im Jahre 1879 begannen die Vorarbeiten. Die Beschreibung ist der Hauptsache nach von A. Furtwängler entworfen und von Conze revidirt; die etruskischen Denkmäler sind von G. Körte bearbeitet. O. Puchstein hat die ganzen Akten des Museums durchgearbeitet und die Inschriften behandelt, auch die Druckbogen einer erneuten Vergleichung mit den Originalen unterzogen. So ist in gemeinsamer Arbeit ein Werk entstanden, dem wir recht viele Genossen wünschen.

AD. MICHAELIS.

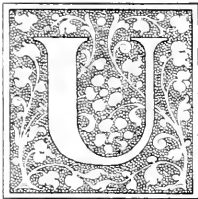


814. Sepulcrales Wehrlied:
Der heroldete Verstorbene wird von Familiengenossen verehrt.



DIE PIETÀ IM MAGDEBURGER DOM.

MIT ABILDUNG.



UNTER dem reichen figürlichen Schmucke unseres ehrwürdigen Gotteshauses, welcher ans all den Wirren und Zerstörungen der vergangenen Jahrhunderte glücklich gerettet worden ist, sind besonders bemerkenswert mehrere Madonnen- und Marien- Darstellungen, zunächst

dicht an der Paradiesespforte, lebensgroß und in reichem Farbenschmuck prangend, auf einem Drachen stehend eine Mutter Gottes von großer Lieblichkeit; dann im südlichen Kreuzgang die Maria miraculosa; am Kanzelpfeiler die Maria auf dem Monde, welche die „natürliche Größe, Gestalt, Länge und Gleichheit des Leibes gar künstlich vorstellt“, und von welcher Meinecke in seiner Beschreibung der Merkwürdigkeiten Magdeburgs 1786 begeistert sagt, „sie habe eine unbeschreiblich sanft lächelnde Miene, die immer

holder und freundlicher werde, je länger man sie betrachte, so dass man gleichsam gefesselt werde, bei ihr länger zu verweilen, als man anfänglich wollte und glaubte“.

Besonders bemerkenswert ist die kleine, aus Sandstein gemeißelte schmerzreiche Mutter Gottes, die mit thränenüberströmtem Blick herunterblickt auf den toten Körper Christi, welcher auf ihrem Schoße ruht, und von welcher Meinecke sagt, „es scheine bei einer stillen und ernsthaften Betrachtung, als wenn man ihre heißen mütterlichen Thränen sichtbar auf die geliebte Leiche ihres göttlichen Sohnes niederträufeln sähe“.

Viele mögen achtlos an dem Kunstwerk vorübergehen, welches auf einem der 42 in Ruhestand versetzten kahlen und schnuckellosen Altäre im Dämmerlicht einer Chorkapelle des Domes seinen unsehnbaren Standpunkt hat und das durch einen hässlichen dicken grauen Ölanstrich, aus welchem die

Spuren der früheren reichen Bemalung noch hier und da sichtbar hervortreten, noch unansehnlicher gemacht wird.

Früher stand die Gruppe auf dem Altar der im 18. Jahrhundert abgerissenen Pilatuskapelle am Ostende des nördlichen Seitenschiffes; von dort ist sie in die sog. Tilly-Kammer, zuletzt an ihre jetzige Stelle versetzt worden.

Die Gestalt der Madonna, welche in Haltung und Faltenwurf viel Verwandtes mit der bemalten Thonstatue des Benedetto da Majano im kgl. Museum in Berlin zeigt und deren Züge an den Frauentypus des Leonardo da Vinci erinnern, ist von großer Schönheit der Komposition und liebevollster Feinheit der technischen Durchführung. Der tiefe Kummer, die thränenüberströmten Augen sind in vollendeter Weise ergreifend zur Darstellung gebracht. Unter dem das Haupt verhüllenden Tuch wird jede Bewegung des Haares sichtbar, ein breit angelegter, edler Faltenwurf ohne alles knitterige Beiwerk verhüllt, in Licht und Schatten machtvoll wirkend, den Unterkörper. Auf ihren Knien, von denen das rechte leicht in die Höhe gezogen ist, ruht die todesstarre Gestalt des Gekreuzigten, welche leider einen Missklang in die Komposition bringt. Die hageren, steif herabhängenden Beine, deren Zehen abgebrochen sind, und der dürrtliche Unterkörper stehen nicht im

Verhältnis zu dem schwerlastenden Kopf und Oberkörper, welche ungeschön an der Gruppe heraustreten und die Befürchtung hervorrufen, dass der Körper demnächst rückwärts von dem Schoß der Madonna, deren zarte Hand die wuchtige Last nicht länger stützen kann, herunterstürzen werde.

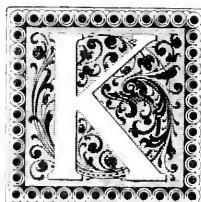
Im ergreifenden Gegensatz zu diesem Ungeschieck steht wieder die große Schönheit des leidenden Erlösergesichtes mit seinem herrlichen Gelock und dem schmerzverzogenen Munde, dessen einzelne Zähne unter dem jugendlichen Bart sichtbar hervortreten.

Welcher Künstler das Werk gemacht, ist gänzlich unbekannt. Keine Urkunde, keine Rechnung oder sonstige Aufzeichnung des Domarchivs enthält ein Wort darüber, kein Kunstschriftsteller hat sich bis jetzt darüber schlüssig machen wollen. Vielleicht gelingt es, wenn erst der entstellende Ölfarbenüberzug entfernt sein wird, ein Künstlerzeichen an dem interessanten Werke zu entdecken. Bis jetzt kann nur aus einem sorgfältig gemischelten spätgotischen Ornament am Sitz der Madonna im allgemeinen auf die Zeit geschlossen werden, in welchem das Kunstwerk seine Entstehung gefunden haben mag. Mögen diese Zeilen für weitere Forschungen als Anregung dienen!

Magdeburg.

K. OSIUS.

DIE MALEREIEN DES HULDIGUNGSSAALES IM RATHAUSE ZU GOSLAR.



URZ nachdem Januar 1891 aus dem Krätzschen Nachlasse in der Bibliotheca Beverina zu Hildesheim die schon von Vischer und schließlich von Thode nachdrücklich ausgesprochenen Zweifel betreffs der Autorschaft Wolgemut's an den Malereien des Goslarer Rathauses schlagend ihre Bestätigung gefunden hatten¹⁾, erschien März 1891 eine Dissertation der Ber-

liner Universität von Müller-Grote: Die Malereien des Huldigungssaales im Rathause zu Goslar, Berlin 1891, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, S. 8, S. 87, die auf Grund stilkritischer und archaischer Forschung ebenfalls zu dem sichern Resultate gelangte, dass Wolgemut nicht der Maler der Goslarer Rathausgemälde sei. Nach etwas über Jahresfrist erscheint in demselben Verlage soeben dieselbe Dissertation mit Illustrationen und Lichtdrucktafeln und besonders im Entwurfe über die Sibyllendarstellungen er-

für Kunstwissenschaft XIV, S. 261 ff. und XV, S. 439. Christliches Kunstblatt Jahrg. 1891, S. 63. Kunstchronik N. F. 1890/91 Nr. 31, S. 544. Müller-Grote: a. a. O. 2. Aufl. 1892, S. 111

1) Vergl. R. Engelhard: Beiträge zur Kunstgeschichte Niedersächsisens, Göttingen 1891, S. 21 ff. Darüber Repertorium

weitert.¹⁾ Die Arbeit zerfällt in vier Teile. Der erste S. 1—16 enthält einen kurzen Überblick über die deutschen, speziell niedersächsischen Rathäuser im 14. und 15. Jahrhundert mit besonderer Rücksicht auf ihre innere Anlage und künstlerische Ausstattung. Der zweite Teil S. 17—29 bildet die Beschreibung der Malereien im Huldigungssaale mit Berichtigung einiger kleinerer Versehen der Beschreibung Thode's: Malerschule in Nürnberg, Frankfurt 1891, S. 201 ff. — Der dritte Teil beseitigt unter Beifügung eines Faksimiles aus dem Goslarer Kämmereregister vom Jahre 1501 die Krätzsche unglückliche Konjektur über die Autorschaft Wolgemut's an den Goslarer Rathausmalereien und bringt in einem Nachtrage S. 114 die früheren Ergebnisse aus dem Krätzschen Nachlasse. — Der vierte Teil S. 36—70 umfasst die stilkritische Untersuchung der betreffenden Gemälde, ob nämlich Wolgemut, da seine Autorschaft *unermittellich* nicht nachweisbar ist, in rein künstlerischer Beziehung mit den Gemälden in Beziehung gebracht werden könne. Zu dem Zwecke sichtet der Verfasser kritisch die Werke Wolgemut's und kommt im Gegensatz zu Thode wesentlich zu denselben Resultaten über die Thätigkeit Wolgemut's wie Vischer, bezüglich der Goslarer Malereien insbesondere zu dem Schluss, dass hier weder eine direkte Beteiligung Wolgemut's, noch eine Arbeit von Schülern nach den Entwürfen des Meisters anzunehmen sei. Der Verfasser erblickt dagegen in dem Northeimer Maler *Hans Raphon* den Meister der Goslarer Gemälde. Prüfen wir das Resultat!

Der Verfasser zählt auch hier die Werke Raphon's auf, zunächst die zwei durch vollständigen Namen inschriftlich beglaubigten Werke (Hannover und Halberstadt), abgesehen von dem verschollenen Walkenrieder. Über das vierte, wenn auch nicht voll inschriftlich, so doch mit Anfangsbuchstaben H. R. des Meisters Hans Raphon bezeichnete Werk im Provinzialmuseum zu Hannover hält der Verfasser bei seinem jetzigen Zustande ein Urteil für gewagt und bemerkt, dass die beiden Buchstaben H. R., welche an der Mütze je eines Henkers angebracht sind, durchaus nichts beweisen, da derartige Buchstaben absichtslos als Zierde besonders an Kopfbedeckungen angebracht würden.²⁾ Ich muss dieser

Ansicht entschieden entgegenreten. Erstens finden sich auf diesem Altargemälde überhaupt weiter keine Buchstaben als dies H an der Mütze einer Hauptfigur des linken Altarflügels und das R entsprechend auf dem rechten Flügel¹⁾; dazu kommt, dass auf denselben Flügeln in offenbar beabsichtigtem Parallelismus zu den oben angebrachten Buchstaben H. R. unten auf dem linken Flügel die Inschrift Anno dni und auf dem rechten die Jahreszahl 1500 angebracht ist. Sollten also diese beiden einzigen Buchstaben, die nun zugleich Anfangsbuchstaben unseres Meisters Hans Raphon sind, ohne jede Beziehung zu der darunter befindlichen Zeitbestimmung des Werkes sein? Eine streng methodische Forschung darf doch über solche Inschriften „als absichtslose Zierde“ nicht gleichgültig hinweggehen. Nun stammt außerdem dieser Altar aus Einbeck (Marktkirche St. Jacobi), wo Raphon hauptsächlich seine Thätigkeit entfaltete. Schließlich ergibt aber vor allem eine stilkritische Vergleichung mit den übrigen in der Cumberlandgalerie befindlichen Werken Raphon's zweifellos die Autorschaft desselben für die Innenseite des äußeren und die Außenseite des 2. Flügelpaares, während die Außenseite des 1. Flügelpaares von Schülerhand herrührt. Dass Müller-Grote ein Urteil über den Altar bei seinem jetzigen Zustande für gewagt hält, kann doch nicht maßgebend sein. Ich habe 1888 den Altar auf das eingehendste, zugleich aber auch auf das unbefangenste untersucht. Damals war nämlich jener Altar durch einen Zettel fälschlich aus der Marienkirche zu Ülzen stammend bezeichnet. Bei näherer Untersuchung fand ich aber eine Verwandtschaft mit Raphon in den kräftigen Gestalten mit markigen Zügen. Die Buchstaben H. R. und Inschrift Anno dni bestärkten mich in meiner Ansicht, und Herr Hofmal. Prof. Österley bestätigte mir an Ort und Stelle im Provinzialmuseum, dass die Zeichnung aus Ülzen falsch und es derjenige Altar sei, welchen er persönlich aus der Jacobikirche zu Einbeck erworben und später dem Provinzialmuseum zu Hannover überlassen habe; damals sei auch noch die Jahreszahl 1500 vorhanden gewesen, später aber abgeblättert. — Übrigens sehe ich meine Ansicht nachträglich von Janitschek bestätigt²⁾, welcher das Werk als ein „ganz charakteristisches“ Werk Raphon's bezeichnet.

So wenig ich die Ausschließung dieses Raphon's-

1) Für die Lichtdrucktafeln und Illustrationen sind wir dem Verfasser zu Danke verpflichtet, zumal die ungünstige Beleuchtung des Saales der Aufnahme nicht unerhebliche Schwierigkeiten bietet.

2) Müller-Grote a. a. O. S. 64, Anm. 1.

1) Die beiden Buchstaben sind abgebildet bei Mithoff: Kunstlenkm. und Altert. im Hannover, II, Taf. II.

2) Repertor. für Kunstwissenschaft XV, 110

sehen Werkes zugeben kann, so wenig kann ich die beiden Altarflügel im städtischen Museum zu Hildesheim als Raphon'sche Arbeiten anerkennen, welche Müller-Grote ihm zuweist.¹⁾ Diese gehören demselben Meister an, welcher die beiden Altarflügel der früheren St. Paulikirche zu Hildesheim (jetzige Unionshalle) zum Teil nach Dürer's „Marienleben“ malte, die sich jetzt in der Cumberlandgalerie zu Hannover befinden.²⁾ Jene beiden Flügel im städtischen Museum zu Hildesheim gehörten ursprünglich zu dem jetzt in der St. Michaeliskirche befindlichen Flügelaltar, welcher wiederum andererseits ursprünglich der früheren St. Martinikirche angehörte, später aber bei deren Umgestaltung zum städtischen Museum in die St. Michaeliskirche überführt wurde, während die beiden schon früher abgetrennten oben erwähnten Flügel von dem hochverdienten Herrn Senator Römer vor dem Untergange gerettet und kürzlich auf dessen Veranlassung von Hauser in Berlin restaurirt sind.³⁾ Bei einer Vergleichung im letzten Sommer nach der Restaurierung fand ich die Übereinstimmung der Malereien dieses getheilten Altars unter sich und mit den Flügeln aus St. Pauli jetzt in der Cumberlandgalerie. Dagegen möchte ich hier gleich auf ein neues Raphon'sches Schulbild hinweisen, welches ich im vorigen Sommer in Hildesheim im Besaale des Arnekenstiftes fand. Es ist ein kleines gemaltes Triptychon mit Goldgrund, etwas größer als die beiden kleinen der Cumberlandgalerie. Das Mittelbild stellt die hl. Sippe dar, S. Maria mit Kind; S. Emerentia, die Milchschwester der hl. Anna, in einem Buche lesend, über ihrem Haupte ein Baum, in welchem das Christkind mit Weltkugel erscheint; S. Anna mit Rosenkranz und Buch. Hinter Anna und Maria steht Joachim und Joseph. Auf dem rechten Flügel ist St. Johannes mit Kelch, auf dem linken Flügel St. Andreas mit Kreuz, in einem Buche lesend dargestellt. Auf der Außenseite des Flügels St. Katharina mit Schwert, auf dem linken Flügel St. Barbara. Die Formen und Farben sind ganz die von Raphon; von dem Frauen der hl. Sippe erinnert die hl. Anna besonders an die gleiche Figur der hl. Sippe des rechten Flügels vom großen Triptychon in der Cumberlandgalerie.

1) Müller-Grote a. a. O. S. 64, Anm. 1.

2) Engelhard, Beiträge zur Kunstgeschichte Niedersachsens, S. 24.

3) Engelhard, a. a. O. S. 20. Übrigens ist nicht der ganze Altar von Hauser restaurirt, sondern nur die beiden im städtischen Museum befindlichen Flügel.

Die beiden kleineren Altarwerke der Cumberlandgalerie¹⁾ weist der Verfasser ebenfalls Raphon zu, doch mit dem Unterschiede, dass er bei dem 1503 vom Canonicus Mentzen dem Stift B. Mariae Virg. zu Einbeck geschenkten Triptychon einen größeren persönlichen Anteil des Meisters erkennt als selbst bei den inschriftlich beglaubigten.²⁾ Das aus der Alexanderkirche zu Einbeck jetzt in der Cumberlandgalerie (nicht wie Müller-Grote irrtümlich angibt im Provinzialmuseum) befindliche Triptychon hält er für ein geschäftsmäßiges Produkt der Raphon'schen Werkstatt (a. a. O. S. 61). Auch diesem Urtheile kann ich mich nicht anschließen. Die kurzen Proportionen, die sehr derben Gesichtszüge auf dem Canonicus Mentzen'schen Bilde könnten mich eher bewegen, es für ein Werkstattbild zu halten, Janitschek³⁾ schließt es deswegen sogar ganz von den Raphon'schen Werken aus; doch geht er nach meiner Ansicht zu weit; die Figur des Jakobus d. Ä. erinnert sehr lebhaft an eine Gestalt des Altares im Provinzialmuseum. Jedenfalls stelle ich das Bild ans der Stiftskirche St. Alexander über das Cononicus Mentzen'sche Bild. — Das Mittelbild des Triptychons aus Kloster Teistungenburg im Provinzialmuseum zu Hannover⁴⁾ hat mit Raphon nichts zu thun, auch kann ich in den strengen Zügen keine Anklänge an die lieblichen älteren Marienbilder der Köhnischen Schule finden. Die Flügel dieses Triptychons indes erinnern an Raphon.

Wir kommen schließlich zu dem Braunschweiger Bilde und den Goslarer Gemälden. Die frappante Ähnlichkeit zwischen beiden ist schon von Vischer bekanntlich nachgewiesen und von Thode entschieden bestätigt worden, so dass kein Zweifel über die Identität ihres Meisters herrscht, aber um so allgemeiner ist der Protest gegen die Bezeichnung des Braunschweiger Bildes als Raphon'sches Werk. Thode meint „mit Bestimmtheit, dass der Name Raphon's unter dem Braunschweiger Bilde zu streichen sei“;⁵⁾ Janitschek ist „zu der rückhaltlosen Überzeugung gelangt, dass das Braunschweiger Bild nichts mit Raphon zu thun hat“; Eisenmann desgleichen.⁶⁾ Auch Vischer hat sich nur *bedingungslos* für Raphon

1) Abgebildet bei Münzenberger: Zur Kenntnis und Wädigung mittelalt. Altäre. I. Bd.

2) Müller-Grote a. a. O. S. 60.

3) Janitschek: Repertor. für Kunstwissenschaft XV, S. 440.

4) Engelhard, a. a. O. S. 28. Müller-Grote a. a. O. S. 63.

5) Thode: Malerschule von Nürnberg, S. 201.

6) Repertor. f. K. XIV, S. 263 und XV, S. 440.

entschieden. „Wenn nämlich dies Triptychon in der Galerie zu Braunschweig wirklich mit den bezeichneten Werken dieses Malers in Göttingen, Halberstadt, Herrenhausen und Hannover so sehr übereinstimmt, dass man es zweifellos als eine Arbeit desselben betrachten darf, so ist es gleichfalls Hans Raphon, welcher einen großen Bestandteil des Bilderschnucks im Rathause zu Goslar ausgeführt hat.“¹⁾ Nach dem Erscheinen der bezeichneten Dissertation habe auch ich nochmals sämtliche Raphon'schen Werke mit dem Braunschweiger Bilde verglichen und muss bei meinem schon 1888, also ehe mir die Urteile anderer bekannt waren, gewonnenen Resultate stehen bleiben. Folgendes sind die Gründe: Erstens ist das Bild weder inschriftlich noch urkundlich als von Raphon stammend bezeichnet. Ob die falsche Deutung des verschlungenen Stiftermonogramms auf dem linken Altarflügel auf einem Schilde zwischen den knieenden Stiftern die Veranlassung gewesen ist, es Raphon zuzuschreiben, entzieht sich meiner Beurteilung. Janitschek (Repertor. XV, S. 440) macht es sehr wahrscheinlich. Zweitens lenkt die stilkritische Untersuchung ganz von Raphon ab. Wenn ich in den Beiträgen zur Kunstgeschichte Niedersachsens S. 24 schrieb, dass ich auf dem Braunschweiger Bilde die rundlichen Köpfe und den gesetzten Körperbau Raphon's vermisste, so hatte ich dabei hauptsächlich in Mittelbilde die drei Gefangenen am Pranger (Gisinas, Resinas und Barrabas²⁾) in der Erinnerung. Solch schmale Gesichter, scharf geschnittene Profile sind auf keinem Raphon'schen Werke zu finden. Dagegen hat der Meister besonderes Vergnügen an diesen Gestalten, dass er sie an der Decke des Goslarer Huldigungssaales wiederholt, z. B. Prophet Habakuk (vergl. Abbildung bei Müller-Grote). Dazu kommen die eigenartigen Proportionen auf dem Braunschweiger Bilde, der kurze Oberkörper und die überlangen Beine, welche besonders auf dem Mittelbilde „die Verspottung“ auffallen. Dieselben Proportionen treten auch bei den Goslarer Bildern, besonders bei der Madonna auf der Mondsichel der erythräischen und phrygischen Sibile (abgebildet bei Müller-Grote) zu Tage. Solche auffallend schlanke Gestalten sind Raphon ganz unbekannt. Ebenso fremd sind ihm auch die beleibten Figuren, wie wir sie unter den Goslarer Kaiserfiguren, besonders bei dem an der Eingangsthür des Huldigungszimmers finden, ferner jene schwülstigen, schwammigen Ge-

sichter mehrerer Pharisäer aus dem Volkshaufen im Braunschweiger Mittelbilde, sowie mehrere Personen in der Messe des heil. Gregor. Auch weicht die Gesichtsbildung der weiblichen Figuren bei dem Braunschweiger und Goslarer Meister erheblich von Raphon ab; bei der Braunschweiger und Goslarer Madonna, sowie bei den Sibilen finden wir ein längliches Oval, bei Raphon dagegen rundliche Köpfe mit ganz charakteristischen rundlichen Wangen.

Auffallend ist sodann, dass auf dem Braunschweiger Bilde eine vollendete Linienperspektive zu Tage tritt, von der Janitschek (Repert. XIV, S. 263) sagt. „dass er keinen deutschen Maler jener Zeit kenne, der die Perspektive so meisterhaft beherrscht und so sehr mit ihr Staat macht, wie jener“, während, wie Müller-Grote, S. 60 selbst schreibt, bei Raphon fast durchgehend sich die Szenen und Gestalten auf Goldgrund abheben. Nun stammt aber sowohl das Braunschweiger als auch das Hannoversche Bild (früher St. Jürgenkapelle in Göttingen) aus dem Jahre 1506. Ich kann mir nicht erklären, dass zwei so wesentlich verschiedene Bilder aus ein und demselben Jahre, von ein und demselben Meister stammen sollen. Ja, Müller-Grote geht noch einen Schritt weiter und behauptet S. 59, das Hannoversche Bild von 1506 und das Halberstädter von 1505 und 1509 gehörten Raphon's letzten Lebensjahren an und wären nur Produkte handwerksmäßiger Ausnutzung seiner Kunst, und gleich darauf, S. 61 stellt Müller-Grote die Behauptung auf, dass das Braunschweiger Bild, welches, wie bemerkt, aus demselben Jahre, 1506, stammt, den künstlerischen Höhepunkt des Meisters bezeichne. Künstlerischer Höhepunkt und handwerksmäßige Ausnutzung seiner Kunst aber in ein und demselben Jahre, 1506, ist doch unmöglich. Müller-Grote fühlt entschieden den bedeutenden Abstand zwischen dem Hannoverschen und Halberstädter Bilde einerseits und dem Braunschweiger Bilde und den Goslarer Gemälden andererseits und drückt daher die inschriftlich beglaubigten Bilder Raphon's zu Handwerksarbeiten herab, um sich den Abstand gegen das gleichzeitige Braunschweiger Bild zu erklären. Es ist doch auch ferner nicht glaubwürdig, dass Raphon die letzten, angeblich handwerksmäßigen Bilder (Hannover und Halberstadt) inschriftlich beglaubigt hätte und andererseits sein Hauptwerk in Braunschweig aus demselben Jahre ohne Inschrift hätte wandern lassen, um dann 1508 das Halberstädter Bild, fast eine genaue Wiederholung des Hannoverschen, nochmals mit seinem Namen zu beglaubigen.

1) Vischer: Stud. zur Kunstgesch. Stuttg. 1886, S. 337 ff.

2) Vergl. d. photogr. Reprodukt. Berlin, photogr. Gesellschaft. Quartformat.

Ich halte also an den Hannoverischen und Halberstädter Kreuzigungsbildern, weil inschriftlich beglaubigt, als den Hauptwerken Raphon's fest und kann auf Grund stilkritischer Untersuchung das Braunschweiger Bild und mithin auch die Goslarer

Gemälde als Raphon'sche Werke nicht anerkennen. Der Meister von Goslar und Braunschweig steht in Zeichnung und Komposition beträchtlich über Raphon.

R. ENGELHARD.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Der Künstlerklub St. Lucas in Düsseldorf hat vor einiger Zeit das erste Heft seiner Malerradierungen veröffentlicht, das wir schon vor ein paar Monaten signalisirten. Es sind zehn Blatt in Folioformat, die das Heft ausmachen; acht Künstler sind dabei beteiligt gewesen. Auch ein Textbogen liegt bei, unterzeichnet von der Kupferdruckerei von Hartmann & Beck in Düsseldorf. An diesem Blatte ist nichts auszusetzen, als das etwas zu kleine Format; der Text weist mit ersten Worten auf die Vorzüge der Malerradierungen hin, in ähnlicher Weise, wie es den Lesern dieser Zeitschrift schon zu wiederholten Malen eindringlich zu Gemüt geführt worden ist. Blättert man nun die Mappe durch, so wird man ein über das andere Mal erstaunt sein, zu sehen, auf welcher künstlerischen Höhe die Leistungen der Mitglieder des Vereins stehen. Zunächst sind es technisch vorzügliche Blätter; alles ist voll Kraft und Gegensätze, voll Stimmung, voll Charakter. Aber dann — und das ist viel mehr — sind es echte Kunstwerke. Wie im Liede des Dichters der Herzschlag zu fühlen ist, der ihm dauernde Wirkung verleiht, so geht auch von dem aus der Seele des bildenden Künstlers entpflanzten Werke ein warmer Hauch intensiven Lebens aus, der sich sofort beim ersten Blick in die Seele des empfindungsfähigen Beschauers schließt und sein Herz wohlthunend umfängt. „Es weckt der dunklen Gefühle Gewalt, die im Herzen wunderbar schliefen.“ Dieser geheimnisvolle Kontakt verschwindet auch nicht, wenn die kurze Zeit des Genusses vorüber ist; ein leiser Nachklang lockt und mahnt sanft zur Wiederholung des Eindrucks, und wenn er erneut wird, thun sich nach und nach neue Reize des Werkes auf. Diese Probe, das Kennzeichen echter Kunstwerke, bestehen die vorliegenden Blätter fast alle. Es ist schwer und fast überflüssig zu sagen, auf Grund welcher Eigenschaften diese Wirkung erreicht wird. Der Elemente sind ja so viele, wie der Organe eines Körpers; und dann genügt ja das Dasein der Elemente nicht, sondern ihre rechte Zusammenwirkung macht das Leben des Werkes aus. Wollten wir die einzelnen Blätter kritisch untersuchen und zu bestimmen wagen, wie es kommt, dass diese Leistungen als reife Meisterstücke erscheinen, so würde der Betrachtung schließlich doch immer das Beste fehlen: das geistige Band der einzelnen Teile. *Encheiresis naturae* nennt's die Chemie. . . . *Alexander Ferns*: hat außer einem höchst charakteristischen Titelblatt ein Einsiederidyll beigezeichnet, in dem leider ein paar störende Ätzecken auffallen. Die Druckerei hat versprochen, diesen Mangel zu beseitigen, und wir hoffen, bis zum Erscheinen des Heftes dieses stimmungsvolle Blatt eines

frommen Schlangenschilders, dem eine luftige Dryas zubiört, ohne jenen kleinen Mangel zeigen zu können. Dann folgen Interieurs, Landschaftsbilder mit wundersamer Stimmung, eine Kriegerbestattung im 18. Jahrhundert u. s. w. Die Künstler sind *Gerh. Janssen, Arthur und Eugen Kampf, H. Liesegang, O. Jeraberg, Heinr. Herrmanns, G. Wendling*. Bei allen hat Vater Rembrandt Pate gestanden. Endlich soll noch der Druckerei, die das Ihre dazu beigetragen hat, dem Album zur rechten Wirkung zu verhelfen, das verdiente Lob gespendet werden¹⁾.

NUTTILTS.

Die Bildnisse Wieland's. Binnen kurzem wird im Verlag von W. Kohlhammer in Stuttgart als Sonderausgabe aus dem ersten Heft des zweiten Jahrgangs der Württembergischen Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, Neue Folge, ein Schriftchen über die Bildnisse Chr. M. Wieland's von Dr. *Paul Weissöcker* erscheinen. Demselben werden zwei Lichtdrucktafeln und elf Textabbildungen, teils mehrere hundert, teils Abbildungen nach Originalaufnahmen oder nach den zuverlässigsten Stichen beigegeben sein. Da große und kleine Künstler des vorigen und unseres Jahrhunderts Wieland's Bild aufgenommen haben, so bietet die kleine Schrift dem Kunstfreunde nicht weniger Interesse als dem Litterarhistoriker und den speziellen Verehrern Wieland's, und es wird daher nicht unwillkommen sein, wenn sie auch außerhalb des Rahmens einer Spezialzeitschrift für Landesgeschichte einzeln käuflich ist. Den Abbildungen ist nicht geringere Sorgfalt gewidmet worden als der Zuverlässigkeit des Textes.

Der Kunstlagerkatalog, den der Kunsthändler *Fr. Meyer* in Dresden am Beginn dieses Jahres für die Kunstfreunde veröffentlicht hat, enthält eine reiche, vom Kunsthändler mit großem Verständnis erworbene Sammlung von Kunstblättern, die selbst ausgezeichneten Sammlungen erwünschte Zusätze vorführen. Eine Anzahl trefflicher, oft auch kostbarer und seltener Werke finden wir unter den Werken von A. Dürer und der Kleinmeister, von Schongauer und Israel v. Mecken, Lucas v. Leyden, Rembrandt, Marc-Anton verzeichnet, und neben den genannten Meistern enthält der Katalog auch verschiedene einzelne Blätter solcher Meister, deren hier vorkommende Blätter zu großen Seltenheiten gehören, die nicht wenig die Kunstgeschichte fördern. Wir erlauben uns beispielsweise auf L. Bachhuyzen, A. de Baen, C. Bega, J. Lievens, G. Neyts u. a. hinzuweisen. H.

¹⁾ Die Flecke waren wohl wegen der tiefen Ätzung nicht zu beseitigen. Der Druck des Blattes für diese Zeitschrift ist nicht durchweg gleichmäßig.



the C_{60} molecule. The C_{60} molecule is a truncated icosahedron, which is a polyhedron with 32 faces, 60 vertices and 90 edges. The faces are 12 regular pentagons and 20 regular hexagons. The C_{60} molecule is a highly symmetric molecule with a I_h symmetry group. The C_{60} molecule is a truncated icosahedron, which is a polyhedron with 32 faces, 60 vertices and 90 edges. The faces are 12 regular pentagons and 20 regular hexagons. The C_{60} molecule is a highly symmetric molecule with a I_h symmetry group.

REFERENCES AND NOTES

1. I. H. Hall, *Math. Mag.*, **41**, 101 (1968).
2. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 1 (1963).
3. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 10 (1963).
4. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 19 (1963).
5. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 28 (1963).
6. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 37 (1963).
7. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 46 (1963).
8. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 55 (1963).
9. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 64 (1963).
10. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 73 (1963).
11. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 82 (1963).
12. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 91 (1963).
13. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 100 (1963).
14. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 109 (1963).
15. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 118 (1963).
16. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 127 (1963).
17. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 136 (1963).
18. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 145 (1963).
19. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 154 (1963).
20. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 163 (1963).
21. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 172 (1963).
22. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 181 (1963).
23. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 190 (1963).
24. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 199 (1963).
25. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 208 (1963).
26. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 217 (1963).
27. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 226 (1963).
28. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 235 (1963).
29. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 244 (1963).
30. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 253 (1963).
31. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 262 (1963).
32. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 271 (1963).
33. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 280 (1963).
34. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 289 (1963).
35. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 298 (1963).
36. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 307 (1963).
37. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 316 (1963).
38. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 325 (1963).
39. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 334 (1963).
40. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 343 (1963).
41. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 352 (1963).
42. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 361 (1963).
43. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 370 (1963).
44. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 379 (1963).
45. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 388 (1963).
46. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 397 (1963).
47. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 406 (1963).
48. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 415 (1963).
49. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 424 (1963).
50. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 433 (1963).
51. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 442 (1963).
52. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 451 (1963).
53. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 460 (1963).
54. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 469 (1963).
55. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 478 (1963).
56. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 487 (1963).
57. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 496 (1963).
58. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 505 (1963).
59. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 514 (1963).
60. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 523 (1963).
61. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 532 (1963).
62. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 541 (1963).
63. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 550 (1963).
64. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 559 (1963).
65. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 568 (1963).
66. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 577 (1963).
67. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 586 (1963).
68. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 595 (1963).
69. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 604 (1963).
70. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 613 (1963).
71. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 622 (1963).
72. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 631 (1963).
73. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 640 (1963).
74. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 649 (1963).
75. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 658 (1963).
76. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 667 (1963).
77. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 676 (1963).
78. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 685 (1963).
79. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 694 (1963).
80. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 703 (1963).
81. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 712 (1963).
82. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 721 (1963).
83. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 730 (1963).
84. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 739 (1963).
85. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 748 (1963).
86. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 757 (1963).
87. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 766 (1963).
88. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 775 (1963).
89. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 784 (1963).
90. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 793 (1963).
91. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 802 (1963).
92. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 811 (1963).
93. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 820 (1963).
94. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 829 (1963).
95. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 838 (1963).
96. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 847 (1963).
97. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 856 (1963).
98. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 865 (1963).
99. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 874 (1963).
100. R. S. Steinberg, *Am. Math. Mon.*, **70**, 883 (1963).





STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER ULMER MALERSCHULE.

VON MAX BACH,
MIT ABBILDUNGEN

NTER den oberdeutschen Malerschulen des fünfzehnten Jahrhunderts nimmt unstreitig die Schule von Ulm den ersten Rang ein: denn abgesehen von der Augsburger Schule, die ihre Blütezeit erst im sechzehnten Jahrhundert erreichte, kommt hier nur noch die Oberrheinische in Betracht, deren Haupt, Martin Schongauer, als Maler, urkundlich sich nicht nachweisen lässt; wenigstens ist keines der ihm bis jetzt zugeschriebenen Gemälde monogrammistisch oder sonst inschriftlich als ein Werk seiner Hand konstatiert.

Schon frühe haben sich schwäbische Forscher, vor allen die Pfarrer Albrecht Weyermann (gestorben 1532) und Karl Jäger (gestorben 1812) bemüht, aus Ulmischen Urkunden und andern Dokumenten Notizen zu sammeln, welche dann spätere Forscher: Grüneisen, Mauch, Passavant und Hasserl fortgesetzt und weiter verarbeitet haben. Auf diesen Studien fußen alle Mitteilungen, welche die verschiedenen kunstgeschichtlichen Handbücher bis in die neueste Zeit an historischen Daten, Lebensumständen u. dergl. über einzelne Meister der Ulmer Schule beibringen. Gewiss nur in seltenen Fällen hatten die neueren Kunsthistoriker sich angelegen sein lassen, diese Quellen zu prüfen oder gar Neues hinzuzufügen.

Es liegt auf der Hand, dass dadurch im Laufe der Zeit eine Menge Ungenauigkeiten, falsche Schlüsse und Hypothesen in die Kunstlitteratur sich eingeschlichen haben: nur ein Beispiel sei hier genannt, es ist der Aufsatz von Harzen in Naumann's Archiv für die zeichnenden Künste, 1860, S. 27 ff. Dieser Künstlerroman ist bis heute noch nicht ganz überwunden und spukt da und dort noch in den Köpfen solcher, welche aus den wenigen überlieferten That-sachen absolut noch eine anziehende Biographie zusammensetzen wollen.

Der Verfasser hat sich nun die Aufgabe gestellt, unterstützt durch einen mehrjährigen Aufenthalt in Ulm, das vorhandene Quellenmaterial zu sichten und einer eingehenden Prüfung zu unterziehen.

I.

Hans Schüchlin (Schuchlin, Schüchlin, Schuochlin, Schülhin, Schielin, Schiele). Der Name ist Ulmisch. Schon 1409 erscheint in einer Urkunde der Pfarrkirchenbaupflege eine Witwe „Adelheit Schuchlerin, Bürgerin von Ulm“; ferner wird 1413 das Hans der „Schuchlerin“ erwähnt¹⁾; dann kommt in einer Hüttenrechnung von 1417 ein „schöchlin“, 1427 ein Steinmetzgeselle „Schuochlin“ vor.²⁾

¹⁾ Bazing u. Vossenmeyer, Urkunden zur Geschichte der Pfarrkirche in Ulm. 1890.

²⁾ Klemm, Münsterblätter, III. u. IV. Heft, S. 93.

Unser Künstler tritt plötzlich durch sein Tiefenbronner Altarwerk im Jahre 1469 in die Geschichte ein; dort nennt er sich auf der Rückseite der Predella: Hans Schüchlin Maler. Dieses einzig dastehende Werk, welches zuerst von Grüneisen im

die Inschrift am Altare selbst, welche lautet: „Anno domini MCCCC LXVIII Jare — Ward dißi daffel vff gesetzt un- gantz uf gemacht vff sant steffas tag des bapst un- ist gemacht ze Ulm vo- hantße- Schüchlin malern.“



Die Kreuztragung Christi. Vom Tiefenbronner Altar, von HANS SCHÜCHLIN

Kunstblatt 1810 kunstgeschichtlich gewürdigt wurde, scheint übrigens auch schon Weyermann gekannt zu haben; denn in seinen neuen Nachrichten (1829, S. 512 sagt er: „1168 hat er daselbst (nämlich in Ulm) eine Tafel gesetzt und ganz aufgemacht auf St. Lucastag des Pabsts.“ Vergleichen wir damit

Offenbar ist hier nur eine Verwechslung zwischen St. Lukas und St. Steffan eingetreten. Eine nähere Beschreibung des Altars ist überflüssig, nur sei noch bemerkt, dass am Altarschrein oben die Wappen von Württemberg und Baden, unten das Wappen der Herren von Gemmingen und ein geistliches

(Mitra mit Bischofsstäben) sich befinden, außerdem liest man dabei noch die Zahl 1469.¹⁾

Was nun die künstlerische Würdigung des Werkes anbelangt, so hat man nach dem Vorgang Harzen's allgemein das Schulverhältnis zu Rogier van der Weyden betont, doch sind dafür zu wenig Anhaltspunkte vorhanden, und richtig bemerkt Lübke in seiner Geschichte der deutschen Kunst: der Meister weiß die neue realistische Richtung mit dem der schwäbischen Schule eigenen idealen Schönheitssinn zu verschmelzen — wohl merkt man den Einfluss flandrischer Kunst — aber Schühlein bringt doch viel von eigener Empfindung hinzu.²⁾ Ein ganz neues Moment in der Beurteilung des Meisters ist aber dazugekommen, nachdem Klemm in den Münsterblättern IV, S. 174 auf eine Stelle hingewiesen hat, welche Strauch in seinem 1883 erschienenen Buche über die Pfalzgräfin Mechtild³⁾ mitteilt. Dort ist die Rede von einer Altartafel, welche 1474 dem Albrecht Rehmann, Maler von Nürnberg, und seinem Schwager Hans Schühlein für den Chor der Martinskirche in Rottenburg a. N. zu fassen um 425 Gulden verdingt wurde. R. Vischer⁴⁾ schließt daraus, dass Wohlgemuth sowohl bei Rehmann als auch in Ulm bei Schühlein in die Lehre gegangen sein könnte, oder dass alle drei bei einem noch festzustellenden Meister gelernt haben. Thode dagegen in seinem neuesten Werke über die Malerschule Nürnbergs steckt noch engere Grenzen; nach ihm sollen Schühlein und Wohlgemuth Schüler des Hans Pleydenwurf gewesen sein. In der That zeigen auch die Tiefenbronner Gemälde viel Übereinstimmung mit der Wohlgemuth-Pleydenwurf'schen Schule; man beachte nur die heil. Magdalena auf der Kreuzigung des Hofer Altarwerks in der Pinakothek zu München (s. unsere Abbildung), und die Magdalena bei der Grablegung in Tiefenbronn. Nur ist Schühlein noch weicher und milder als der Nürnberger Meister, ein Streben nach idealer Schönheit bricht sich Bahn, in seinen Köpfen erinnert er an Dierick Bouts und in der Gewandbehandlung ist derselbe

allseinen oberdeutschen Zeitgenossen entschieden überlegen. Interessant ist eine Vergleichung seiner Grablegung mit derjenigen M. Schongauer's in Kollnar: wie steif und hölzern ist hier die ganze Komposition, bei aller Empfindung der einzelnen Charaktere! Schühlein ist hier Schongauer weit überlegen und wir können dem Urteil Harzen's vollkommen zustimmen, wenn er Schühlein den ersten Maler seiner Zeit und seines Stammes nennt.⁵⁾

Ein Zusammenhang mit der Nürnberger Schule scheint nach dem Vorstehenden gewiss; hat doch schon Jäger²⁾ diese Vermutung ausgesprochen, allerdings ohne bestimmte Anhaltspunkte.

Erst im Jahre 1480 tritt Schühlein in Ulmischen Urkunden auf und zwar als Bürge für andere Ulmische Bürger.³⁾ Dann sieben Jahre später, in den Zinsbüchern der Frauenpflege, d. h. des Pfarrkirchenbaupflegamts⁴⁾; dort wird sein Haus genannt, „im alten Graben beim Kornhaus hinab“. Er zahlt 1 Gulden 8 Pfennig uff Frytag vor Georg dafür Zins, ferner giebt er 1 Gulden uff Fritag vor Nativitatis Mariä „dem brslin uff der hütten von vines — (?) wegen, den er gemaulet hatt“.⁵⁾

1491 malt er 12 Bottenbüchsen mit St. Jörgenkrenz für den schwäbischen Bund und erhält dafür 1 Pfund 8 Schilling.

1492 Montag nach Bartholomäus erscheint derselbe in einem Prozess vor dem Hofgericht zu Rottweil, wohin ihn Albert Räm (Rehm; vorgeladen.) Von 1495 bis 1503 war dann Schühlein einer der drei Pfleger der Pfarrkirche Frauenpflege, als solcher erscheint sein Name auch auf den Überschriften der Zinsbücher und in den Urkunden; hier wird er regelmäßig „Hanns Schühlin oder Schuechlin“, 1502 ausdrücklich „Meister Hanns Schühlin Maler“ genannt, ein andermal ist beigesetzt „des Raths und Zunftmeister“. Dieses Amt des Pflegers der Pfarrkirche war ein sehr angesehenes; es waren seit Beginn des Banes immer drei, teils aus den Geschlechtern, teils aus den Zünften gewählte Herren, welche alljährlich vom Rat neu gewählt werden mussten. Diese Herren hatten nicht allein die Gelder für den

1) Urkundliche Nachrichten über die Stifter des Altars sind zu erwarten in dem im Erscheinen begriffenen Werke: „Kunstdenkmäler im Großherzogtum Baden“. Vergl. übrigens auch Weber, Die Kirche zu Tiefenbronn mit ihren Merkwürdigkeiten, 1845.

2) Neuerdings sucht A. Schmid im Rep. f. Kunstw. 15, einen Zusammenhang der Schühlein'schen Kreuzschleppung mit derjenigen Martin Schöns nachzuweisen, und schließt auf ein gemeinschaftliches flandrisches Vorbild.

3) Mechtilde war die Gemahlin des Grafen Ludwig I. von Württemberg und Mutter Herzog Eberhard's im Bart.

4) Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886.

1) Unsere Abbildungen nach Photographien von Wahl in Stuttgart wurden an Ort und Stelle retouchirt. Sie stellen die beiden unteren Bilder der inneren Flügelseiten dar.

2) Kunstblatt 1833.

3) Weyermann, Neue Nachrichten, S. 476.

4) Näheres über diese Quellen giebt Klemm in den Münsterblättern, III, u. IV, Heft, S. 76.

5) Klemm, a. a. O. S. 53.

6) Weyermann, II, S. 476.

Wartung zu verwalten, sondern führten auch die Aufsicht über den Bau, d. h. sie bildeten eine administrative Behörde. Es liegt auf der Hand, dass man den gegen Ende des Banes immer mehr sich steigenden Luxus in Ausstattungsgegen-

Schüßlein um die Wende des 15. Jahrhunderts bekleidete, haben wir Kenntnis; es ist das Amt eines Zunftmeisters der St. Lucas-Verbrüderung in dem „Gottshauß Wengen“. Das betreffende Dokument: „Instrumentum Confraternitatis etc.“ befindet sich auf



Die Auferstehung Christi. Vom Tiefenbrunner Altar, von HANS SCHÜBLEIN.

ständen, Epitaphen u. dergl. doch auch insofern überwogen wollte, dass man in das Kollegium der Pfleger auch einen Künstler setzte, der als solcher in dem damaligen Ulm jedenfalls die erste Stelle einnahm.

Aber auch noch von einem weiteren Amt, welches

der Ulmer Stadtbibliothek und wurde schon durch Weyermann im Kunstblatt 1830 publizirt; einen Wiederabdruck veranstaltete Manch im Jahrgang 1870 der Verhandlungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm, S. 25 ff. Dort ist unter den Ur-

kundspersonen, welche am „Aifter Montag nechst unser lieben Frauentag Wurzweyhen“ 1499 ihre Statuten erneuerten, in erster Linie genannt: „Meister Hanß Schüchlin Alten Zunft Maister“. Diese Zunft der Maler, Bildhauer, Glaser und Briefdrucker hatte schon im Jahre 1473 eine Übereinkunft mit dem damaligen Propst des Wengenklosters Ulrich Kraft II. (1468—1480) abgeschlossen, Seelenmessen betreffend. Das Übereinkommen wurde im Jahre 1499 mit Propst Johann II. 1498

bis 1509) erneuert. Der etwas verworrene und unklare Inhalt dieses Schriftstücks gab vielfach zu Missverständnissen Anlass, indem die dort genannten

Künstler, worunter auch Zeitblom, als schon im Jahre 1473 an der Spitze der Zunft, bezeichnet werden.

Es heißt dort: nachdem die erbaren und weisen Meister, die Maler, Bildhauer etc., Gott zu Lob den Tag des heil. Evang. Lucas zu Würden mit einem gesungenen Amt *vil Jahr her* in dem ehrwürdigen Gottshaus bei den Wengen löbl. begangen, auch hernach eine Bruderschaft unter sich angefangen, die sich gemehrt und demnach Gott zu Lob — *etwie vil Jahr her*, alljährlich auf den nächsten Sonntag nach St. Lukas Tag auf St.

Lukas Altar eine gesungene Seelmeß gehabt, — sei ein Übereinkommen zwischen dem seeligen Propst Ulrich und seinem Convent und den obgenannten Meistern (d. h. den nicht mit Namen genannten) beschehen, laut zweier Zettel mit dem Datum auf Donnerstag nach St. Gallentag 1473. Jetzt kommt die etwas schwer verständliche Stelle: „Dass sich die gemelt gemein Bruderschaft der Brueder, der Vier Rotten, auf die Zyt in der Bruderschaft schrift-

lich begriffen, Inhalt des Zettels in der Biechligende durch ihre zu Verwante Brueder dazue verordnet mit Namen Maister Hans Schüchlin u. s. w. sich mit dem ehrwürdigen Herrn Johann Probst und seinem Convent zu den Wengen obgenandt dass wie hernach volgt auf ein neues geaint und betragen haben.“

Daraus folgt doch wohl, dass die genannten Künstler nicht schon 1473, sondern erst zur Zeit der Abfassung des Schreibens im Jahre 1499 aus der Mitte der Zunft erwählt wurden — *„Jura recordat“* — mit Propst und Convent zu verhandeln.

Die weiter genannten Meister sind folgende: Maister *Nichlaß Wäldmann* Bildhauer zwölf maister, *Bartholome Zytblom* Malher, *Peter Lindentrost* Glasser, bald diser Zyt *Büchsen-Maister*, *Jacob Siglin* Brief-drucker, *Conrad Schwenckdorff* und *Georg Beringer* Bildhauer. Der Titel *Büchsenmeister*, welcher hier dem Barth. Zeitblom und Peter Lindentrost beigelegt ist, wurde von Harzen falsch gedeutet und gab Veranlassung zu der lächerlichen Sage.

Zeitblom habe als Kriegsmann (Artillerist) im Heere Karl's des Kühnen zu Burgund gedient. Hier ist aber *Büchsenmeister* nichts

anderes als der Verwalter der Büchse d. h. der Schatulle der Zunft, ihr Schatz- und Vermögensverwalter. Das geht schon aus dem Schriftstück selbst hervor, wo die Rede ist von dem Zettel, der in der „Biech“ liegt; an einen militärischen *Büchsenmeister* oder *Artilleristen* ist nicht entfernt zu denken.

Von einer weiteren Kunstthätigkeit Schühlein's haben wir nur noch ein Zeugnis in den Annalen des



Frauengruppe auf der Kreuzigung des Hofer Altarwerkes.
Von MICHAEL WOHLGENUTH.

Klosters Lorch.¹⁾ Für dieses Kloster oder speziell für die Wöllwarth'sche Grabkapelle in der dortigen Klosterkirche fertigte er im Jahre 1495 einen Altar. Die jetzt noch vorhandene Kapelle war dem heil. Mauritius geweiht und zeichnet sich besonders durch die interessanten Grabdenkmale der Familie Wöll-

warth aus. Der damalige Abt Georg Korler (1480 bis 1510) war gebürtig aus dem Elmischen Gebiet, unter ihm erhielt das Kloster manche Verschönerungen, auch wird berichtet, dass die Herren von Schechingen, welche dort gleichfalls eine Grablage hatten, im Jahre 1483 eine Tafel auf St. Bartholomäus-Altar gestiftet haben; im darauffolgenden Jahre wird die Tafel auf dem Hauptaltar von *Jörg Sptlin* genannt und 1496 stiftet Lorenz Dogen, Amtmann und zuletzt Pfürnder im Kloster, die Tafel auf den Allerheiligenaltar.²⁾

Noch haben wir aber ein Werk zu besprechen, welches mit dem Namen Schühlein in Verbindung gebracht wird, nämlich den angeblichen Altar von Münster bei Augsburg. Meines Wissens wird dieser Altar erstmals von Harzen in der schon genannten Abhandlung erwähnt und dort dem Schühlein zugeschrieben. Alle späteren Autoren fußen auf dieser ersten

Notiz und teilen die Inschrift mit, die besagt, Hans Schühlein habe die Tafel mit B. Zeitblom zu Ulm gemacht im Jahre 14... (die beiden letzten Ziffern der Jahreszahl fehlen). Nun ist zunächst festzustellen, wie es mit der Provenienz dieses Werkes steht. Es giebt nämlich zwei Orte mit dem Namen

Münster in bayerisch Schwaben, eines bei Donauwörth gelegen, das andere südwestlich von Augsburg an der Schmutter, Landgericht Schwabmünchen. Doch keiner dieser Orte ist die Heimat dieses Altars, sondern, wie schon Woltmann in seiner Geschichte der Malerei bemerkt, Mickhausen (nicht Mückenhausen, wie es dort heißt) und auch der Katalog der Poster Galerie angiebt, in welcher sich jetzt dieser Altar befindet.

Mickhausen ist ein Pfarrdorf an der Schmutter, die Lehen-schaft der dem heil. Wolfgang geweihten Kirche gehörte samt der Herrschaft den Edlen von Argon, dann denen von Freiberg, welche dieselbe im Jahre 1528 dem König Ferdinand verkauften, und dieser als Reichslehen dem Freiherrn Raymund Fugger überließ. In dem Schloss ist die Loretokapelle, bei der die Fugger einen

Priester unterhielten.¹⁾ Es ist also unrichtig, wie es



SS. Florian, Johannes u. Sebastian. Vom Mickhauser Altar, von BARTH. ZEITBLUM.

1) Das rote Buch von Lorch, eine Urkundensammlung von 1192—1510 im K. Staatsarchiv zu Stuttgart.

2) Lorent, Denkmale des Mittelalters im Königreich Württemberg, II, S. 73. Oberamtbeschreibung von Welzheim.

1) Vergl. Bavaria, Schwaben und Neuburg. Dass Mickhausen kein unbedeutender Ort war, beweist auch, dass es eine eigene Gerichtsordnung besaß, wovon zwei Manuskripte von 1525 und 1532 in der fürstl. Bibliothek zu Sigmaringen sich befinden.

Harzen sich von seinem Gewährsmann Eigner in Augsburg erzählen lässt: das Dorf sei schon im Jahre 1460 durch Kauf an Jakob Fugger übergegangen, von dem gemeinschaftlich mit Wolfgang von Freiberg der Altar gestiftet worden sein soll. Münster ist eine Filiale von Mickhausen, dort befindet sich die St. Vituskapelle, in der das Patrocinium gehalten und mehrere Messen gelesen werden; aus dieser kleinen Kapelle wird unser Altar wohl schwerlich stammen. Das Werk, wie schon erwähnt, befindet sich jetzt in der Landesgalerie zu Pest, wohin es aus der Sammlung Arnold Ipolyi's gekommen ist (Nr. 185 a—c). Es sind zwei zersägte Flügel, deren Außenseiten jetzt zu einer Tafel vereinigt sind. Auf letzteren sieht man eine Versammlung der zwölf Jünger Jesu im Gemach der heil. Maria, welche an einem Betpult kniet und ohne Zweifel ihren Tod erwartet. An der Seite der Maria hinter dem Pult steht Johannes in weißem Mantel, mit der linken Hand den Arm der Maria berührend, ein schöner, edler Kopf ganz im Geiste Zeitblom's, rechts und links gruppieren sich, teils sitzend, teils stehend, in Andacht versunken, teilweise lesend, die übrigen Apostel. Rechts ist das Bett der Maria neben einem geöffneten Fenster, links sieht man ein Wandschränkchen mit allerlei Gerät und nach außen ein schönes gotisches Bogenfenster mit Aussicht auf eine felsige Landschaft. Auf den inneren Seiten der Flügel sind je drei Heilige gemalt und zwar rechts die Heiligen Papst Gregor, Johannes der Evangelist und Augustinus, links St. Florian, Johannes der Täufer und St. Sebastian. Unter dem rechten Flügel liest man folgende Inschrift: „und . von Hans . Schülein . B. Zeitblom zu . . . mit gemacht H . . .“, unter dem linken Flügel steht mit lateinischen Buchstaben: „S. Florian Joann. Pap. S. Sebast.“, darunter schimmern deutlich noch Reste einer älteren Schrift in Minuskelbuchstaben durch, die Hintergründe der Gemälde haben einen schönen damascirten Goldgrund, welcher halbkreisförmig abschließt. (S. die Abbildungen.)

Wer einigermaßen mit Zeitblom'schen Werken vertraut ist, wird auf den ersten Blick den Meister in den schönen Heiligengestalten erkennen; die beiden Johannes erinnern lebhaft an die analogen Figuren vom Eschacher Altar, der Kopf des heil. Gregor an denselben Heiligen auf der Predella des nämlichen Altars. Auch an den sichtlich stark übermalten Vorderseiten erkennt man noch einzelne Köpfe, die des Meisters würdig sind.

Vergleicht man damit die Tiefenbronner Gemälde Schühlein's, so wird es schwer, irgend welche Be-

ziehungen herauszufinden. Der Typus der Köpfe und der Stil der Gewandung sind doch ganz andere. Aber wie steht es nun mit der Inschrift, die ja besagt, Schühlein habe das Werk mit Zeitblom gemalt? Dieselbe ist offenbar gefälscht!¹⁾ Schon der Ort, wo die Schrift angebracht ist, erregt Bedenken, noch mehr thun dies aber die Schriftformen und die Fassung der Inschrift.

Bei Altarwerken dieser Zeit war es üblich, den Namen des Autors, wenn derselbe genannt sein wollte, entweder auf der Predella oder, was noch häufiger geschah, auf der Rück- oder Nebenseite des Altarschreins anzubringen, jedenfalls an einem Platz, der nicht sofort in die Augen sprang, niemals aber auf den Gemälden selbst. Man hat dafür an den Altären zu Tiefenbronn, dann für Zeitblom auf dem Kilchberger und Heerberger Altar Beispiele. Jetzt aber die Schrift selbst; es ist ganz undenkbar, dass im 15. Jahrhundert solche Initialen angewendet worden, wie sie hier gemalt sind, auch entsprechen die Formen der Minuskeln durchaus nicht denjenigen ihrer Zeit, noch mehr aber ist die Schreibweise Schülein auffallend; urkundlich ist solche nicht nachweisbar, es müsste entweder Schühlin oder Schüchlin heißen; die Form Schülein ist modern. Wenn nun Harzen behauptet, die Inschrift auf dem anderen Flügel sei zu ergänzen: „Dieses Werk wurde von Jacob Fugger u. W. von Freiberg gestiftet“, so ist auch das lediglich aus der Luft gegriffen. Die Reste von Schrift, welche unter der jetzigen lateinischen Inschrift durchschimmern, scheinen gleichfalls nur die Heiligen zu bezeichnen, und so wird es auch auf dem anderen Flügel gewesen sein. Beispiele hierfür lassen sich leicht anführen, z. B. auf den Zeitblom'schen Flügeln in der Pinakothek in München mit den Heiligen Cyprian und Cornelius; dort sind die Namen der Heiligen unmittelbar unter den Bildern jedesmal in schöner Minuskelschrift angegeben.

Aus den Zinsbüchern der Frauenpflege hat schon Hassler im Jahrg. 1855, 9. u. 10. Bericht, S. 71, der Verhandlungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm den Nachweis geliefert, dass Schühlein der Schwiegervater Barth. Zeitblom's war. Aber erst Klemm a. a. O. verdanken wir bestimmtere urkundliche Belege dafür. Darnach erscheint Schühlein zum erstenmal im Jahre 1499 als Inhaber eines Kirchenstuhls gemeinschaftlich mit Zeitblom „sein

¹⁾ Zu derselben Ansicht gelangte Frimmel in seinen Kleinen Galleriestudien, S. 247 ff. Bamberg 1892.

Tochtermänner. Sie zinsen mit einander zwei Ort. 1503 aber erscheint bei diesem Stuhl Daniel Schühlein, der nach einer Bemerkung zu 1501 von da an für Hans Schühlin eintrat, und Zeitblom. Hans Schühlein hatte 1503 einen eigenen Stuhl besessen bei dem Kaiben Altar und zahlt dafür 1 Gulden Zins. Im Laufe des Jahres 1505 und zwar anfangs desselben muss Schühlein gestorben sein. Es ist zwar bei seinem Hause die Zahlung des Zinses als am Montag nach Petri und Pauli 1505 erfolgt bezeichnet, dagegen schon bei dem Stuhl der Name durchstrichen und dafür der des Jung Burlin gesetzt, der nun 1507 ff. an dieser Stelle vorkommt. Schühlein's Witwe wird auf S. 84 der Zinsbücher gleichfalls erwähnt als Zinslerin von 4 // auf Ostern, „der alten Hüttenknechtin Haus.“

Von den Söhnen Schühlein's werden genannt: Erasmus Laux und Daniel. Von letzterem wird berichtet, dass er im Jahr 1497 das Gewölbe der Stadtkirche zu Blaubeuren ausgemalt habe; er war zu jener Zeit sesshaft zu Urach und wird nach Weyermann erst 1510 als Bürger in Ulm aufgenommen. Nach den Hüttenbüchern zahlt fibrigens Daniel schon im Jahre 1505 Zins für seinen Stuhl, den er gemeinschaftlich mit Zeitblom hatte, 1507 auch den für sein Hans, 1508 muss derselbe schon wieder auswärts gewesen sein,

dem von da an bis 1512 erscheint Zeitblom als der alleinige Inhaber des Stuhls. Das schon erwähnte Hans beim Kornhaus ist 1512 im Besitz des Martin Schaffner, woraus man schon früher auf enge verwandtschaftliche Beziehungen zu Schühlein geschlossen hat.



Papst Gregor, St. Johannes, St. Augustinus,
Vom Mickhäuser Altar, von BARTH. ZEITBLOM.

Nach Hassler a. a. O. kommt auch Lukas oder Lux Schühlein in den Hüttenrechnungen von 1509 und 1510 vor, Erasmus Schühlein dagegen als Maler und Bürger in einem Notariatsinstrument von 1497.¹⁾

Ein Leonhard Schielin erscheint 1498 als der Verfasser eines deutschen Gebetbuches in der fürstlichen Bibliothek zu Sigmaringen. Auf dem letzten Blatt ist rot geschrieben: „diss Büchlin ist geschrieben und vollendet durch Leonhartten Schielin, der zeit burger zu Angspurg auff mittwöch nach Dorothee. In dem jar als man zalt M^o CCC^o und LXXXVIIj.“²⁾

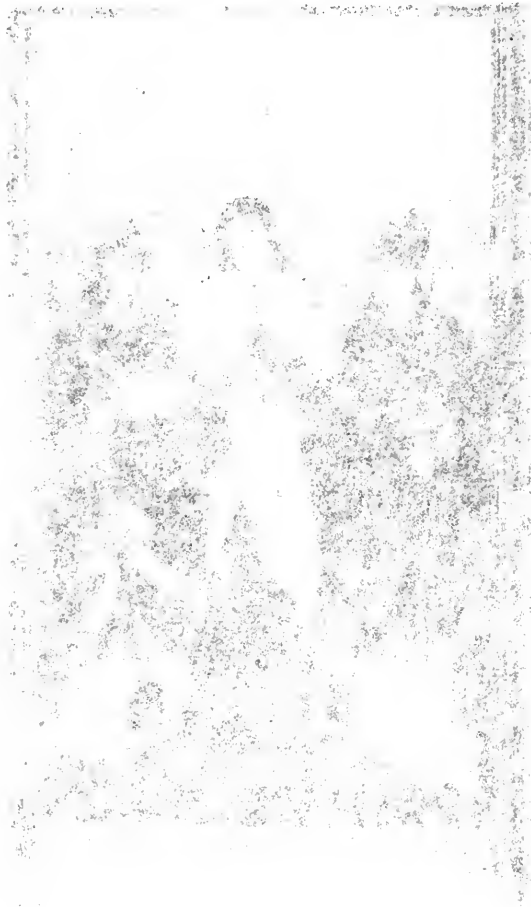
Außer dem Tiefenbronner Altarwerk lassen sich keine sonstigen Gemälde Schühlein's auch nur mit einiger Sicherheit nach-

weisen. Die Bilder mit der heiligen Sippe in München und Nürnberg, dergleichen die sieben

1) Vergl. auch Wintterlin in der deutschen Biographie.
2) S. Lehner, Verzeichnis der Handschriften des fürstlichen Museums zu Sigmaringen. 1872.



1. Die ...
 2. ...
 3. ...
 4. ...



5. ...
 6. ...
 7. ...
 8. ...
 9. ...
 10. ...

11. ...
 12. ...
 13. ...
 14. ...
 15. ...

16. ...
 17. ...
 18. ...
 19. ...
 20. ...

21. ...
 22. ...
 23. ...
 24. ...
 25. ...

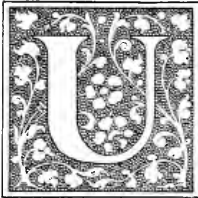


Darstellungen aus dem Leben der Maria im Museum zu Signaringen gehören ihm nicht an. Da es bis jetzt an allem Vergleichungsmaterial gefehlt hat, so ist eine Zuweisung anderweitiger Bilder

ungemein erschwert. Das urkundlich Gesicherte über den Meister glaube ich in Vorstehendem vollständig beigebracht zu haben.

DER TIEFSTICH AUF HOLZ.

MIT ABBILDUNG.



UNTER den neuesten Versuchen zur Weiterentwicklung der vervielfältigenden Künste gehört der Tiefstich auf Holz zu den interessantesten. Ähnliche Versuche müssen freilich schon früher gemacht worden sein, denn ich erinnere mich, vor längerer Zeit irgendwo gelesen zu haben, dass Holz zu diesem Zwecke sich nicht eigne, indem es sich beim Druck nicht gut rein wischen lasse. Das entspricht der Thatsache, scheint also auf Erfahrung zu beruhen. Einige gute Abdrücke lassen sich wohl von Holz machen, aber es tont doch mehr, als angenehm ist. Zudem würde wohl auch die Dicke des Stockes, die Notwendigkeit, für gute Drucke die Schwärze warm einzuwalzen, und endlich das fortgesetzte Wischen, welches nicht nur die Schärfe der Linien, sondern auch die zwischen denselben stehenden gelassenen Stege gefährden würde, dem Druck einer Auflage von Holzstock im Wege stehen. Alle diese Gegengründe werden aber hin-fällig, sobald die Galvanoplastik zu Hilfe genommen wird. Der Stieh wird demnach auf Holz ausgeführt, und alsdann wird ein Galvanotyp davon gemacht, welches nicht nur zum Druck der Auflage benutzt wird, sondern auf dem auch die letzten Retoucheen gemacht werden können, da der weiche galvanische Niederschlag sich ebenso leicht mit Stichel und Nadel, wie mit Schaber und Polirstahl bearbeiten lässt. Holz kann also doch zum Tiefstich angewandt werden, und der oben erwähnte Ausspruch ist nichtig geworden. Es ist immer misslich, vorher sagen zu wollen, was der Mensch nicht kann. Kaum wissen wir, was wir können. Die Möglichkeiten aber, die in der Zukunft liegen, sind uns verborgen, bis wir ihnen gegenüber stehen. Wenn, angesichts der großen Erfindungen, welche wir jetzt, als selbstredend, kaum

beachten, die absprechenden Prophezeiungen gelehrter Leute zusammengefasst würden, so würde das eine lustige Blumenlese ergeben.

Dass der Tiefstich auf Holz modernen Holzstechern für Hochdruck, nicht aber Kupferstechern für Tiefdruck seine Erfindung verdankt, ist leicht erklärlich. Versuche, dem spröden Metall weichere Substanzen zu substituieren, um dadurch die Arbeit des Stechers zu reduzieren und zu gleicher Zeit ihm freieres Spiel zu gewähren, sind zwar schon häufig gemacht worden, wie das die Geschichte der Surrogatprozesse seit Anfang dieses Jahrhunderts beweist. Aber die meisten dieser Prozesse haben einen rein industriellen Boden und sind in der That Produkte der Entwicklung der Großindustrie unseres Jahrhunderts. Trotz aller Versicherung des Gegenteils sind sie nur der Ausdruck der Bestrebung, etwas Billigeres zu erfinden, das den Anschein des Teureren hat und sich in industriellen Etablissements zum Gewinn des Verlages rein industriell ausbeuten lässt. Manchmal tritt dieser wahre Animus ganz un-verhohlen zu Tage, wie z. B. in der 1846 in Leipzig im Interesse der Ahner'schen Glypigraphie erschienenen Brosehbüre „Die Buchdruckerzeichnung“, in der auf S. 9 zwei spindeldürre Verleger erscheinen, mit der Unterschrift: „Ostermesse 1846. Vor Ausbreitung der Glypigraphie“, und gleich daneben dieselben Herren mit dicken Bänden und der Unterschrift: „Ostermesse 1848. Nach Ausbreitung der Glypigraphie.“ Der Tiefstich auf Holz dagegen ist die Errungenschaft einiger Holzstecher, welche ganz auf der Höhe der malerischen Entwicklung ihrer Kunst stehen, und deren einziges Bestreben es ist, die Freiheit und Mannigfaltigkeit der Strichführung, die der Weißlinien- und Tonstich bietet, auch auf den Schwarzlinienstich zu übertragen. Dass das weiche Holz hier von großem Vorteil ist, versteht sich von selbst, und dazu kommt noch der andere Vorteil, dass die

Photographie auf Holz sich natürlich für den Schwarzlinientiefstich ebensogut anwenden lässt wie für den Weiblinien- oder Tonhochstich. Der Tiefstich auf Holz bietet also eine Freiheit, die fast dem Radierung gleichkommt, verbunden mit der Tiefe und Kraft des Stichels, wo diese erwünscht ist. Er scheint daher wie geschaffen, die Ansprüche unserer rein malerisch angelegten Zeit zu befriedigen. Freilich aber bedarf es zur Ausübung des geübten Stechers, der zugleich das Gefühl des Malers hat! Ob ihm trotzdem eine Zukunft bevorsteht, — wer möchte das sagen? Dass er eine solche verdient, geht aus dem schönen Beispiel hervor, welchem diese Notiz als Begleitschreiben dient. Der Stich ist von William Miller in New York, ausgeführt nach einer Photographie des bekannten „Portrait eines Mannes“, von Rubens, welches sich in der Galerie Liechtenstein zu Wien befindet. Der Originalstock ist im Besitze des Pratt Institute, Brooklyn, N. J., einer Gewerbeschule, für deren Mustersammlung er speziell gefertigt wurde. Dieses Institut beabsichtigt nämlich auch die vervielfältigenden Künste in den Bereich seiner Thätigkeit zu ziehen und hat daher die Bildung einer technischen Sammlung in Angriff genommen, in welcher, nach dem Vorbilde der ähnlichen Sammlung im National Museum der Vereinigten Staaten zu Washington, sämtliche Arten der vervielfältigenden Kunst vertreten sein sollen. Der Stich ist bisher noch nicht veröffentlicht worden. Das Galvanotyp, von welchem die beigegebenen Abdrücke gemacht wurden, verdankt die „Zeitschrift“ Herrn J. B. Pratt, dem Sekretär des genannten Instituts.

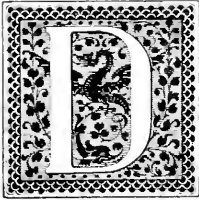
Soviel ich weiß, haben sich bis jetzt nur drei amerikanische Holzstecher mit derartigen Arbeiten beschäftigt, — der leider schon verstorbene Friedrich Juengling, Timothy Cole, seit Jahren in Florenz ansässig, und William Miller, Juengling's Freund und ehemaliger Geschäftsteilhaber in New York. Wie

das so oft der Fall ist, so auch hier, scheint die Idee quasi in der Luft gelegen zu haben, und es ist deshalb die Frage der Priorität zwischen Juengling und Cole angeregt worden. Nach Juengling's eigenen Aussagen, wie sie in der „Art Union“, New York, Dezember 1885, S. 116, mitgeteilt sind, kam ihm die Idee im Sommer 1884, und im Herbst dieses Jahres stach er eine kleine Skizze auf diese Art direkt nach der Natur auf das Holz. Einen Abdruck davon schickte er mir zu Weihnachten 1884 mit der leicht gestochnen Inschrift: „Happy Christmas and Merry New Year. F. J. '84. To S. R. Koehler.“ Alsbald stach er auf dieselbe Weise ein Aquarell von H. Muhrman, „Der Raucher“, frei bis zur Wildheit in der Linienführung, aber genial, von welcher Arbeit Abdrücke der oben angezogenen Nummer der „Art Union“, vom Dezember 1885, beigegeben waren. Den Originalstock nebst Galvanotyp, sowie Abdrücke von beiden, schenkte er später dem National Museum der Vereinigten Staaten zu Washington, wo sie öffentlich ausgestellt sind. Bei seinem Tode hinterließ er unvollendet einen größeren Stich gleicher Art, ein Katzenstück, nach Dolph. Cole schreibt mir von Florenz aus, unter Datum vom 28. November 1890: „In einem meiner alten Tagebücher finde ich, dass mir die erste Idee am 21. April 1884 kam. Am 1. November desselben Jahres polirte ich einen Holzstock mit Schellack in der Absicht, meine Idee des Schwarzlinienstiches zur Ausführung zu bringen.“ Den 12. April 1885 fing ich an, Botticelli's „Frühling“ auf meine neue Art des Schwarzlinienstiches zu stechen. Am 1. Sept. desselben Jahres erhielt ich Abdrücke durch Herrn Wyatt Eaton, der dieselben für mich besorgt hatte. Alsdann schrieb ich darüber an Juengling (sowie an einige andere Stecher), der mir viele Monate später mitteilte, dass ihm dieselbe Idee gekommen sei.“ Das sind die Daten, nach denen die Frage der Priorität, resp. der Simultaneität, beurteilt werden muss.

S. R. KOEHLER



EINIGE BEMERKUNGEN ZU KARL STAUFFER-BERN'S WERK.



Das tragische Geschick, das Karl Stauffer und Lydia Welti-Escher in den Tod trieb, hat im allgemeinen weit mehr Teilnahme gefunden als die künstlerische Thätigkeit Stauffer's. Als Künstler genoss er nur einmal in vollen Zügen die Freuden der Popularität — damals, als ihn der Erfolg seiner Ausstellung in Berlin vom Jahre 1881 zu einem Liebling der Berliner Gesellschaft machte. Aber während er als einer der bevorzugten Porträtmaler Aufträge über Aufträge erhielt, erwachte in ihm der Kampf seiner künstlerischen Überzeugung mit den Anforderungen, die die Gesellschaft an ihre Künstler stellt. Er sollte lebenswürdig schmeicheln, wo er sich vorsetzte, einfach ehrlich die Wahrheit zu sagen. Bald ward ihm auch diese Thätigkeit als Porträtist verleidet. Und als Maler that er sich schwer. Er, dessen gezeichnete Studien einen außerordentlich kräftig entwickelten Formsinn bezeugen, gestand, dass er sich zum Malen immer „zwingen“ musste. Und nicht nur die Technik machte ihm Schwierigkeiten, auch sein Auge verhielt sich ziemlich spröde gegen die farbigen Reize der Natur. Als er dann mehr und mehr der vervielfältigenden Kunst sich zuwandte, verflüchtigte sich das Interesse der großen Menge an seinem Wirken. Nur wenige Freunde folgten seiner Thätigkeit als Originalradierer — für die große öffentliche Meinung war der Originalradierer verloren, bis die Katastrophen einer unseligen Leidenschaft seinen Namen wieder in das Gedächtnis aller zurückriefen.

Seitdem hat Stauffer nicht nur Lobspender seiner Kunst gefunden, er fand auch als Mensch in Otto Brahm seinen Anwalt. Otto Brahm, der den Künstler in Berlin flüchtig kennen gelernt hatte, hat das

Leben und den Tod Stauffer's in pikanter Weise geschildert.¹⁾ Für ihn war Stauffer ein psychologisches Problem. Er hat sich gewiss ehrlich darum bemüht, einen möglichst tiefen Einblick in das Wesen des Künstlers zu gewinnen. Aus den mannigfachen Korrespondenzen Stauffer's, die ihm auszuwählen ermöglicht war, hat er versucht, Stauffer zum Helden einer Künstlertragödie zu machen, in der der Frau Lydia die Rolle eines Dämons zufällt. Viel Scharfblick und auch Feinheit der Nachempfindung hat Brahm in seiner psychologischen Studie bewiesen, aber dennoch sträube ich mich, das Ergebnis seines Plaidoyers für einwandfrei zu erklären. Auf mich macht seine Schilderung einen mehr legendarischen als geschichtlichen Eindruck. Und so lange dem verstorbenen Künstler weit näherstehende Freunde, als Brahm einer gewesen ist, aus ihrer Reserve nicht hervortreten, so lange wird dem Charakterbilde Stauffer's das legendarische Gepräge bleiben, das es nun durch Brahm's dramatische Schilderung erhalten hat.

Wertvoller als die an sich interessanten psychologischen Analysen und Deduktionen Brahm's sind die ausgewählten Briefe Stauffer's, die Brahm in seinem Staufferbuche in chronologischer Folge veröffentlicht hat. Sie sind wahrhaftige Denkmale eines künstlerischen Strebens, das unverwandt den höchsten Zielen nacheiferte. Sie sind reich an feinen Bemerkungen über das Wesen des künstlerischen Schaffens und sie sind in einer Form dargeboten, deren Reiz nicht zum mindesten in der Unmittelbarkeit des Ausdruckes liegt.

Diese Bekenntnisse und Reflexionen werfen

1 *Karl Stauffer-Bern, Sein Leben, Seine Briefe, Seine Gedichte, dargestellt von Otto Brahm, Nebst einem Selbstporträt des Künstlers und einem Brief von Gustav Freytag.* Stuttgart, G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, 1892. S.



Stauffey-Bern 27

Conrad Ferdinand Meyer von Zurich

belles Licht auf die künstlerische Wirksamkeit Stauffer's. Sie bestätigen, was das Studium seines Werkes selbst lehren kann. Er war kein Phantasie-mensch im schöpferischen Sinne, — verriete es nicht sein Werk, seine Definition der malerischen Phantasie allein könnte es bestätigen (in einem Briefe vom 15. April 1889). Er war auch nicht im gemeinen Wortverstande ein geschmackvoller Künstler. Das Kräuseln der Natur, die Eleganz der Pose, der Effekt im Vortrage, das Virtuosenhafte, das alles war ihm im Innersten zuwider. „Das ruhige Schaffen stiller, schöner Werke, dem Ausdruck zu geben, was einem den Sinn und Geist bewegt, unbekümmert um Beifall, Anerkennung oder Ruhm und wie die Sachen alle heißen, deren man leider nicht in jeder Lebenslage ohne weiteres entraten kann, das ist die wahrhaft ideale Existenz. Der Natur einen schönen Spiegel vorzuhalten, daraus sie abgeklärt und stimmungsvoll zurückstrahlt, keinem anderen Triebe folgen zu dürfen als seinem instinktiven Schönheitsgefühl, das ist für den Menschen, der wirklich künstlerisch begabt ist, das Ziel seiner Wünsche.“

In diesen Worten (aus einem Briefe vom 23. Dezember 1887) spricht er das Ziel seiner Bestrebungen deutlich aus. Noch klarer aber redet für seine Kunstanschauung folgende Briefstelle (29. Juni 1887): „Ich verlange von einem Kunstwerk, dass es zum Beschauer *spricht*, es muss irgend etwas sagen. Sagt es, sieh, der mich gemacht hat, ist durch Fleiß und Anstrengung dazu gekommen, ein Stück Natur, das ihn interessiert, mit Pietät und Empfindung wiederzugeben, so ist es schon etwas Gutes, Respektables. Nicht alle Leute werden sechs Fuß hoch, ein solches Kunstwerk versetzt mich auch schon in Stimmung.“ Und von dieser Art sind Stauffer's Werke, sind vor allem seine Radirungen und Stiche, über die ich einiges wenige anmerken möchte.)

In einem von Bralun nicht publizirten Brief an Halm sagt Stauffer von der Radirung: „Radirung nenne ich eine Leistung, die die Vorzüge und Eigenheiten des Materials zum Ausdruck bringt und als Radirung gedacht ist, und wo mit Bewusstsein alle zu Gebote stehenden Mittel angewandt sind.“ Das

Festhalten an diesem Glaubenssatz verraten gleich seine ersten Radirversuche, die er, angeregt durch Klinger und angeleitet von Peter Halm, 1884 begann. Ein Selbstbildnis und ein Bildnisse Halm's, dann der Torso eines stehenden weiblichen Aktes waren seine ersten Vorwürfe. Die glückliche Schärfe seiner Formanschauung kommt bei diesen ersten Blättern in einer noch etwas unausgeglichene Technik zum Ausdruck. Mit sicherer Hand zeichnet er den Kontur und ist bemüht, in der Modellirung auf der Platte dieselbe originelle „Rassigkeit“ der Strichführung auszudrücken, die in seinen gezeichneten Studien so charakteristisch angewandt ist. Noch experimentirt er in jenen Blättern mit locker verstreuten Punktirungen, um die feineren Übergänge in den Formen anzudeuten.

Eine immer reifere technische Einsicht zeigen die folgenden Porträtradirungen, bei denen er mehr und mehr zum Stichel und zur Schneidnadel greift. Über die Art, wie er diese Instrumente handhabt, hat er sich Halm gegenüber (in einem nicht publizirten Brief) folgendermaßen ausgesprochen: „Merkwürdigerweise habe ich den Stichel, vor dem ich einen solchen Heidenrespekt hatte, als ein Material kennen gelernt, wie ich außer dem Pinsel bis dato keines gefunden. Eine herrliche Sache! Mein Prinzip in Zukunft bei meinen Köpfen: strenge, zweckmäßige Zeichnung der Form, einfache Ätzung mit Salpetersäure, die man wirklich so in der Hand hat, dass, wenn man gut mit der Nadel zeichnet, in der gleichen Zeit Striche bis zur größten Tiefe und andere wie ein Haar ätzen kann. Ist geätzt, so komme ich mit dem Stichel und schneide die Form in das butterweiche Kupfer.“

Und um die „Form“ zu modelliren, greift er keineswegs zu dem akademischen Schematismus der Linienstecher, auf deren mühevolltes Herausgraben parallel gezogener oder übers Kreuz gelegter Striche er spöttisch herabsah, sondern zu einer freien Manier, die auf das engste den zarten Formbewegungen sich anschmiegt. Seine Manier ist im Grunde nichts anderes als die malerische Taillenföhrung eines Lucas van Leyden, als die unregelmäßigkeit der Lagen unbekümmerte Stechwiese Schongauer's und Dürer's. Das Porträt, das in Zinkätzung diesem Aufsatze beigegeben ist, das Bildnis Konrad Ferdinand Meyer's mit dem Schlapplut, ein Drittel lebensgroß (drei Zustände, 1887) ist im letzten Zustand mit dem Stichel vollendet. Kommt es auch dem Profillkopfe Peter Halm's nach links in Zweidrittellebensgröße (19.—21. Mai 1887) oder dem etwas größeren Porträt

1) Mehr darüber in Bode's Berliner Malerradirern (Sonderabdruck aus den Graphischen Künsten, 2. Aufl. 1891), in meinem Aufsatz über die deutsche Radirung der Gegenwart in der „Vervielfältigenden Kunst der Gegenwart“ III. Bd. S. 94 ff. und in Weizsäcker's Staufferstudie in der „Kunst unserer Zeit“ 1892, S. 53 ff. — Ein erläuternder Katalog der Radirungen und Stiche von Stauffer wird demnächst erscheinen.

Gustav Freytag's nicht gleich in der Sicherheit der technischen Durchführung, die wie aus einem Gusse nach einem klar erkannten Prinzipie geschaffen erscheinen, so ist es doch hervorragendes Beispiel von Stauffer's charaktervoller Porträtirkunst.

Ganz reine Stcharbeiten sind der nur in einem Zustand bekannte kleine liegende weibliche Akt (die Wally, 1886) und der stupende große männliche Akt (1886), der in drei Etats vorliegt. Beide Werke sind frisch und frei behandelt und von einer Delikatesse und Feinheit im Studium der lebendigen Form, der nur Ernst Moritz Geyger unter unseren zeitgenössischen Stochern ähnliches an die Seite zu stellen wüsste. Übertroffen hat Stauffer diese Blätter mit dem Stüchlein „so à la Lucas van Leyden“, das uns das sympathische Anflitz seiner Mutter zeigt, denn hier steht die technische Vollendung ganz auf der Höhe einer in ihrer Intimität wahrhaft vornehmen und großen Kunstanschauung. An diesem Blatte sind nur geringfügige Teile der Kränze und der Haube radirt, was indessen nur in dem 1. Zustand bemerkt wird, denn im zweiten und letzten Zustand hat Stauffer diese Teile ganz zugestoehen.

Der letzte Stich Stauffer's — das 29. Blatt seines „Oeuvre“ — ist ein Porträt der Frau Lydia gewesen (1887). Er hat sich damit geplagt, weil er aus dem Gedächtnis nach einer Photographie arbeitete. Er wurde auch seinem bisher streng an der zeichnerischen Modellirung festhaltenden Prinzipie untreu, indem er sich bemühte, „die Form durch ganz feine Fleischbehandlung, die wie Ton wirkt, hervorzu bringen“ (Brief vom 8. Juli 1887). Er bewegte sich mithin in der Manier, die Ferdinand Gaillard in seinen späten Blättern anwandte und die Stauffer angesichts des Leo XIII. in einem Briefe an Halm (nicht bei Brahm) als „kunststückmäßig“ getadelt hatte.

Er sagt da mit Recht, dass „die ganze Mordsarbeit den Effekt einer fiberexponirten Photographie macht“, und nennt den Leo XIII. „ein ausgezeichnetes Porträt nach einer schlechten Photographie!“ Dasselbe lässt sich aber nicht einmal von Stauffer's Stich der Frau Lydia sagen, denn seine Tonmanier verrät sich hier sofort als etwas ihm durchaus Fremdes. Frau Lydia war auch wenig erbaut von diesem ungefülligen Bildnis mit dem chielosen Hut, und sie scheint sich erst getröstet zu haben, als Stauffer ihr mittheilte, dass die „Platte und Drucke nicht mehr unter den Lebenden weilen“ (Brief vom 15. Juli 1887)¹⁾.

Als besondere Zierde schmückt diese wenigen Bemerkungen eine von der deutschen Reichsdruckerei in Berlin vortrefflich ausgeführte Heliogravüre nach einem gezeichneten Selbstbildnis Stauffer's, dessen Reproduktion sein Besitzer, Geheimer Regierungsrat Bode, gütigst gestattete. Dieses bisher unbekannt Bildnis ist das letzte, das der Künstler von sich entworfen hat. Es zeigt ihn im Vollbesitze seiner ungestümen strebenden Natur, energisch, wenn auch etwas unruhig dreinblickend und voller Kraft des Willens — wie damals, da er, nach neuen hohen Zielen strebend, über die Alpen zog, um Bildhauer zu werden, und er jubelnd seiner Freundin kündete: „Meine Vergangenheit liegt hinter mir wie ein Traum — — ich fange ein ganz neues Leben an, oder wenn Sie wollen: das „Leben“ erst an!“ Das schrieb er im Februar 1888. Zwei Jahre später saß der Bedauernswerte im Florentiner Irrenhaus, nachdem er bitterstes Leid erfahren hatte und um alle Schaffensfreude gekommen war, und noch ein Jahr beinahe verging, ehe der Tod sich seiner erbarmte.

RICHARD GRAUL.

1) Die Platte fand sich im Nachlass. Einige Exemplare dieses Blattes sind in öffentliche Kabinette gelangt.



Vom Hirsenhans in Wien



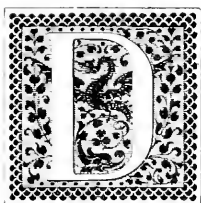




Vom Hasenhaus in Wien

DAS HASENHAUS IN WIEN.

MIT ABBILDUNGEN.



DAS historische Museum der Stadt Wien befindet sich seit vier Jahren im Besitz einer Handzeichnung Salomon Kleiner's, des berühmten Kupferstechers, die nicht nur durch das Signum des Meisters, sondern auch durch den Gegenstand der Darstellung von hohem künstlerischen und kulturhistorischen Reiz ist. Wir erkennen nämlich in dem seit Jahren verschollen gewordenen und erst 1857 vom Bankier Ludwig Tachauer in Wien wieder entdeckten und dem Museum gewidmeten Bilde das im Jahre 1749 abgebrochene „Hasenhaus“, das sich einst an der Stelle der heutigen Nummer 11 in der Kärnthnerstraße (C. Nr. 1073) befand und im Jahre 1509 „Fridrichen Jäger, hasplmeister zu Wien“ von Kaiser Maximilian I. verliehen wurde. Dieses Gebäude, einstmals eines der hervorragendsten der Stadt, wurde damit neuerlich Gegenstand vielseitiger Beachtung; man kannte ja nun nicht mehr bloß seine historische Bedeutung, auf die wir hier nicht neuerlich eingehen wollen, sondern auch seine künstlerische Gestalt, und so reihten sich den zahlreichen Erwähnungen und Besprechungen der Aeneas Sylvius, Bonfin, Rauzannus, L. Fischer, Weiskern, Hormayr, Megerle von Mühlfeld, Schümmer und Schlager in neuerer Zeit die Mitteilungen von C. Weiß in der „Wiener Zeitung“ am 10. April, von Grasberger daselbst am 11. April 1859 und die eingehende Würdigung seitens des Herrn Regierungsrates Direktor Ilg im Maiheft des „Monatsblatt des Altertumsvereines“ selbigen Jahres an.

Nachdem wir in einem, im März vorigen Jahres im „Wissenschaftlichen Klub“ gehaltenen Vortrage Gelegenheit gehabt, auch die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf dieses Denkmal zu lenken, sind wir nunmehr dank dem Entgegenkommen des Direktors der städtischen Sammlungen, Herrn Dr. Glossy, unter Genehmigung seitens des Herrn Bürgermeisters in der Lage, die hervorragendsten Bilder der einst ganz bemalten Fassade hier zum erstenmal zu veröffentlichen.

Das „Hasenhaus“ bestand nach der Zeichnung Kleiner's aus einem Erdgeschoss und zwei oberen Stockwerken mit einem niederen Dachgeschoss. Drei Giebel mit Schopfdächern schloßen den Bau ab; jedem von ihnen entspricht ein durch beide Stockwerke gehender Erker und zwar auf jeder Seite des Hauses je ein viereckiger auf drei Konsolen, der dritte über dem Portal, doch aus der Mittellinie gerückt. Seine Konsole mit Hundskopf und Hasen in zierlicher Bildhauerarbeit dient der reichen Thorumrahmung zugleich als Schlussstein; sie besteht aus Pilastern mit Kompositkapitülen, durch luftiges Rankenwerk und Medaillons hier und in den Zwickeln des Thorbogens belebt. An den zurücktretenden Flächen der Fassade sind wie an den Erkern die schmalen, rundbogigen Fenster in Gruppen zu dreien und vieren zusammengefaßt, von ionischen Pilastern auf hohen Sockeln geteilt. Auch diese, die Bogenzwickel und der Fries zwischen den beiden Geschossen sind mit zart gemeißelten Zieraten, Masken, Medaillons, stilisirten Hasen, Füllhörnern u. s. f. belebt. Wappen an der Brustwand des Mittlererkers bilden den Beschluß des reichen plastischen Schmuckes, der aber alles in allem nur die Umrahmung für die eigentliche, schon von vornherein bedachte

malerische Ausstattung abgibt. Diese beginnt gleich über dem glatten, schlichten Erdgeschoss, das in Würdigung seines rein geschäftlichen, nur dem Handel dienenden Charakters aller Ornamentik ledig bleibt und nach mittelalterlicher Sitte Thor und Fenster und Gewölbauslage, nach Größe und Form verschieden, nur eben dort anbringt, wo es dessen bedarf. Ein Blick auf diese Architektur lehrt, dass wir es mit einem vortrefflichen Beispiel der in Wien ohnehin so seltenen deutschen Renaissance zu thun haben, vielleicht auf noch gotischer Anlage des im Jahre 1525 abgebrannten älteren Hauses dem neuen, antifiksirenden Geschmacks entsprechend äußerlich umgestaltet, als es 1553 durch Margarethe Pernhufin ihrem Gatten Hans Brock von Dornau zufiel.

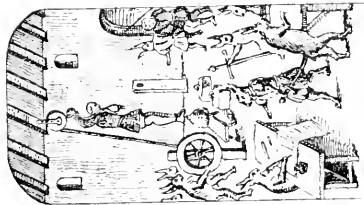
Wenden wir uns nunmehr einer eingehenderen Besichtigung der in 32 Felder verteilten bildlichen Darstellungen zu, so lacht uns zunächst in der Mitte des Ganzen vom Oberban des Portalerkers das fröhliche Gesicht des Schalksnarren entgegen, um uns darauf vorzubereiten, dass wir es hier mit den Kindern *scieur* Phantasie zu thun haben. Mit der Schellenkappe auf dem Haupt, schwingt er seinen Stab, an dem ein Hasenköpfchen die Spitze bildet, und schon lugt an seiner Seite ein wirklicher Hase auf, dem Winke seines Scepters Folge zu leisten. Darüber beginnt mit Nr. 1 die Reihenfolge der fortlaufenden Geschichten, wüthete eine alte, seinerzeit durch Freil. von Hess, böhm. Appell-Präsidenten und damaligen Besitzer des Hasenhauses dem Hormayr'schen Archive mitgetheilte alte Beschreibung folgendermaßen anhebt: 1. „Ein Hase sitzt als ein König mit Kron und Scepter, ertheilet einen schriftlichen Befehl mit obhangendem Insiegel seinen Untergebenen, vermuthlichen: dass solche die Jäger und Hunde, wie ihre abgesagte Feinde verfolgen sollten.“ Schon im nächsten Bild, das wir oben bringen, reiten die Hasenherolde aus, unter Trompetengeschmetter das reisige Volk zum Krieg zu laden. Unter einem Baum, wie einst in germanischer Vorzeit, sammeln sich die von allen Seiten herbeiströmenden Kämpen, lauter Hasen, mit langen Spießen und Hellebarden bewaffnet. Damit beginnt die Schlacht, nach allen Regeln der Jagd als Kriegskunst in die „Verkehrte Welt“ übertragen. Nicht lange dauert der Widerstand, denn der König in höchst eigener Person führt mit schrecklich gezücktem Schwert seine Getreuen in den wildesten Kampf. Schon sieht man einen Jäger zu Boden stürzen, zwar bellt noch ein Hund, die anderen aber entfliehen, denn die Rache der Sieger ist — unmenschlich. Von allen Seiten treiben sie Gefangene heim.

Wir zeigen in Nr. 7: „Nach erfochtenem Sieg führen die Heldenhasen einige gefangene Jäger fest-geschlossener auf einem Wagen mit sich fort, darunter einer mit Füßen an dem Wagen gebundener, geschleift wird, deme ein gewaffneter Hase mit dem Prügel zu fortgehen anmuntert.“ Dann schildert das folgende Bild die Demüthigung der stolzen Menschen und ihrer hündischen Knappen; händeringend sind sie dem kleinen Hasenkönig zu Füßen gefallen und flehen um ihr Leben, der aber, auf seinem Throne stolzirend, von Wachen umgeben, scheint mit erhobener Hand sagen zu wollen: Wie du mir, so ich dir! Man führt sie in das Gefängnis, welches „ein rothbekleideter Hase als Hutstock mit einem Schlüssel eröffnet. Durch das eiserne Gatter sieht man bereits einige Eingesperrte, so wunderliche Kalender machen.“

Die folgenden Darstellungen sehen sich fast wie ein bitterer Hohn auf die Schrecken mittelalterlicher Justiz an; keines ihrer Strafmittel bleibt den Jägern und ihren Hunden erspart. Man schleppt sie in die Folterkammer (Nr. 11), macht ihnen förmlich den Prozess, nimmt ein Protokoll auf und führt sie dann unter Begleitung der Schergen mit dem großen Richtschwert auf den Anger vor die Stadt. Hasen in Kapuzinertracht spenden den letzten Trost, dann geht's aus Spießen, Schlaechten, Rädern, Hängen und Braten. Einer wird zerstückelt und regelrecht ausgeweidet, und wie man heute wohl einen Kallus- oder Schweinskopf ins Anschlagfenster legt, so tragen sie hier Menschenköpfe und Gliedmaßen zur königlichen Küche, wo Hasenküche den trefflichen Jäger- und Hundsbraten zubereiten. Nun erst bricht der Humor völlig durch.

Die Scenen der Festfreude, des Siegesmahles und der sich daran schließenden Faschingsscherze sind in Gedanke und Ausführung, in der Gruppirung der zahlreichen Mitspielenden voll Lebenswahrheit und köstlicher Schalkhaftigkeit.

Wir gewinnen einen Einblick in die Küche, an deren Anrichtetisch eifrige Hände unter Aufsicht des Oberküchenmeisters beschäftigt sind, die andrängenden Lakaien zu beladen; dann erhebt sich (Nr. 18) ein stattlicher Festzug unter Vorantritt von Trabanten, die allerhöchste Tafel zu bedienen, an der bereits „der Hasen-König mit einer Krone ob dem Kopf, in alter Tracht bekleidet, und mit goldenen Ketten behängt, sitzt rechter Hand bey der Tafel unter einem rothen Baldachin, neben ihm erscheint seine Gemahlin in Gestalt eines weissen Hasens und spanischem Hofkleid, ebenfalls mit goldenen Ketten geziert, erlustiget sich mit dem Hot-Narren, welcher



Vom Haseblaus in Wern.

zu seinem, in der Hand habenden Narrheits-Zeichen erkannt wird. Einige Hasen tragen auf die Tafel annoch Speisen bey. Ein Mundschenk bringt auch in einem goldenen Becher dem König einen Trunkl ungleichen macht ein Oberst-Stabellmeister nebst einigen Trabanten ihre Aufwartungen. Auf der anderen Seite ergötzen die Hasen ihr hohes Oberhaupt mit einer vollen Vocal- und Instrumental-Musik. Ja es schlägt ein anderer Hase zu mehreren Vergnügen eine Orgel dazu.“ (Nr. 19.)

Die nächsten Felder sind wiederum mit den Großthaten dieses mutigen Völkchens belebt. Zunächst ein etwas unklares Bild: ein Mann in einem Schlitten, von dem citirten Bericht für die „Landesverweisung eines vermuthlichen Oberjägers nach Sibirien“ gehalten. Dann geraten Falken, Habichte, Geier und Raben in die Fallstricke der Hasen, Eulen werden die Nälse gebrochen, junge Vögel im Nest ermordet, „einen großen Bären, so einen Hasen aus Liebe zu Todt gedrückt, noch im Arm haltend, wird von dessen hinterlassenen Kameraden erstochen; dergleichen Ehre auch einem wilden Schwein im Nachjagen geschickt“ — kurz: alles, was ein Menschenherz erfreut, ist hier dem schnellbeinigen Hasen vergönnt, und es fehlt nach bewährten Mustern auch die Treibjagd im Wildpark nicht, denn der Hasenkönig selbst, hoch zu Ross, reitet die Jäger, darunter einen „in kaiserlicher Liebercy“, der durch aufgestellte Netze in seiner Flucht aufgehalten wird, zu Boden.

Damit ist aber das Vergnügen noch lange nicht zu Ende. Hatte sich in jenen Gerichtsszenen eine derbe, das Grunenhalte selbst nicht scheuende Satire geäußert und dann in den Genreszenen einem liebenswürdigen, fast poetischen Humor Platz gemacht, der uns wohlthunend berührt mit seinen musizirenden, singenden, blasenden, orgelspielenden Herren und Damen Hasen, so bildet den Höhepunkt — wie in dieser seit alter Zeit stets fröhlichen Stadt nicht anders zu erwarten — der Fasching mit aller Lustbarkeit, die auch ein Hasenherz mit Schelmerci und Behagen erfüllt. Dazu gehört, dass man einen wehrlosen Jäger, wie einst die Fische im Prater, prellt; acht Bursche unterziehen sich mit vieler Kraft dieser lustigen Strafung. Ein Maskirter schlägt die große Trommel dazu, indes ein anderer den Dudelsack bearbeitet (Nr. 29). Von der Tanzsene ist nur mehr ein schwacher Rest zu erkennen, dagegen sieht man noch beschäftigt, was unser alter Gewährsmann schreibt: „Ein anderer Hase, so auch vermummt ist, reitet auf einem Ross mit Schellen behängt, dem ein Hase mit einer Laterne vorleuchtet, dem folgt ein anderer

mit einer kleinen Pauke nach. In der Ferne ersiehet man Hasen, so ihres Gleichen gleichsam auf den Achseln tragen. Nicht weit davon läuft ein begleiteter Hase (mit einem spitzen Federhut) voller Freude mit einem Bratspieß sammt daran hangenden Lockerbissen. Weiters tragen zwey Hasen einen Hasen auf Stangen in Weibskleidern, diesem wird auch auf Stangen einer in Mänlicher Gestalt entgegengebracht, und scheint, ob diese beyde gleichsam ein Turnier hielten, wo der Verspielende von dem Wasser in denen abhangenden Scheffeln gespritzt wurde. Nahe dabey reitet ein Hase auf einer Geiß — (ein unzweideutiger Hinweis auf den Blocksberg) — und hält eine große Larven mit aufhabender Brille in den Pfoten. Andere ergötzen sich mit einer Jansen, kurzum — so schließt der Berichterstatter — dieses alles wird der Hasen Fasching bedeuten.“

Darüber herrscht kein Zweifel, so wenig wie über die Voraussetzung, dass der Maler alles in allem keine politische, wie auch vermutet worden, sondern eine rein menschliche Satire seinen Zeitgenossen im Spiegelbilde vorführen wollte, und dies zwar auf ausdrücklichen Wunsch Kaiser Maximilian's I., dessen eifrige Mitarbeiterschaft bei künstlerischen Entwürfen ja allgemein bekannt ist. Wir wissen nunmehr durch die im III. Jahrbuche des kunsthistorischen Hofmuseums veröffentlichten Urkunden auch, dass Kaiser Maximilian I. selbst es war, der 1509 die Bemalung der Fassade anordnete. Aber es sind nicht die ursprünglichen Bilder mehr, die wir hier in der Kopie vor uns sehen, da doch das Gebäude 1525 abgebrannt war. In der That erinnern alle Einzelheiten — wie Reg.-Kat IIg schon dargehan — an Holzschnitte der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, die landschaftliche Umgebung, der Pflaster im Speisesaal, die Orgel und mancher kleine Zug gemahnen an den Geist der Renaissance, wie er uns in dem architektonischen Gepräge des Gebäudes selbst vor Augen tritt. Wir dürfen daher die fortlaufenden Darstellungen des Hasenkrieges in dieselbe Zeit wie den Umbau des Hauses (also etwa um 1553) versetzen, mit Ausnahme der an den Giebelflächen abgebildeten Allegorien von Glaube, Liebe und Hoffnung, die offenbar viel später entstanden und in Form wie Gedanken ganz außer Verbindung blieben mit den lustigen Szenen der unteren Wandflächen.

Aber der geistige Zusammenhang dieser „verkehrten Welt“ reicht viel weiter hinauf. Er knüpft an die Satire der frühen epischen Poesie an, als deren Helden schon um 1100 in Flandern Isengrimm und Reinhart der Fuchs auftreten. Mit Wilh. Scherer

zu reden: „Geistliche sind die Urheber des Tier-epos; in der Fabel von dem Mönchtum des Wolfes setzen sie ihrem eigenen Stande ein Denkmal; die (äso-pische) Fabel von der Krankheit des Löwen ward als eine Satire auf das Hofleben ausgebeutet.“ In jenen Tagen verwandelte der französische Fuchs für immer seinen Namen in den deutschen Reinhard — renard. Vor allem aber behagte diese Richtung beziehungs-voller Vergleiche zwischen dem Tier- und Menschenleben dem deutschen Gemüthe, das ja von jeher an Tieren eine große Freude gefunden und ihre Gewohnheiten genau beobachtet hatte. Es hat dann auch unser größter Dichter in dem unsterblichen Reinecke Fuchs seiner Stammesart den Tribut gezollt. Alle Narrheiten, aber auch alles Liebens-würdige, das Menschengestalt je ausgeheckt, spiegelt sich im Treiben nützlicher und schädlicher Tiere wider. Es ist derselbe lehrhaft gemüthvolle Grund-ton des Mittelalters, der auch an geweihter Stätte, an den drachenartigen Wasserspeiern gotischer Kirchen, an den Teppichwebereien und Messgewändern, an Säulenkapitälern und Friesen einen aus Asien

nach Europa mitgebrachten reichen Schatz von Fabel-tieren in die kleinere, geläufigere Münze deutscher Eigenart und heimischer Natur unwech-selte. Als die Baukunst säkularisirt wurde, hat sie dann auch ihre bürgerlichen Bauten in Haus- und Wahrzeichen mit allerhand Tierbildern geschmückt.

Wien selbst besaß deren eine größere Zahl, deren bekanntestes: „Wo der Wolf den Gänsen predigt“ ohne Grund als Satire auf die Reformations-bewegung bezogen wurde. Wir erwähnen ferner nur noch: „Wo die Hannen beißen“, „Wo der Hahn in Spiegel schaut“, „Wo der Hahn den Hühnern predigt“, „Wo die Kuh am Brett spielt“. Sie alle werden oder wurden von dem „Hasenhaus“ an Größe und Bedeutung überragt. Die Zeit, da hier einst der Majestät Haspelmeister, der Hüter des Hasengeheges, seinen Sitz hatte, ist mit ihrem Ernst und Humor, mit ihrer Freude an ziervoller, beziehungsreicher Ausschmückung der Fassaden längst vorbei — nun müssen wir froh sein, wenn wir wenigstens in Museen, unter Glas und Rahmen, ihrer ansichtig werden.

JULIUS LEISCHING.

LORENZO DI CREDI.

VON W. SCHMIDT.



ERKWÜRDIGES Schicksal eines Bildes! Ursprünglich um 22 Mark verkauft, dann für einen Dürer gehalten, gelangt es um 500 Mark in eine der ersten Sammlungen. Es findet enthusiastische Bewunderer, und man geht so weit, ihm den Namen des größten „Finders“ der Kunstgeschichte beizulegen. Da suchen kühne Angreifer es vom Throne zu stoßen, erklären es für das Machwerk eines niederländischen Plagiators, heischen seine Verbannung aus der Pinakothek. Und auf beiden Seiten stehen Namen vom besten Klange in der Kunstgeschichte, Namen, die ihre Kammerschaft durch die That bewiesen haben.

Das vergötterte und verlästerte Bild ist die Madonna mit der Blumenvase oder Nelke in der Münchener Pinakothek. In der Gazette des Beaux-Arts 1890, IV, S. 97 findet sich eine Nachbildung und eine liebevolle Beschreibung von H. von Geymüller; auch in Lermolieff's „Galeriën von München und

Dresden“, Leipzig 1891, findet man eine Nachbildung und eine Besprechung. W. Koopmann schrieb im Repertorium für Kunstwissenschaft XIII, 118 ff., und Fr. Rieffel ebendasselbst XIV, 217 ff., über das Bild.

Die Wahrheit liegt diesmal nicht ganz in der Mitte. Das Gemälde ist allerdings nicht das Werk des einzigen Leonardo, aber noch weniger das eines niederländischen Nachahmers, es ist das liebens-würdig empfundene Werk eines florentiner Künstlers, der durch das Beispiel Leonardo's angeregt und gehoben worden war. Von Leonardo's Geist spüren wir allerdings einen Hauch in dem Bilde.

Es muss vor allem bestritten werden, dass eine niederländische Hand anzunehmen ist. Die Tafel fällt allem Anschein nach etwa um 1485 (genauer kann das Jahr vorläufig noch nicht bestimmt werden, man muss hier einen weiteren Spielraum lassen), und da ist doch von einer Nachahmung durch Niederländer gar nicht die Rede. Wann jemals haben diese eine derartige Farbe, eine solche Formanschauung gehabt? Was an der Meinung von einem „Fiam-

mingo" richtig ist, beruht darauf, dass das Bild in der That einen gewissen niederländischen Einfluss zeigt. Dieser Einfluss ist aber in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein sehr weitreichender in Italien; wenn wir mit unbefangenen Augen um uns sehen, entdeckt man zahlreiche Spuren, und besonders auch ist die Gruppe davon tangirt, die sich an unser Bild anschließt; Verrocchio's Taufe Christi, das Verkündigungsbild (als „Leonardo“) in den Uffizien, die kleine Dresdener Madonna, das Altarbild des L. di Credi in Pistoia etc. Dass diese unzweifelhafte Einwirkung übrigens nicht dem gleichkam, den die Italiener im 16. Jahrhundert auf die Niederländer ansühten, versteht sich von selbst.

Unser Bild kann aber auch nicht von Leonardo herrühren, ebenso wenig, wie die Verkündigung in den Uffizien. Dass beide Bilder von einer Hand sind und sich zeitlich nahestehen, ist unverkennbar. Eine so enge Verwandtschaft in der malerischen Behandlung, im Geföhle, in der Landschaft, ja selbst in den Blumen, ist nur bei *einem* Künstler denkbar. Aber der große Leonardo ist es nicht. Wir haben ja genügend Vergleichsmaterial an der Hand. Den linken Engel auf Verrocchio's Taufe Christi kann man getrost als das Werk Leonardo's ansehen. Geymüller meint nun freilich, wenn der Engelskopf der Taufe von Leonardo ist, so müsse auch die Verkündigung von ihm herrühren. Mir scheint das Umgekehrte daraus zu folgen. Man vergleiche den seelenvollen, lieblichen Kopf des Engels, in dem ein deutliches Bestreben liegt, über den gewöhnlichen florentinischen Typus hinauszugreifen, mit den schalbenhaften leeren Typen des Verkündigungsbildes! Die Maria des letzteren mit ihrem lächerlich kleinen Kopfe ist gesueht kindlich. Wie bestrebte sich Leonardo, auch in den Locken des Engels den organischen Bau der Haare in seinen feinsten Beziehungen wiederzugeben! Und daneben die konventionellere Haarbildung der Verkündigung! Auch ist in dem Gewande des Leonardesken Engels eine Kenntnis der Form und der Licht- und Schattenwirkung ausgesprochen (offenbar unter Einwirkung der Niederländer), die dem Verkündigungsbilde trotz aller engen Verwandtschaft abgeht. Die Verkündigung scheint doch einer etwas späteren Zeit anzugehören, da müsste man aber sagen, wenn Leonardo zuerst den Engel und dann die Verkündigung gemalt hätte: zum Teufel ist der Spiritus, das Phlegma ist geblieben. Ganz das gleiche Resultat ergibt sich, wenn wir den Vergleich mit der Anbetung der heil. drei Könige (Uffizien) ziehen. Was herrscht da ein an-

deres Leben, von dem der Meister des Verkündigungsbildes gar keine Ahnung gehabt hat!

Wer ist nun dieser Meister? Darauf antworte ich: kein anderer als Lorenzo di Credi, der Mitschüler Leonardo's bei Verrocchio. Diese Verbindung der beiden so ungleich gearteten Geister erklärt zur Genüge die unstreitig enge Verwandtschaft der beiderseitigen Jugendbilder. Aber diese Verwandtschaft geht doch nicht weiter, als es unter ähnlichen Verhältnissen der Fall zu sein pflegt, und gestattet keine Übertragung der Jugendbilder Credi's an Leonardo. Nehmen wir z. B. das durch Vasari beglaubigte Altarbild des Lorenzo im Dome zu Pistoia, so sehen wir, wie der Künstler, von dem strengen Formstudium des Verrocchio und der Fülle und Lieblichkeit des Leonardo befrachtet, höchst Gediegenes schaffen konnte. Bei einem einfachen, statuarischen Altarbild wird kein Phantasierichtum verlangt, den Credi nun einmal nicht besaß, und den auch selbstverständlich weder Unterweisung noch Beispiel ihm geben konnten. In Dresden befindet sich die Zeichnung einer Madonna (von Geymüller und Lermolief reproduziert), welche die deutlichsten Beziehungen zur Madonna von Pistoia aufweist. Ob nun diese Zeichnung gerade ein Studium zu letzterem Bilde ist, lässt sich nicht bestimmt behaupten, aber sie deutet mit Entschiedenheit auf die gleiche Künstlerhand. Es ist dasselbe „Sehen“, dieselbe Empfindung darin, und es kann meiner Ansicht nach auch nicht einen Augenblick zweifelhaft sein, dass die Zeichnung dem Stifte Lorenzo's entstammt. Nun ist aber die Münchener Madonna zweifellos von der Hand desjenigen, der das Altarbild von Pistoia gemalt hat. Es erstreckt sich diese Gleichheit bis in die feinsten Verzweigungen und ist so schlagend, dass z. B. sogar eine bloße Nebeneinanderstellung der bezüglichen Photographieen zu diesen Resultate führen muss. Dasselbe Verhältnis gilt auch von dem Verkündigungsbilde der Uffizien, das schon Mündler als einen Credi erkannt hatte. Ein Stückchen Landschaft z. B., die Baumaussladungen würden genügen, dieselbe Künstlerhand zu zeigen, und es ist interessant, dass die Felsgebilde an allen dreien ganz identisch sind. Selbstverständlich ist es nicht erlaubt, die Kunstweise des Credi einseitig nach den von ihm in späterer Zeit gemalten Bildern zu konstruiren, das wäre keine historische Betrachtungsweise. Abgesehen davon fand ich das genaue Studium des Credi zu dem Christusknaben des Münchener Bildes unter Nr. 1197 in den Uffizien ausgestellt. Ich ließ es Mai 1891 von Alinari photo-

graphiren. Dass auch diese feine Zeichnung (Silberstift auf hellbraunem Grunde) von Credi herrührt, als welcher sie auch ausgestellt ist, leidet keinen Zweifel. Überhaupt besitzen die Uffizien Material genug, um Lorenzo's Zeichnungsweise gründlich kennen zu lernen. Als Credi möchte ich noch nachtragen die schöne Studie eines sitzenden, nackten Kindes, das beide Arme erhebt, als „unbekannt“ unter Nr. 247 ausgestellt.

Als ein frühes Bild dieser Entwicklungsperiode Credi's darf wohl die äusserst liebevoll, aber noch mit sehr schüchternen, suchender Hand ausgeführte Maria mit dem Kind in der Galerie Colonna zu Rom (als „Lippo“) betrachtet werden. Mündler hatte ganz recht, in ihr einen Credi zu erkennen. Von einer niederländischen Hand kann doch nicht die Rede sein; wann hat z. B. jemals ein Niederländer diese Wolken gemalt? Ebenfalls sehr unfrei ist die vielbesprochene Madonna in Dresden, die auch einmal das Schicksal hatte, als Leonardo zu gelten, aber von Wörmann mit Recht als Credi katalogisirt ist. Die Münchener Madonna mit der Blumenvase scheint mir später als letztere gemalt, da sie weichere Formen und breitere Behandlungsweise zeigt. Den Gipfelpunkt erreicht aber diese Jugendentwicklung in dem bedeutenden Altarbild im Dome zu Pistoia. Das Altarblatt im Chor von Sto. Spirito zu Florenz, das wie ein Pendant dazu aussieht, ist leider schrecklich verschmutzt. (In Sto. Spirito befindet sich noch eine Verkündigung, als S. Botticelli, welche ebenfalls den Stil des Credi zeigt, doch hängt sie so dunkel und ist so vergilbt, dass ich mir ein bestimmtes Urteil, von wem sie gemalt ist, nicht getraue.) Auch das vorzügliche Porträt Nr. 1163 der Uffiziengalerie gehört noch in diese Periode. Ob es gerade den Lehrer Credi's, den trefflichen Verrocchio, darstellt, weiß ich nicht, jedenfalls halte ich die Bezeichnung Credi für unzweifelhaft. Allein das Stückerchen Landschaft im Grunde links würde es beweisen im Zusammenhang mit der landschaftlichen Behandlung auf dem Verkündigungsbilde der Uffizien. Dieses Stückerchen sieht geradezu aus, als ob es der Verkündigung herausgeschnitten wäre, nur dass es besser erhalten ist.

Die übrigen Zeiten Lorenzo's gehören nicht hierher, doch ist darauf aufmerksam zu machen, dass auch noch in seinen späteren und spätesten Bildern die Tradition seiner Jugendzeit nicht völlig ausgelöscht ist. Das unruhige Gefältel und die Härten, aber auch das gewissenhafte Naturstudium verschwinden

zwar, doch bleibt immer noch ein Rest des ursprünglichen Empfindens. So z. B. zeigt auf der Taufe Christi in S. Domenico bei Fiesole der erste Engel rechts von den drei zur Linken knieenden im Gesichtstypus deutlich seine Herkunft von der Maria der Verkündigung, das Profil des Engels links an Rande leitet direkt seine Herkunft von dem Verkündigungengel ab u. s. w.

Das feine Bildnis des Goldschmiedes, das im Palazzo Pitti als Leonardo gilt, wurde von Mündler für Credi gehalten. Davon ist man allerdings abgekommen. Lermioff und Bode bezeichnen es übereinstimmend als ein Werk des Ridolfo Ghirlandajo. Ich hatte ursprünglich allerdings an ein frühes Werk des Franciabigio gedacht, gegenüber dem Zusammenklänge der beiden genannten Kenner halte ich jedoch an dieser Taufe nicht fest, um so weniger, als die Übereinstimmung mit der Madonna del Pozzo oder dem Porträt von 1514 in der Galerie Pitti keineswegs schlagend ist; freilich muss ich gestehen, dass dasselbe auch von den beiden Bildnissen der Galerie Pitti (Frauenporträt von 1509 Nr. 224 und die sogenannte Monaca des Leonardo Nr. 140) gilt, die ich doch als Rid. Ghirlandajo's anerkennen möchte.

Vielleicht ist es noch erlaubt, hier einige Worte über Verrocchio, den Ausgangspunkt des Lorenzo, zu sagen. Bode hält den Tobias mit den beiden Engeln Nr. 24 in der Akademie zu Florenz für ein Werk des Verrocchio. Hier kann ich ihm jedoch unmöglich folgen. Meiner Ansicht nach ist es ein ganz guter früher Botticelli, als der es auch aufgestellt ist. Wer sonst hat denn diese nervösen Hände, diesen Gesichtstypus, diese Behandlung der Gewänder und die Formen der Landschaft? Besonders nahe steht es den Bildern der Uffizien, Tod des Holofernes Nr. 1158 und Judith Nr. 1161. Auch das Rundbild in der Ambrosiana zu Mailand Nr. 72 ist hier anzuziehen. Eine genaue Analyse jeder Einzelheit und ein entsprechender Vergleich mit anderen Botticelli's wird diese Ansicht sicher bestätigen. Darin hat Bode allerdings recht, dass er dies Werk als vorzüglich preist, und gern gebe ich auch zu, dass ein unleugbarer Einfluss des Verrocchio darin zu erkennen ist. Ich halte übrigens sämtliche Gemälde, die in den Uffizien den Namen Botticelli führen, für richtig bestimmt und möchte noch den heil. Augustinus Nr. 1179, „Fra Filippo Lippi“ und wohl auch das Porträt des Pico della Mirandola Nr. 1154 „unbekannt“ als Botticelli's nachtragen.

EINE NAPOLEONSTATUE VON CHAUDET.



Um Treppenhaus des Museums Fridericianum zu Kassel liegt staubbedeckt ein Marmorbildwerk, das durch seinen geschichtlichen wie kunstgeschichtlichen Wert in gleicher Weise von Interesse ist und wohl verdient, dem Schicksal der Vergessenheit, dem es anheimzufallen droht, entrissen zu werden.

Es ist eine überlebensgroße, aus karrarischem Marmor gefertigte Statue Napoleon's I., welche lange Zeit hindurch für eine Arbeit Antonio Canova's galt¹⁾, nummehr aber als ein Werk von *Antoine Denis Chaudet* festgestellt worden ist.²⁾

Die Erhaltung derselben ist, soweit sich bei ihrem jetzigen ungünstigen Aufbewahrungsort erkennen lässt, eine verhältnismäßig gute; denn abgesehen von den gleich zu erwähnenden Beschädigungen bezw. Ergänzungen scheint die Oberfläche des Marmors nur wenig gelitten zu haben, was wohl allein dem Umstande zu verdanken ist, dass die Statue nur eine kurze Zeit an dem für sie bestimmten Orte unter freiem Himmel gestanden hat. Sie wurde, nachdem sie kaum ein Jahr lang als Denkmal französischer Gewaltherrschaft dem öffentlichen Platz eines deutschen Fürstentums zum Schmucke gedient hatte, von ihrem Platze entfernt und hat seitdem ein ruhmloses, nur wenigen bekanntes Dasein geführt.

Die Statue ist unterhalb des linken Kniees und oberhalb des Knöchels des rechten Fußes gebrochen; die Basis mitsamt diesem Fuße und einem an ihr

haftenden Stück des Mantels ist noch vorhanden, dagegen fehlt das ganze linke untere Bein. Der in Gips ergänzte rechte Unterarm liegt neben der Statue; die einst weggebrochene, später aber wieder in Gips ergänzte Nase ist heute nicht mehr vorhanden. Schließlich sind die Blätter des Kranzes noch hier und da leicht beschädigt und abgestoßen. Alle diese Beschädigungen sind aber nicht derart, dass sie das Werk erheblich entstellten oder seinen Gesamteindruck irgendwie schädigten.

Der Kaiser ist dargestellt als römischer Imperator. Ein weiter, am Rande mit Blätterornament besetzter Mantel, der auf der linken Schulter durch eine Spange zusammengehalten wird, umhüllt in schwerem, aber vornehm geordnetem Faltenwurf die mächtige Gestalt, so dass nur der linke Unterschenkel, der rechte Arm und ein Teil der Brust unbedeckt bleiben. Die in die Seite gesetzte Linke ist ganz im Gewand verborgen, die Rechte hält eine Pergamentrolle als Hinweis auf die von ihm verliehene Konstitution des Königreichs Westfalen. Im Haar trägt er einen Lorbeerkranz mit herabfallenden Bändern, über der Schulter ein Bandelier, an welchem das Schwert hängt, dessen unterer Teil unter dem Mantel sichtbar wird; die Füße sind mit Sandalen bekleidet.

Idealisirt wie Gestalt und Tracht sind auch die Züge des Kopfes. Von einer getreuen Wiedergabe derselben und einer scharfen Porträtähnlichkeit hat der Künstler abgesehen, dagegen die charakteristischen Züge des Kaisers, jedoch verallgemeinert und bis zum Großartigen, ja Heroischen gesteigert, beibehalten. Die Gestalt des Kaisers atmet würdevolle Ruhe und selbstbewusste, in sich geschlossene Kraft und kennzeichnet ihren Schöpfer als würdigen Schüler jener im Geiste des römischen Altertums schaffenden Meister, mit denen er auch eine gewisse Strenge und Herbitheit des Stiles teilt, welche fast allen seinen Werken aus späterer Zeit anhaften und dieselben für unser

¹⁾ Diese Ansicht bestand noch 1837. Vgl. Lobe, Wanderung durch Kassel und Umgegend, S. 82.

²⁾ Siehe Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde, N. F. IX, S. 208, Anmerk., und J. Hoffmeister in der von ihm besorgten zweiten Auflage von Fiederit's Geschichte der Haupt- und Residenzstadt Kassel, S. 336.

modernes Gefühl wenigstens etwas kalt und frostig erscheinen lassen.

Es ist bekannt, wie hoch Napoleon die Kunst Chaudet's schätzte und wie dieser Künstler den Vorzug genoss, das Bild des Kaisers vor verschiedenen Malen in Erz und Marmor ausführen zu dürfen.¹⁾ Neben einigen Büsten ist am bekanntesten unter diesen Bildwerken die eiserne Statue, welche von 1810 bis 1814 auf der Vendômesäule zu Paris stand und Napoleon als einen durch Schwertes Gewalt die Völker beherrschenden Cäsar mit Lorbeerkranz, Harnisch und Feldherrnmantel, sich mit der Rechten auf das Schwert stützend, in der Linken die Weltkugel haltend, darstellte. Eine andere Seite seiner Herrscherthätigkeit, seine Eigenschaft als Gesetzgeber, kam dagegen in jener Bildsäule zum Ausdruck, welche der Künstler für den Saal des gesetzgebenden Körpers in Paris anfertigte.²⁾ Es ist dasselbe Werk, welches sich jetzt im Berliner Museum befindet³⁾ und von dem das unsrige eine getreue Kopie ist, die vermutlich von Chaudet selbst angefertigt wurde, nachdem die Errichtung dieser Statue durch ein königliches Dekret vom 25. Februar 1810 beschlossen und der ursprüngliche Plan, sie in Bronze ausführen zu lassen, fallen gelassen worden war.⁴⁾

Die Statue kam fertig aus Paris nach Kassel, wurde hier auf dem in der Mitte des kreisrunden Königsplatzes von Grandjean de Montigny, einem der ersten Baumeister Jérôme's, errichteten Brunnen aufgestellt⁵⁾ und am 12. November 1812 unter großartigen Feierlichkeiten enthüllt.⁶⁾ Auf diesem Platze

stand dieselbe unversehrt bis zum 30. September 1813, wo nach dem Einrücken der Russen und dem vorläufigen Abzuge der Franzosen das Volk in seiner Erbitterung gegen die bisherigen Machthaber auch an die Statue Hand anlegte. Da der Versuch, sie mit Gewalt von ihrem Sockel zu stürzen, misslang, begnügte man sich damit, ihr die Nase und den rechten Arm abzuschlagen.¹⁾ Ein Student, nach anderer Version Kosaken, sollen die Urheber dieses Vandalismus gewesen sein.

Freilich blieb die Statue nicht lange in ihrem verstümmelten Zustand. Denn bald nachdem Czernitschew mit seinen Russen Kassel plötzlich wieder (am 3. Oktober) verlassen hatte, ließ Heint. Chr. Jussow, der damalige „Directeur des bâtiments de la Couronne“, unverzüglich durch den Bildhauer Joh. Chr. Ruhl Arm und Nase in Gips ergänzen. Zu dieser schleunigen Ausbesserung mochte ihn wohl die Drohung Jérôme's veranlasst haben, der an den Gouverneur der Stadt, den Divisionsgeneral Allix, geschrieben hatte „malheur à la ville, si je ne trouve pas la statue de mon auguste frère“. So fand denn Jérôme, als er am 16. Oktober zu kurzem Aufenthalte nach Kassel zurückgekehrt war, dank dem Eifer seines Baudenministers die Statue seines kaiserlichen Bruders noch an ihrem Platze vor, und erst nach dem endgültigen Abzug der Franzosen und der Rückkehr des angestammten Herrscherhauses wurde dieselbe auf immer davon entfernt. Ihr oberer Teil bis etwa zu den Knien lag lange Zeit hindurch im sog. Materialienhause in der Schäfergasse, der untere Teil, die Platte mit den Füßen, noch bis zum Jahre 1852 im Hause des verstorbenen Geheimen Hofrats Ruhl zu Kassel. Jetzt befinden sich die sämtlichen vorhandenen Stücke, wie schon oben erwähnt, im Treppenhause des Museum Fridericianum, harrend auf den Tag ihrer Auferstehung.

Es wäre zu wünschen, dass derselbe nicht mehr allzu ferne läge. Denn wenn sich auch für Kassel mit diesem Denkmal die Erinnerung an eine schwere, trübe Zeit verknüpft und manches patriotische Gemüth in gerechter Erbitterung sich gegen die Wiederauf-

In Kassel auf dem Zaitenstock
Ohne Helm und ohne Rock
Ohne Schuh' und ohne Hosen
Steht der Kaiser der Franzosen.

spielte auf den Aufstellungsort und die für Laienaugen höchst dürftige Bekleidung des Marmorbildes an. Vgl. F. Müller, Kassel seit 70 Jahren, S. 43.

1) Vgl. Zeitschrift des Vereins a. a. O., S. 298, nach den Aufzeichnungen des Oberhofrats Dr. Völkel.

1) Siehe über Chaudet (1763—1810) und seine Kunst A. Rosenberg, Gesch. d. modern. Kunst, I, S. 406; ferner A. Jal, Dictionnaire critique de biographie et d'histoire, S. 373 ff., und De la Chavignerie et Auvray, Dictionnaire générale des artistes de l'école française, S. 242.

2) Abgebild. in den Annales du Musée et de l'École Moderne des Beaux-Arts. Salon de 1808. Tome I, pl. 23.

3) Siehe Gerhard, Verzeichnis der Bildhauerwerke der Königl. Museen, 1861, S. 92, Nr. 414; vgl. auch Seubert, Allgem. Künstlerlexikon, S. 392, der merkwürdigerweise den Kopf für „das ähnlichste plastische Bild Napoleon's“ hält. Die Berliner Statue gelangte, wie Schadow in seinen Kunstwerken und Ansichten, S. 154 berichtet, im März 1816, geleitet von dem preußischen Lieutenant Georg Spener, als Kriegsbeute nach Berlin; nach Gerhard hingegen war sie ein Geschenk Ludwig's XVIII.

4) Siehe Gesetz-Bulletin des Königreichs Westfalen, I, 1810, Nr. 1—16, S. 237 f.

5) Siehe die französische Garküche an der Fulda; I. Gerich't, S. 35; Petersburg 1814. Über Montigny vergl. Zeitschrift des Vereins a. a. O., S. 276.

6) Siehe R. Gücke, Das Königreich Westfalen, S. 211. Ein im Volke verbreitetes Spottlied:

richtung desselben sträuben möchte, so verdient es doch als ein Kunstwerk von nicht geringem Wert eine würdigere Behandlung, als ihm bis jetzt zu teil geworden ist. Eine geeignete Ergänzung und Aufstellung im Vestibül des Kasseler Museums inmitten der dort bereits vorhandenen Büsten von Mitgliedern des Napoleonischen Hauses würde unseres Erachtens

als ein Akt der Pietät gegen das Werk und seinen Schöpfer gewiss von allen Seiten mit lauter, ungeteilter Freude begrüßt werden. Diesen Gedanken anzuregen und zu seiner Verwirklichung aufzumuntern, sollte der Hauptzweck des vorstehenden Aufsatzes sein. *Dr. CHR. SCHERER.*

KLEINE MITTHEILUNGEN.

• *Die Kunst und die Sozialdemokratie.* Dass auch einmal ein Sozialdemokrat öffentlich für eine regere Pflege und Förderung der Kunst durch das Deutsche Reich eintritt, ist eine so ungewöhnliche Erscheinung, dass wir an dieser Stelle Notiz davon nehmen wollen. Es geschah in der Sitzung des Deutschen Reichstages vom 18. Februar, wo der sozialdemokratische Abgeordnete Kuntert bei Kapitel 8, Allgemeine Fonds, Titel 1. Unterstützung für das Germanische Museum in Nürnberg (8000 M.) bedauerte, dass für die deutsche Kunst von Reichswegen viel zu wenig gethan werde. Wenn man vergleiche, was an Zellen aufkomme und was für Militärzwecke angewendet werde, so sei der Gesamtbetrag von 8000 M. geradezu verschwindend. Der Einwand, dass die Einzelstaaten Aufwendungen machten, trüfe nicht zu; das Deutsche Reich habe für die deutsche Kunst auch eine Aufgabe zu erfüllen. Wenn man etwa gegen seinen Standpunkt einwenden wollte, dass die Sozialdemokratie dem Kapitalismus und also auch der heutigen Kunstpflege feindlich gegenüberstehe, so sei das eine ganz phliströse Ansicht. Redner wies auch auf den eminenten Wert der Kunst für die geistige Hebung der arbeitenden Klassen, für den Fortschritt der Kulturarbeit am Menschengeschlechte hin. „Sie müsse dann aber allen,

nicht wie im heutigen Klassenstaate nur einzelnen zugänglich gemacht werden.“ Der übliche Beitrag für das Germanische Museum wurde bewilligt, ohne dass in den Verhandlungen die gegenwärtige, unsichere Lage des Museums berührt wurde.

Vor uns liegen Lieferung 1 und 2 eines Werkes aus dem Verlage von *Hermann Oesteritz* zu Dessau, betitelt: „*Inhalts Bau- und Kunstdenkmäler.*“ Mit Illustrationen in Lichtdruck, Phototypien und Zinkgraphien. Herausgegeben und bearbeitet von *Dr. Böttner Pfänner zu Thal.* — Nach einer kurzen, von *Th. Stenzel* klar und übersichtlich entworfenen Skizze der staatlichen Entwicklung des Anhalter Landes seit frühem Mittelalter entrollt sich vor dem Blick des Lesers in Wort und Bild die stattliche Fülle geschichtlicher Denkmale von Bauten und Kunstwerken verschiedenster Art, an denen Anhalt reicher ist, als manches weit größere Staatsgebiet. In der vorliegenden Lieferung werden wir zunächst in den Denkmälerreichtum des Ballenstedter Kreises eingeführt. Der Text ist knapp gehalten, unterrichtet aber stets verlässlich an der Hand der genau angeführten Quellenliteratur über das Geschichtliche und mit Hilfe eingedruckter Grundrisse über das Bauliche.



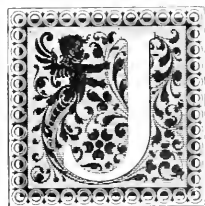
Blick auf Tiefenbrunn.



Maximilian I. und sein Kreis. Mittelgruppe in Berger's Deckenbild

DIE MÄCENE DER BILDENDEN KÜNSTE IM HAUSE HABSBURG.

Deckengemälde von Julius Berger im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien.



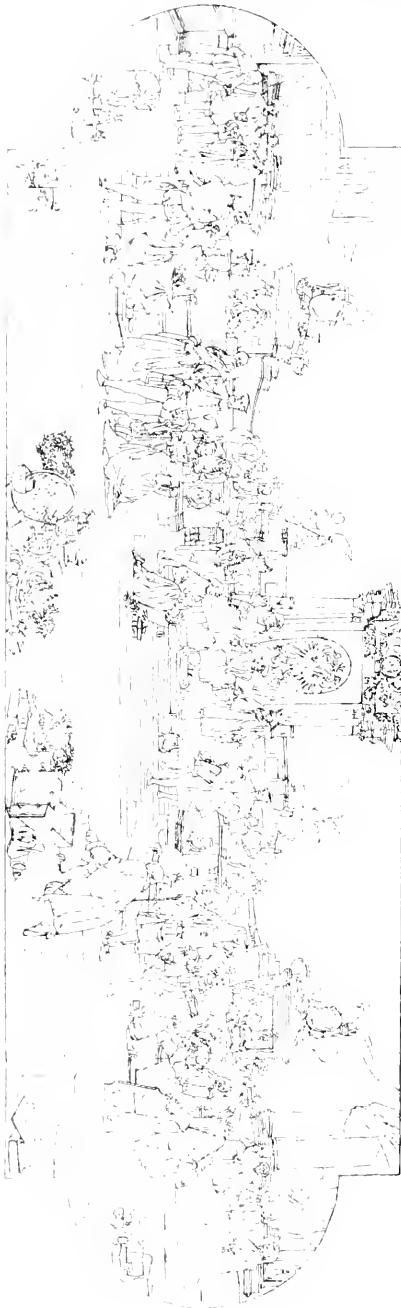
URDEALE Vereinigungen zeitlich getrennter Persönlichkeiten zu materiell geschlossener Komposition, wie sie das Berger'sche Bild uns darbietet, kennt die Kunstgeschichte seit Jahrhunderten. Raphael's „Parnass“ und „Schule von Athen“, Paul Delaroche's „Hemicycle“, Overbeck's „Triumph der Religion in den Künsten“ sind die geläufigsten Beispiele der weitverbreiteten Gattung.

Aber die genannten Vorbilder und die große Mehrzahl der Werke verwandten Inhalts sind Wandgemälde. Und man nahm auch die vorliegende Schöpfung des hochbegabten Wiener Meisters anfangs ganz einfach als Wandbild hin, als dieselbe vorigen Sommer im Künstlerhause zuerst vor die

Öffentlichkeit trat. Ungezwungen fügt sich die architektonische Behandlung des Raumes auf dem Bilde dieser Voraussetzung, ohne Schwierigkeit entspricht ihr auch der figürliche Teil der Komposition.

Um so größer — und, setzen wir gleich hinzu — auch freudiger war die Überraschung, als wir dann plötzlich das Berger'sche Bild am Orte seiner endgültigen Bestimmung als *Deckenbild* wiedersahen! Und zwar in der Mitte des Plafonds jenes glanz-erfüllten Saales im Hochparterre des kaiserlichen Hofmuseums, welcher die Werke der Goldschmiedekunst der Renaissance und der neueren Zeit enthält. Hier, wo die Kunstliebe des habsburgischen Herrscherhauses ihre höchsten Triumphe feiert, war die richtige Stelle zur Verherrlichung dieses edlen Mäcenatentums. Hier bot sich, am Mittelfelde der langgestreckten Decke, auch der genügende Flächen-

Die Macene der bildenden Künste im Hause Habsburg. — Diekenbild von JEREM. BERGER im Kunsthistorischen Museum in Wien.



raum dar, um der Menge fürstlicher und künstlerischer Persönlichkeiten gerecht werden zu können, welche darauf Anspruch haben, in diesem erlauchten Kreise zu erscheinen.¹⁾

Allerdings ist es ein ganz ebenes, regelmäßig eingerahmtes Deckenfeld, nur an den schmalen Enden durch zwei halbkreisförmige Ausbuchtungen erweitert (s. die Abbildg.). Sowohl die Gestalt der Fläche als auch ihre Umgebung schlossen den Gedanken ans, hier eine perspektivische Deckenmalerei mit naturalistischer Illusion anzubringen, wie sie den Barockmalern geläufig war, wie sie Correggio schuf, und wie sie schon Mantegna und Melozzo meisterhaft zu liefern verstanden. Die Aufgabe, die sich in unserem Falle dem Künstler aufdrängte, war die: für den idealen Zeitgedanken auch einen idealen Raumgedanken zu schaffen und zugleich dem Ganzen wie den Details diejenige volle Realität aufzuprägen, welche uns das Gedachte als Wirkliches, das niemals in der Geschichte so Dagewesene als historisch erscheinen lässt. Und diese schwierige Aufgabe hat Berger gelöst! Auch nach seiner Übertragung an die Decke macht sein Bild geistig wie malerisch den Eindruck überzeugender Wahrheit und Lebendigkeit. Von dem für die Ansicht des Bildes günstigsten Standpunkt an der Fensterseite des Saales aus betrachtet, überblicken wir die Scene mit voller Klarheit und glauben alle Vorgänge wie auf einer Bühne mit einem Blick umspannen zu können. Die Wahl des Augenpunktes im Bilde ist eine so glückliche, die Verteilung der Gruppen auf der Fläche eine so wohlgebingene, dass alle Momente des geschichtlichen Lebens, die uns da vorgeführt werden, in ihrer besonderen Bedeutung hervortreten, alle Hauptfiguren scharf sich loslösen, ohne dass dadurch der geistige Zusammenhang zerrissen und die malerische Einheit zerstört würde. In koloristischer Beziehung wirkt das Bild an der Decke günstiger, als bei seiner ersten Ausstellung im Künstlerhause, weil es jetzt gedämpftes Licht hat, welches den silberklaren Grundton der Malerei mildert, ohne die plastische Rundung der Gestalten aufzuheben. Diese stehen in voller Tageshelle vor uns, nur kurze, transparente Schatten werfend; die einzige Partie, welche ein kräftigeres Dunkel zeigt, ist die äußerste

1 Die Länge der Bildfläche beträgt genau 15½ m. Die Figuren sind durchschnittlich lebensgroß. Das Bild ist in Öl auf Leinwand gemalt und nach dem Minard'schen Verfahren an der Decke befestigt.

Gruppe zur Linken unter der mit Teppichen bekleideten Säulenhalle.

Die Architektur des Bildes, auf die wir damit geführt werden, stellt einen von Säulenhallen flankierten Terrassenbau dar, welcher gegen rückwärts durch Wandungen von mäßiger Höhe abgeschlossen ist. Geflügelte weibliche Gestalten und wappenhaltende Löwen dienen als plastischer Schmuck der vorspringenden Pfeiler des Wandbaues. Der Stil der Architektur ist im Charakter der Gegenwart gehalten, „um anzudeuten, dass die Gegenwart durch ihre Pietät für das Alte und ihren fortlebenden Kunstsinn im neuen Museum den mannigfachen Schätzen der Vergangenheit hier einen einheitlichen Rahmen geschaffen hat.“

Der Verfasser des historischen Programms der Berger'schen Komposition, Dr. A. Ilg, welchem wir diese Worte entlehnen, soll uns nun auch als Führer dienen bei der Einzelbetrachtung der in dem Bilde dargestellten Persönlichkeiten, von denen einige nach Zeichnungen von Berger's trefflichem Schüler G. Kempf diesem Aufsätze in getreuen Nachbildungen beigegeben sind.

Wir beginnen mit der Mittelgruppe, die unser Zinko nach einer Löwy'schen Photographie reproduziert. Hier ist mit Fug und Recht Kaiser Maximilian I. (1459—1519) als Kern- und Ausgangspunkt des Ganzen dargestellt. Er thront unter einem Baldachin, dessen Behang mit dem Reliefbilde des jetzigen Kaisers, als des Erbauers der beiden Hofmuseen und des kunstbegeisterten Nachfolgers seiner großen Ahnen, geschmückt ist, und an dessen Rückwand der mächtige Doppeladler auf goldenem Hintergrunde prangt. An der Thronstufe zu Füßen Maximilian's lesen wir die Devise von dessen Vater Friedrich III.: A. E. I. O. V. (Aller Ehren ist Oesterreich voll). Zu beiden Seiten des Kaisers, wie auch im Umkreise der übrigen fürstlichen Mäcene sind die Künstler und Gelehrten gruppirt, welche die Ideen Maximilian's verwirklichen halfen. Da steht links (von ihm) Albrecht Dürer, mit ehrerbietiger Geberde dem Kaiser eine Zeichnung erklärend, welche dieser prüfend in Händen hält, rechts der gelehrte Dichter und Mathematiker Johann Stabius, der den historischen Plan zu Dürer's „Ehrenpforte“ entwarf; weiter nach rechts, in braunem Gewande, sehen wir den Erzgießer Gilg Sesslschreiber, mit dem Modell der Bronzestatue Rudolph's I. für das Grabdenkmal in der Innsbrucker Hofkirche; unter Sesslschreiber kniet, in grünem Gewande, der Augsburger Maler

und Zeichner Hans Springinklee, mit der Rechten eine große Holzschnitttafel aufstützend; diese, sowie die auf der untersten Stufe liegenden Bücher, deuten auf des Kaisers literarisch-artistische Publikationen hin, auf den Freydal, den Theuerdank, den Weiskönig u. s. w. Die über den Büchern liegende Pfauenfeder ist dem uralten Helmschmuck des kaiserlichen Geschlechts entnommen; das Kanonenrohr auf der zweithöheren Stufe erinnert an des Kaisers Wirken für das Heer- und Geschützwesen. Auf der andern Seite der Mittelgruppe, neben Dürer, nur einige Stufen tiefer, steht ein anderer Hauptmitarbeiter an den Publikationen des Kaisers, der Augsburger Meister Hans Burgkmair, und zu seiner Rechten der Bildhauer Alexander Collin, der allerdings erst lange nach dem Tode Maximilian's dessen Grabmal in der Hofkirche zu Innsbruck den letzten künstlerischen Schmuck verleiht. Die Rüstungsstücke am Boden erinnern an das Turnierwesen des „Letzten Ritters“.

Von der Mittelgruppe wenden wir zunächst der links im Vordergrund befindlichen Hauptgruppe unsere Aufmerksamkeit zu, deren zwei hervorragendste Figuren, Karl V. (1500—1558) und Tizian, in unserer Detailzeichnung erscheinen. Der Monarch steht, in dunkler spanischer Tracht, erusten, weltverachtenden Blickes neben dem greisen venetianischen Meister, der wie fragend nach ihm hinschaut. Auf ihre künstlerischen Beziehungen deutet kein bestimmtes Moment hin. Nur das glühende Rot von Tizian's Tracht erinnert an die Farbenpracht der Schule Venedigs. In lebendige Anschauung vertieft zeigen sich dagegen die beiden fürstlichen Damen etwas rückwärts zur Seite des Kaisers: seine Gemahlin Isabella von Portugal und die ihr über die Schulter schauende Schwester des Kaisers, Königin Maria von Ungarn; beide betrachten aufmerksam eine Zeichnung, welche die Kaiserin vor sich mit der Rechten hält. Zu Füßen der hohen Dame, ganz vorn auf den untersten Stufen der Terrasse, sind eine Anzahl von Waffen und Prachtstücken der Kunstindustrie zusammengruppirt, die sich noch heute in den Sammlungen des kaiserlichen Hauses befinden. In ihrer höchst sorgfältigen und virtuoson Darstellung bekundet Berger eine besonders starke Seite seines malerischen Könnens. — Im Rücken Tizian's, in mäßigem Abstände, sieht man eine Gruppe seiner künstlerischen Zeitgenossen: da sitzt Benvenuto Cellini, auf dem Schoße das gefeierte Salzfass, den Stolz der kaiserlichen Sammlung, tragend, und neben ihm der berühmte Mecha-

erker und Toren, oder Janello Torriani aus Cremona, 10. Rücken zur in Weib, welche neben Benvenuto steht, ist der Bildhauer Leone Leoni, von dem wir mehrere Porträts Karls V. besitzen. — Hinter der Balustrade im Rücken Torriani's werden zwei andere Künstler jener Zeit als Halbfiguren sichtbar:

gründer der Ambraser Sammlung selbst ist erkennbar an der Sturmhaube, einem Stück der sogenannten Herkulesrüstung, das er in den Händen trägt. Die hinter ihm stehenden beiden Männer sind die Mailänder Waffenschmiede Lucio Piccinino und Giov. Batt. Serabaglio; der Erstgenannte bringt



Fig. 107. — Giovanni da Bologna und Tizian. — Aus BILLENK. — Die Leinwand.

der Bärtige im grauen Gewande ist der Bildhauer Giovanni da Bologna; neben ihm, auf der Brüstung, stehen mehrere seiner in der kaiserlichen Sammlung befindlichen Werke. Weiter nach rechts, ebenfalls als Halbfiguren hinter der Balustrade, werden die den Erzherzog Ferdinand von Tirol (1529 bis 1595) umgebenden Künstler sichtbar. Der hohe Be-

den zu der Herkulesrüstung gehörigen Schild mit dem Medusenhaupt herbei. Dazu kommt der Maler Franc. Terzio Bergamasco, der Zeichner der „Imagines domus Austriae“ und Urheber verschiedener anderer für den Erzherzog geschaffener Werke.

Volle Bedeutung ist der am linken Ende des

Bildes befindlichen Gruppe zugewiesen, als deren Hauptperson Kaiser Rudolf II. (1552—1612) da- steht. Er ist ja der eigentliche Gründer der großen Kunst- und Schatzkammern des Kaiserhauses. Wir sehen ihn umgeben von seinen kunst-erfahrenen Rat-gebern, einem Strada, Miseroni und Attmestetter, und gewahren am Boden um ihn herum, sowie auf

Engenia, der Tochter Philipp's II. von Spanien. Sie beide zieren bekanntlich in Meisterwerken der Por- trätmalerei von der Hand des Rubens dessen welt- bekanntes Hofonsobild in der kaiserlichen Galerie. Einige hervorragende Zeitgenossen, Jordaens (dem Rembrandt auffallend ähnlich, nur mit anderem Bart), Daniel Seghers, Callot u. a. schließen sich



Joh. Bernh. Fischel's von Erlach und Daniel Gran. WILHELM BERGER'S Lith. Anstalt.

dem Pfeiler im Vordergrund mehrere der unter ihm erworbenen Antiken, den Fugger'schen Amazonensarkophag u. a.

Der äußerste Endpunkt des Bildes rechts bietet uns die chronologische Fortsetzung zu der oben betrachteten Gruppe. Hier werden wir in die glanzvolle Periode des Rubens und van Dyck versetzt. In ihrer Mitte erscheint der damalige Statthalter der Niederlande, Erzherzog Albrecht VII. 1559—1621 mit seiner Gemahlin, der Infantin Isabella Clara

der Gruppe an. — Auf der Terrasse links von derselben, gegen die Mitte zu, bemerken wir die in blankem Harnisch erscheinende Gestalt des Erzherzogs Leopold Wilhelm (1611—1662), des Hauptbegründers der kaiserlichen Gemälegalerie. Er unterhält sich mit seinem GalerieDirektor und Hofmaler David Teniers d. J., welchem Adriaen Brouwer beigesellt ist, der glänzendste Vertreter des von Leopold Wilhelm besonders protegirten Bauerengenes.

Den Schluss der historischen Reihe und einen

zeichnet den wissenschaftlichen Charakter der Epoche, in der u. a. zu der weltberühmten Wiener Hofbibliothek der Grund gelegt wurde.

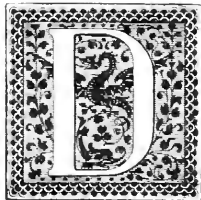
Wir machen ungesucht einen kleinen Kursus der Kultur- und Kunstgeschichte durch, wenn wir die auf Berger's Bild versammelten Personen nach ihren Namen fragen. Ungesucht und unbelästigt. Denn der Ballast des geschichtlichen Stoffes drängt sich nirgends erstickend auf, alles bleibt leicht verständlich, klar und erfreuend; unter dem blauen, duftig bewölkten Himmel, in den die Gestalten aufragen, weht eine frische, echt künstlerische Luft.

Der Meister hat mit diesem Werke seine volle Kraft für Aufgaben echt historischen Stils erprobt. Möge es ihm bald vergönt sein, sie von neuem zu bewähren! Am nächsten dafür läge wohl der Gedanke, ihm die schönen Skizzen zur Ausführung zu übertragen, die er vor Jahren bereits für den Wiener Justizpalast entworfen hat. Besäßen wir, was jüngst im Abgeordnetenhanse verlangt wurde, einen „Minister für die schönen Künste“, so wäre das eine der Aufgaben, die er durchzuführen hätte!

C. v. L.

DIE SAMMLUNG ITALIENISCHER BILDWERKE IM BERLINER MUSEUM.

I.



Die Berliner Sammlung italienischer Bildwerke im alten Museum ist eine der bedeutendsten ihrer Art und wird an Mannigfaltigkeit und künstlerischem Werte weder vom Museo Nazionale in Florenz noch vom South Kensington Museum in London übertroffen; der Renaissancesammlung des Louvre in Paris hat sie bereits den Rang abgelaufen.

Als 1830 Schinkel's Museumsbau seiner Bestimmung übergeben wurde, war eine Abteilung für plastische Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance wohl vorgesehen, allein was an dahin-gehörigen Werken vorlag, war wenig und bot mehr ein kunstgewerbliches als ein rein künstlerisches und kunstgeschichtliches Interesse. Es waren glasierte Thonarbeiten der della Robbia, Majoliken, Glasmalereien und andere Werke, die grobenteils aus dem Nachlasse der Sammlung Bartholdy in Rom herrührten. Der Zuwachs, den die Abteilung durch den Ankauf der Sammlung Nagler 1835 und 1839 durch die Zuweisung einiger plastischer Bildwerke aus der alten Kunstammer erhielt, verstärkte noch den kunstgewerblichen Charakter der Sammlung, erst die Erwerbungen in Venedig und Florenz, die der Galeriedirektor Waagen in den Jahren 1841 und 1842 machte, haben den Grund zu der gegenwärtig

so hervorragenden Sammlung italienischer Bildwerke gelegt. Neben einer Anzahl altchristlicher und byzantinischer Arbeiten aus Venedig und seiner Umgebung brachte Waagen als Beispiele der venezianischen Plastik eine sehr lehrreiche Gruppe von Denkmälern zusammen, Werke des 15. Jahrhunderts, wie das große Hochrelief des heiligen Hieronymus in der Art des Bartolommeo Buon und die beiden Schildhalter des Alessandro Leopardi vom Grabmal Vendramin, dann Werke des Cinquecento, darunter namentlich Arbeiten von Jacopo Sansovino und Alessandro Vittoria. Aus Florenz wurden erworben eine Anzahl zum Teil hervorragender Büsten in Marmor, Kalkstein und Terracotta, darunter das schönste weibliche Bildnis der Berliner Sammlung (s. S. 152.), die Büste einer urbinatischen Prinzessin von Desiderio da Settignano.

Nach diesen Erwerbungen Waagen's im großen Stil erhielt die Sammlung auf mehrere Jahrzehnte hinaus nur durch einzelne Zuweisungen, Geschenke und gelegentliche Käufe eine Mehrung ihres Bestandes. Erst nach dem französischen Kriege kam neues Leben in die Verwaltung der königlichen Museen, deren Protektorat der damalige Kronprinz Friedrich übernahm. Die Leitung der einzelnen Abteilungen des Museums wurde bewährten Fachmännern übertragen und zur Vermehrung der Sammlungen wurden erheblich größere Geldmittel aufgewandt. Im Jahre 1872 wurde Wilhelm Bode die

Sorge für die Renaissanceabteilung des Museums übertragen, und seitdem hat diese Sammlung in schnellem Wachstum den hohen Wert erlangt, den ihr heute die Kenner und Forscher italienischer Renaissancekunst zusprechen.

Mit unerühdlichem Eifer verfolgte Bode das Ziel einer systematischen Erweiterung der plastischen Sammlung nach ihren hauptsächlichlichen Richtungen, doch mit besonderer Berücksichtigung der Renaissanceplastik Toskana's im Quattrocento. Und nicht nur sorgte er für die große Plastik, auch der Kleinkunst wandte er eine Aufmerksamkeit zu, die in den betreffenden Abteilungen, den Bronzen und Plaketten in kurzer Zeit Sammlungen bildete, die den berühmtesten ähnlichen des Auslandes den Rang streitig machen.

Der Ankauf einer größeren Anzahl von Originalskulpturen bereicherte 1877 das Museum mit hervorragenden Marmorbüsten aus dem Palazzo Strozzi, mit charakteristischen Hauptwerken des Desiderio da Settignano, des Mino da Fiesole und des Benedetto da Majano. Kurz vorher war die bemalte Stuckbüste des Giovanni Rucellai erworben worden; 1878 folgte die Bronze-statuetten Johannes des Täufers von Donatello (s. S. 155), dann die dem Donatello nahe stehende ungeschliffene Büste des Ludovico Gonzaga III.; 1879 ein anmutiges Jugendwerk Michelangelo's, der jugendliche Johannes der Täufer. Waren so eine Anzahl ausgezeichnete Meisterwerke vereinigt worden, so richtete sich das Ziel der Erwerbungen in den folgenden Jahren besonders auf die Anlegung einer Sammlung altbimalter Stuckreliefs und Thonabdrücke von meist verloren gegangenen Marmor- oder Bronzeoriginalen. Gegenwärtig ist diese Berliner Sammlung die reichste der Art.

Zur gleichen Zeit brachte die Erwerbung einer umfangreichen Sammlung von Plaketten, die der Florentiner Händler Bardini vereinigt hatte, neuen Zuwachs; und neben den Vermehrungen der anderen

Bestände, der Marmor-, Bronze- und Thonwerke, wurde noch in den letzten Jahren der Grund zu einer höchst wertvollen Sammlung von Werken der italienischen Kleinplastik in Bronze gelegt.

Bei diesem stetigen Wachsen der Sammlung machte sich mehr und mehr das Bedürfnis nach Licht und Raum für die in gedrängter Häufung aufgestapelten Kunstschatze geltend. Schon hatten die Werke deutscher Skulptur, die anfänglich mit den italienischen Arbeiten zusammen aufgestellt waren, dem Platzmangel weichen müssen, um im Souterrain des Museums einen Ehrenwinkel zu finden. Es genügte der rasch sich mehrenden Sammlung auch nicht, dass ihr einige Kabinette der Antikenabteilung eingeräumt wurden. Erst durch die Anlage eines langgestreckten Anbaues mit Oberlicht, der auf eisernen Trägern in einem der beiden Lichtlöcher des alten Museums eingebaut worden ist, gelang es, wenigstens einen Teil der plastischen Werke in einer Weise aufzustellen, die ihre Qualitäten zu besserer Wirkung kommen lässt.

Die Folge dieses Erweiterungsbaues ist eine durchgehende Neuaufstellung der ganzen Sammlung gewesen, die indes ihren provisorischen Charakter offen bekennet. Dem weder ermöglichte die Disposition der einzelnen Räume die



Kalksteinbüste einer urbinatischen Prinzessin.
VON DESIDERIO DA SETTIGNANO.

Einhaltung einer streng systematischen Ordnung, noch waren hinreichende Mittel zur Hand, um die Werke in einer ihrem hohen künstlerischen Werte entsprechenden Ausstattung des Raumes aufzustellen. War man also gezwungen, in der historischen Anordnung der Skulpturen auf eine chronologisch fortschreitende Entwicklung zu verzichten, so war man dagegen bestrebt, die Hauptwerke wenigstens so zur Geltung zu bringen, dass sie in möglichst guter und entsprechender Beleuchtung wirken. Und das ist doch eine wichtigere Rücksicht, als die Beachtung des „organischen Entwicklungsganges“, dessen einseitige Befolgung mehr das Talent eines datenfesten Maga-



ziniers erfordert, als eines Kenners und Beamten, der nicht aufhören soll, ein Kunstfreund zu sein.

Die Eröffnung der Kaiserlichen Kunstsammlungen in Wien hat die Fragen nach der wünschenswerten Beschaffenheit eines Museums und nach der Art und Weise der Aufstellung von Kunstgegenständen neu belebt und, Gott sei Dank, jetzt dahin gekommen, dass der ärgste Fehler jener Sammlung, die Aufstellung der Gemäldegalerie, berichtigt werden

italienischen Skulpturen im Berliner Museum ist keine Antwort auf die Wiener Vorgänge; mit sehr bescheidenen Mitteln schuf man einen den Raum erweiternden Notbau und hatte in der Ausstattung dieses neuen Saales nicht die Absicht, eine mustergültige Probe dessen zu bieten, was in dem seit langem geplanten Neubau des Berliner Museums seinerzeit soll geleistet werden. Aber so bescheiden sich der neue Raum auch darbietet, so wird der



Die Staupung Christi. Marmorethel von DONATELLO

soll. Man wird die Bilder umhängen, man wird sie besser zur Wirkung bringen und verständiger taufen, aber man wird die vorlaute Dekoration der Bildersäle des Hofmuseums nicht los werden, so wenig man sich des Prunkes im Erdgeschoss erwehren konnte, wo die plastischen und kunstgewerblichen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses zum Teil in wahrhaft mustergültiger Weise gruppiert worden sind. Die Neuaufstellung der

vorurteilstreie Betrachter doch gestehen, dass hier mit wenigem etwas geschaffen worden ist, das in der That Achtung verdient, und das, so viele an einzelnen mäkeldende Stimmen sich auch äußern mögen, doch im allgemeinen nicht nur die Zustimmung der Fachgenossen, sondern auch der Künstler und Kunstfreunde gefunden hat.

Man kann sagen, dass die Skulpturen nach den Bedingungen der Beleuchtung in drei verschiedene

Gruppen *so* verteilt worden. In den vier *Kabinetten* des Westsaales, die von der antiken Abteilung abgetrennt worden sind, haben in gutem Seitenlicht die Arbeiten in Marmor, die hell bemalten Stuckarbeiten und die Robbiawerke Platz gefunden. Auf mattblauem Stoffgrund heben sich die Büsten, Reliefs und Statuen vortrefflich ab; so viel wie möglich, suchte man der Überfüllung zu entgehen und suchte Zusammgehöriges möglichst zusammen zu halten. Die Rückwand des vierten Kabinetts, auf das der Mittelgang führt, zeigt in wirkungsvoller Gruppierung als *point de vue*,

entsprechend der mächtigen Athena aus Pergamon in der Abteilung der Antiken, die zwei schlanken Schildhalter vom Grabmal Vendramin, dazwischen die herrliche Büste des Ottavio Grimani von Alessandro Vittoria und darüber in prächtigem Barockrahmen ein Hochrelief in gebranntem Thon. Maria mit dem Kinde, von Sansovino.

Die daranstößende Halle (Zwischensaal) hat die ungünstigste Beleuchtung, denn nur

vom Hof aus erhält sie reflektirtes Licht. Hier haben allerdings in starker Häufung die mittelalterlichen Werke, altchristliche, byzantinische, venezianische, Aufstellung gefunden und dazu eine Menge solcher Werke verschiedener Gattung, deren künstlerischer Wert nicht derart ist, dass ihnen unter allen Umständen günstigere Plätze müssten angewiesen werden. Hier vor allem galt der Satz: Das Bessere ist der Feind des Guten!

Au diesen verhältnismäßig ungünstigen Ausstellungsraum schließt sich der neue Anbau mit hellem Oberlicht an. Die Wände sind matt grau-

grün getönt, ein aufschablonirtes Muster, das Mediceerwappen in bleichem Gold, belebt diesen neutralen Grund der Wände, die unten von einem olivgrünen Sockel umzogen sind und auf beiden Seiten von zwei vertikalen Streifen desselben Stoffes wie von Pilastern in Felder geteilt werden. Die Abschlusswand hat einen eigenartigen Wandschmuck erhalten von höchstem dekorativen Reiz und größtem künstlerischen Wert. Hier entfaltet ein altpersischer Teppich vom Anfang des 16. Jahrhunderts das bunte Spiel einer im roten Mittelfeld chinesischen, im

übrigen persischen Formensprache. Es ist ein mächtiger Seidenteppich, matt und vornehm in der Farbe, er dient einem der entzückendsten Werke farbiger Thonplastik zum Hintergrund, der lebensgroßen Statue der Maria mit dem Kinde von Benedetto da Majano, die auf hohem Postament königlich thront. Rechts und links von diesem Werke stehen auf hohen Pfeilern zwei feine Marmorbüsten, das reizende Bildnis



Madonna mit dem Kinde. Marmorrelief von DONATELLO.

einer Prinzessin von Neapel von Francesco Laurana und die Büste eines florentinischen Edelmannes von Antonio Rossellino. Die übrigen Werke dieser Schlusswand sind bemalte Stuckreliefs von Michelozzo, Luca della Robbia u. a.

Die beiden Längswände des Oberlichtsaales haben je einen mächtigen Kamin, links aus istrischem Kalkstein in der Art des Jacopo Sansovino, rechts in grünem Sandstein von Francesco di Simone als dekorative Mittelstücke. Über diesen Kaminen haben zumeist größere Bronzestatuetten und Gruppen ihren Platz erhalten, und darüber ziehen sich zwei italienische

Verduren hin. In geschlossenen Gruppen haben an den so gegliederten Wänden die mannigfaltigen Werke der Thonplastik, bemalt und unbemalt, in guter Beleuchtung Aufstellung gefunden. Dazu, auf Pfeilern emporgehoben, eine Anzahl von Büsten und einstweilen auf Bortbrettern, in Kästen und einem Schrank eine Auswahl von Plaketten, sowie die große Sammlung von kleinen Bronzewerken, an denen das Berliner Museum jetzt so reich ist.

Ist auch in dem neuen Saal noch nicht alles an seinem rechten Platz — die Bronzen werden in neuen Schränken aufgestellt werden — und der Schmuck des Raumes, besonders des Bodenbelags, noch nicht vollendet, so giebt er doch ein fertiges Bild, ladet in freundlichem Licht zur Betrachtung

und zum Studium einer Reihe von Werken ein, wie sie in edlerem Verein nicht können vorgestellt werden. Indem wir den Versuch machen, einen Überblick über den Reichtum der Berliner Sammlung an Werken hervorragender Meister der Renaissance in diesen Blättern zu geben, haben wir nicht die Absicht, das namentlich aus Bode's grundlegenden Studien zur Geschichte der italienischen Plastik bekannt Gewordene von neuem darzulegen, sondern wir werden uns namentlich bei denjenigen Werken aufhalten, die entweder in jüngster Zeit Gegenstand gelehrter Diskussion gewesen sind oder die erst unlängst als neue Erwerbungen zur Aufstellung gelangt sind.

RICHARD GRAUL.



Johannes der Täufer — Bronzestatuetten von DONATELLO

NEUE ANTIKE KUNSTWERKE.



EIT dem Berichte, den H. Heydemann über neugefundene Antiken in dieser Zeitschrift gegeben hat (N. F. I S. 117), ist nicht bloß in dem griechischen Mutterlande, sondern auch in Sicilien eine Reihe höchst interessanter Denkmäler an das Tageslicht gefördert worden, die sachlich und kunstgeschichtlich von hervorragender Bedeutung sind. In erster Linie sind wegen ihres hohen Altertums die in Vaphio, dicht bei dem alten Ankylae, gemachten Funde hervorzuheben. Sie stammen aus einem von Tzuntas im Auftrage der Griechischen Archäologischen Gesellschaft 1889 untersuchten Kuppelgrabe, dessen Wände aus kleinen, wie es scheint, nur wenig bearbeiteten und mit Lehm verbundenen Steinen aufgemauert sind. Da wo man vom Dromos, dem langen zum Grabe führenden Gang, aus in das Grab eintrat, fand sich eine tiefe Grube ausgehoben, deren Bestimmung doch wahrscheinlich die gewesen ist den dargebrachten Totenopfern einen schnellen Eingang zur Unterwelt zu verschaffen. Innerhalb des Kuppelgrabes waren verschiedene Lagen mit Kohlen durchsetzter Erde zu unterscheiden, auch fanden sich verschiedene Kostbarkeiten, z. B. mehrfache geschnittene Steine, über den ganzen Raum hin verstreut, doch die Hauptbeute stammt aus einer innerhalb des Kuppelgrabes angebrachten Vertiefung, in der man die dem Toten mitgegebenen Gegenstände in größter Vollständigkeit und ziemlich guter Erhaltung vorfand. Vor allem verdienen daraus zwei goldene Becher mit getriebener Arbeit hervorgehoben zu werden (Fig. 1), auf denen das Einfangen und die Zümmung wilder Stiere dargestellt ist. Zwischen zwei Bäumen ist ein Netz aufgespannt, in dem sich ein Stier gefangen hat; während dieser kläglich brüllend sein Haupt erhebt, entflieht ein anderer, durch sein

Beispiel gewarnt, in wilden Sätzen nach rechts; links vom Netz weiß ein dritter Stier sich seiner Gegner, die für einen Augenblick sich seiner bemächtigt hatten, zu entledigen, indem er den einen zu Boden wirft, den andern auf die Hörner nimmt. Friedlicher gestaltet sich die Scene auf dem zweiten Becher: dort sind vier Stiere dargestellt, von denen einer von einem Mann am linken Hinterfuß gefesselt wird, während die andern ruhig weiter weiden. Überraschend ist die frische Auffassung und treue Wiedergabe der natürlichen Erscheinung, die in der Darstellung des Terrains und der Verkürzung des gefangenen Stieres namentlich hervortritt. Die Männer sind sämtlich mit lang in den Rücken hinabfallenden Haaren dargestellt, als Bekleidung dient ihnen ein Schurz in der Lendengegend und Sandalen, deren Riemen hoch hinauf um die Beine gewickelt sind; Haartracht und Kleidung ist also genau dieselbe, wie die, welche der über dem Stier schwebende Mann auf dem Tirynther Wandgemälde zeigt. Aber an Vorzüglichkeit der Darstellung, an Lebendigkeit der Wiedergabe sind die Becher aus Vaphio dem Wandgemälde weit überlegen. Auch mit den Darstellungen auf den bekannten Dolchklingen von Mykenae sind viele Anknüpfungspunkte vorhanden.

Über die Frage, von welchem Volke diese Denkmäler herrühren, gehen die Meinungen vielfach auseinander. Während die einen die Anfänge griechischer Kunst in ihnen sehen wollen, weisen andere auf Asien mit seiner hittitischen Kunst hin, indem sie die Bäume, die zwischen die Darstellung verteilt sind (Palmen und Ölbäume, die nach v. Helm zu Homer's Zeit noch Griechenland gefehlt haben), gegen griechischen Ursprung ins Feld führen. Für die Zeit, in der man sich diese Becher entstanden denken kann, ist die Hinweisung auf Tell el Amarna in Ägypten, die Residenz des Ketzerkönigs Amenhotep IV., wo in Erfindung und Ausführung ähnliche Denkmäler zum Vorschein gekommen sind,

nicht ohne Bedeutung (14. Jahrh. v. Chr.), allein damit ist die andere Frage, ob griechischer oder nicht griechischer Ursprung für diese Denkmäler anzunehmen ist, immer noch nichts entschieden, denn die in Tell el Amarna auftretenden Kunstwerke sind von allen vorher und nachher in Ägypten üblichen Kunstweisen so sehr abweichend, dass wir für sie gleichfalls Anregung von außen und auswärtigen Einfluss annehmen müssen. Warum soll man aber den Griechen, d. h. den zu jener Zeit in Griechenland lebenden Stämmen, die Möglichkeit abstreiten.

gefundenen Gerätschaften befand sich das Fragment eines silbernen Gefäßes, dessen Außenseite, wie erst jetzt bei der Reinigung erkannt ist, mit höchst interessanten Reliefs verziert ist. Dargestellt ist die Belagerung einer Stadt. Während oben die Frauen der Furcht und dem Entsetzen, das sie über das Herannahen der Feinde empfinden, durch Jammer und Wehklagen deutlichen Ausdruck geben, sind ihre Männer unten vor der Mauer versammelt, um durch Schleudern von Steinen und Pfeilschüsse die Angreifer zurückzutreiben. Sowohl Schleuderer als

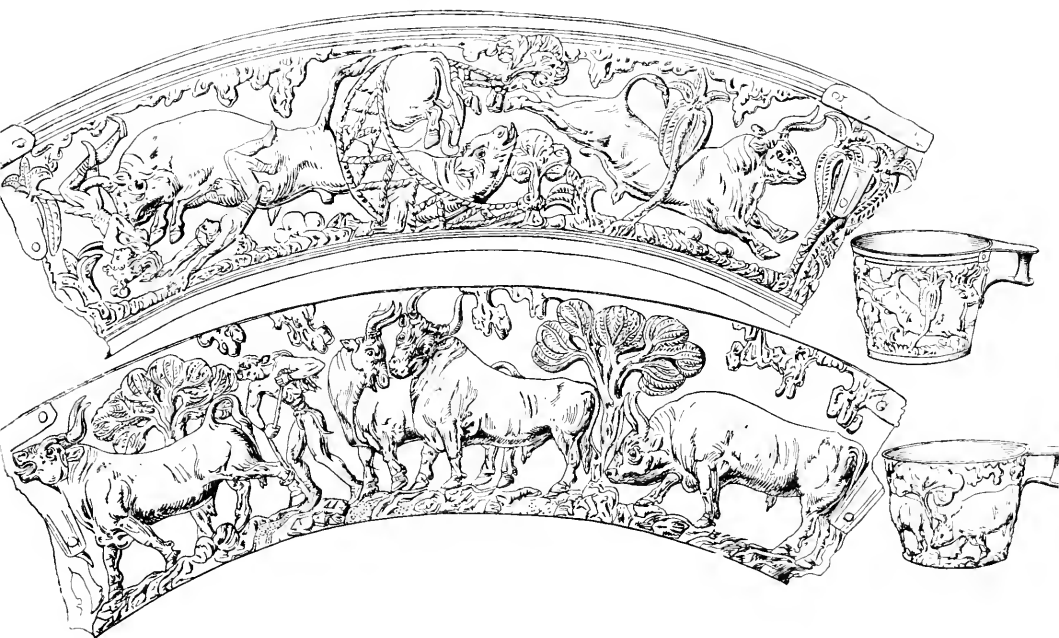


Fig. 1. Die beiden Becher von Vaphio.

diese Kunstwerke hervorgebracht zu haben? Es scheint, dass um die Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr. die ganze Küste der östlichen Hälfte des Mittelmeeres einer gleichartigen Kultur sich erfreute, die demnach in Amykläe wie in Mykenae, Tiryns, Troja u. s. w. gleiche Erzeugnisse hervorrufen konnte. Dieser Kultur wurde durch die sogenannte dorische Wanderung ein jähes Ende bereitet.

Den Bechern von Vaphio gesellt sich noch ein anderes Denkmal ungefähr gleicher Zeit hinzu, das schon längst gefunden, aber erst neuerdings in seiner Bedeutung erkannt worden ist. Unter den in Mykenae

auch Pfeilschützen sind ganz nackt dargestellt, während zwei dahinterstehende Männer, die, wie es scheint, Speere in der rechten Hand halten, mit einer Art Chiton bekleidet scheinen, falls nicht etwa Schilde gemeint sind, mit denen sie ihre Körper schützen. Ein nur zum Teil erhaltener Krieger am unteren Rande trägt auf dem Haupte einen merkwürdigen, in Etagen sich aufbauenden und oben, scheint es, mit wehender Feder verzierten Helm. Auch bei diesem Stück ist das Terrain sorgfältig angegeben, man gewahrt deutlich das nach der Stadt hin ansteigende Gelände, das mit Gräsern und Bäumen

offenbar sind wieder Ölbäume gemeint) bewachsen ist. Von den andringenden Feinden ist leider durch den Bruch des Gefäßes keine Spur erhalten.

Gegen die Meinung, dass derartige Gefäße auch in Griechenland gefertigt sein könnten, wird häufig mit scheinbarem Recht der Umstand angeführt, dass bei Homer alle kostbareren, durch Kunstwert hervorragenden Stücke ausdrücklich als eingeführt, von den Phöniziern erworben bezeichnet werden. Aber was für Homer gilt, braucht nicht für die vorausgehende Zeit richtig zu sein. Die durch die Ausgrabungen von Mykenae, Tiryns und Vaphio aus Licht gezogenen Denkmäler hängen derartig untereinander zusammen und sind so sehr aus gemeinsamem Boden erwachsen, dass es nicht angeht, das eine oder andere Stück daraus für eingeführt zu halten, während man für andere, z. B. die Thonwaren, die Wandmalerei und dergl., Verfertigung an Ort und Stelle annehmen muss.

Einer sehr frühen Zeit griechischer Skulptur gehören auch die in Selinunt zum Vorschein gekommenen Metopen an, die in den *Momm.* ant. pubbl. per cura

dei Lincei Bd. I, S. 245 und 957 veröffentlicht und besprochen sind. Am 10. Februar 1891 fand man in Selinunt nicht weit von dem halbkreisförmigen Turme, der fälschlich für ein Theater angesehen wird, drei Metopen. 1. h. 0,81 m, br. 0,69 m Europa auf dem Stier. 2. h. 0,81 m, br. 0,61 m geflügelte Sphinx. 3. h. 0,81 m, br. 0,70 m Herakles mit dem Stier. Letztere ist, um den Stein für die Neuverwendung passend zu machen, im Altertum absichtlich zerschlagen worden, so dass man nur noch dürftige Spuren des, wie es scheint, auf der Erde knieenden Helden, der den Stier zu Boden gezwungen hat, erkennen kann. Um so

besser sind die beiden anderen Metopen erhalten. Die Sphinx mit Menschenkopf, von dem das Haar in langen Locken über Rücken und Schultern herabfällt, steht ruhig e. pr. nach rechts, nach rechts schwimmt auch der Stier, der die Europa trägt, aber er wendet den Kopf herum dem Beschaner zu; dass er schwimmt, hat der Bildhauer nicht bloß durch zwei unter dem Leibe des Stieres sichtbare Fische, sondern auch dadurch, dass der Stier nur mit dem Rande seiner Füße den Boden berührt, auszudrücken gewusst. Auf seinem Rücken sitzt in gewöhnlicher Stellung, d. h. eine Hand auf den Rücken des Stieres stützend, während sie mit der

anderen sich an einem Horn festhält, Europa, mit Chiton und darüber mit einer Art Umhang bekleidet, der nach Art eines radförmigen Kragens über Brust und Schulter fällt; ihr dichtes Haar ist gleich hinter dem Hinterkopf durch ein Band zusammengekommen und fällt dann in dicken Strahlen in den Rücken und über die Schultern hinab.

Äußerst wichtig sind die Farbespuren, die bei der Auffindung noch deutlich vorhanden waren. Der Grund



Fig. 2. Der Kampf um die Stadt. Gefäßfragment aus Mykenae.

war rot bemalt, ebenso das Innere der Stierrohre, auch die Augen desselben waren bemalt, sowie auch im Schwanz Farbereste noch sichtbar sind. Dass auch das andere bemalt war, darüber kann bei dem ganzen Charakter der Zeichnung gar kein Zweifel sein, wemgleich der Berichterstatter über die Auffindung der Metopen in den *Momm.* ant. pubbl. per cura dei Lincei I, S. 957 die am Fuße des Herakles sichtbaren Farbespuren auf ein Versehen des Malers beim Färben des Grundes zurückführt.

Die gleichen Höhenmaße lassen erkennen, dass alle drei Metopen einst ein und demselben Bau-

werke angehörten: die Breitenmaße konnten und mussten verschieden sein, da ja auch die Interkolumnien inuner verschieden sind; während nämlich in der Mitte die Säulen weiter auseinanderstehen, pflegen sie nach den Euden hin mehr an einander gedrängt zu werden. Was für ein Tempel das war, vermögen wir nicht anzugeben, immerhin lässt sich vermuten, auf Grund der jetzt vorliegenden Skulpturen, dass er im 6. Jahrh. v. Chr. entstanden ist.

sich die Größe desselben auf 0,25 m berechnen, so dass die Metope eine ursprüngliche Höhe von 0,850 m gehabt haben muss. Von welchem Tempel sie stammt, ist ebensowenig wie bei den drei anderen zu bestimmen, aber jedenfalls muss er in der Nähe gelegen haben, da Hermokrates zur Herstellung seiner Befestigungen vor allem das Material nahe gelegener Ruinen benutzt haben wird. Der Stein ist Porosstein, aus den Steinbrüchen von Menfi, die



Fig. 3. Europa auf dem Stier. — Metope aus Selinunt.

den in diese Zeit, und wohl mehr nach dem Anfang des 6. Jahrhunderts hin, scheinen die vorgefundenen Metopen zu gehören.

Einer etwas jüngeren Zeit gehört die am 25. Mai 1890 bei der Bloßlegung der nach 409 von Hermokrates wiederhergestellten Ringmauern und Türme gefundene Tempelmetope an, 0,745 m breit und 0,625 m hoch; das untere Stück ist abgebrochen und bis jetzt nicht wieder aufgefunden, doch lässt

auch zu den anderen Metopen das Material geliefert haben; es lässt sich noch erkennen, dass man die verschiedenen in dem Steine vorhandenen Löcher durch Einflickung von ründlichen Brocken auszufüllen bemüht gewesen ist (vgl. die rechte Schulter und den scheinbaren Nabel), ein Verfahren, das man ohne jede Gefahr anwenden konnte, da die darauf angebrachte Bemalung die Spuren des Flickens völlig verbarg. Auf der Metope sind zwei Gestalten

erhalten, eine Frau, die mit fein gefälteltem Chiton und darüber mit einem Peplos bekleidet ist, der schleierartig über das Hinterhaupt gezogen ist und von da über Rücken und Schultern shawltartig herabfällt, und ein Jüngling, der mit einem feingefältelten Chiton und darüber mit einer auf der rechten Schulter zusammengehaltenen Chlamys bekleidet ist; sein Haar, das in kurzen Locken rings um den Kopf angeordnet ist, ist mit einem Petasos bedeckt. Die Göttin, denn um eine solche handelt es sich offenbar, erinnert wegen der Stephane auf dem Haupte und des schlicht nach hinten ge-

Hand hielt er wohl das Kerykeion, den Heroldsstab. Trotz aller Zerstörung, die der Oberfläche widerfahren ist, lässt sich noch die Schönheit der Zeichnung und die Lebendigkeit und Natürlichkeit der Bewegung herausfühlen, so dass man trotz des in den Falten der Gewänder und in den Haaren zu Tage tretenden Archaismus das Bildwerk nicht zu hoch hinaufsetzen darf. Es scheint mir, dass die Metope etwas vor 450 v. Chr. anzusetzen ist.

Gleichfalls ein Werk der strengen Kunst, das erst neuerdings bekannt geworden ist, tritt uns in Fig. 5 (nach Bull. de Corr. Hell. 1891, T. 9) ent-

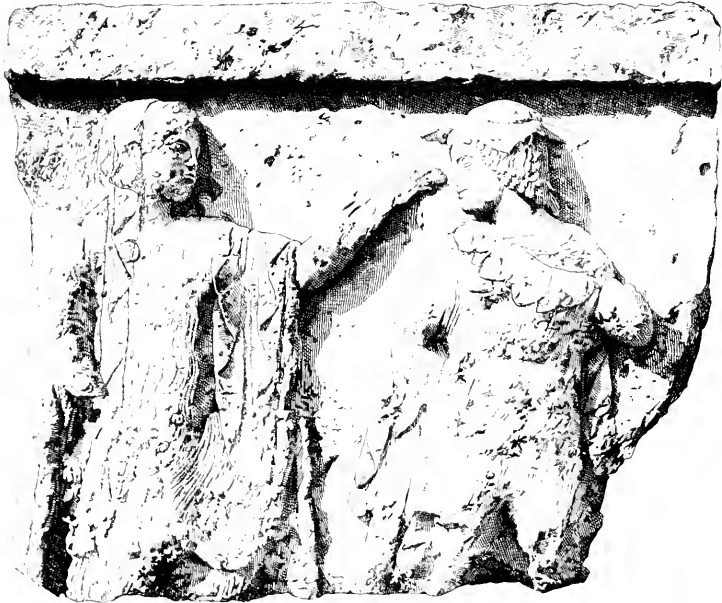


Fig. 1. Hera und Hermes. Metope aus Selinunt

strichenen Haares am meisten an Hera, doch spricht gegen die Deutung auf diese Göttin die Lebhaftigkeit der Haltung (sie hat den linken Fuß offenbar auf eine Erhöhung gesetzt, und während sie die rechte Hand an die Hüfte legt, streckt sie den linken Arm befehlend oder anweisend nach dem Jüngling aus), so dass die Benennung bis auf weiteres traglich bleiben muss. Sicherer lässt sich der Jüngling benennen, es ist Hermes, der den Kopf der Göttin noch zuwendet, um ihre Weisungen zu empfangen, während er sich schon zum Weggehen rüstet. Der rechte Arm lag vor dem Leibe, in der

gegen; es ist eine Bronze der Sammlung Carapanos in Athen, sie stellt eine auf niedriger Basis stehende Frau dar, die mit einem leinenen ionischen und darüber einem wollenen dorischen Chiton mit Überschlag bekleidet ist; während die Falten des leinenen Chitons in einem Bündchen am Halse zusammengenommen sind, ist der dorische Chiton auf den Schultern zusammengeheftet und umgibt den Körper, indem er, ohne durch einen Gürtel zusammengehalten zu sein, in breiten regelmäßigen Falten bis zu den Füßen herabfällt, so dass man fast den Eindruck von Kannelüren einer ionischen Säule gewinnt. Das

Haar ist durch einen Scheitel in der Mitte geteilt und von da in schlichten Wellen nach hinten gestrichen und durch ein Band, das hinten um den Schopf herumgewunden ist, über der Stirn zusammengehalten. Beide Oberarme sind fast gleichmäßig an den Körper angelegt und die Unterarme halb

Füßen vorhandenen Vorsprünge darin eingesetzt werden musste. Die Feinheit der Arbeit und die Sorgsamkeit, mit der alle Schäden des Gusses durch Einfügung von dünnen Bronzestreifen ausgeglichen sind, verdient Bewunderung. Auch die Patina der Bronze, oder besser gesagt, die ihr schon im Altertum gegebene künstliche Färbung (grün-blau) lassen das Werk trotz seiner Kleinheit als ein beachtenswertes Kunstwerk erscheinen. Dass es aus Epirus stammt, ist wohl sicher, genauere Nachrichten fehlen.

seitwärts nach vorn ausgestreckt; wahrscheinlich hielt die rechte, etwas zerstörte Hand, eine Blume. Die Füße sind ohne Sandalen. Das Gesicht zeigt in der Bildung der vorquellenden Augen noch archaische Formen, es fehlt selbst nicht das leise, den archaischen Statuen eigentümliche Lächeln; die Formen des Gesichtes erinnern etwas an Polykletischen Typus, woraus wohl nur geschlossen werden kann, dass unser Werk der peloponesischen Schule angehört. Ich glaube, man wird es wohl dem Anfang des fünften Jahrhunderts zuschreiben müssen.

Eine technische Eigentümlichkeit verdient noch eine besondere Erwähnung. Die Statue besteht aus zwei Teilen, dem Oberkörper mit dem Überschlag des Chiton, und dem Unterkörper mit den steilen Falten; beide wurden ursprünglich durch vier Niete zusammengehalten, deren Köpfe unter viereckigen, sorgsam eingefügten Blechstückchen verborgen waren. Auch die Basis ist besonders gearbeitet, so dass die Figur vermöge der unter den

Gleichfalls dem Peloponnes und wahrscheinlich sogar der Polykletischen Schule gehört ein bei dem argivischen Heraion gefundener Kopf an, den wir mit gütiger Erlaubnis des Herrn Ch. Waldstein, des Direktors der Amerikanischen Schule in Athen, nach „Excavations of the American School of Athens at the Heraion of Argos 1892, Nr. 1“ Taf. I hier unter Seite 162 veröffentlichen. Die amerikanische „School of Athens“ hat, trotzdem sie erst seit wenigen Jahren in Athen besteht, der Alter-



Fig. 5. Venus mit Tanze. Aus der Sammlung Caraglio.

tumswissenschaft schon manche wertvollen Dienste zu erweisen. Gelegenheit gehabt; so verdanken wir ihr z. B. die Ausgrabungen der Theater in Eretria und Sikyon, um anderer früherer Unternehmungen hier nicht zu gedenken. Beinahe wäre ihr das große Los, Delphi auszugraben, zugefallen, wenn nicht im

letzten Augenblick noch das französische Parlament ein Einschießen gehabt und für die École d'Athènes die Mittel für Delphi flüssig gemacht hätte. An Stelle der Ausgrabung in Delphi ist nun der Amerikanischen Schule die Erlaubnis zu Ausgrabungen im Heraion von Argos und in Sparta verliehen worden; während die letzteren bis jetzt noch wenig Erfolge gezeitigt haben (es sind dazu weitere in größerem Maßstabe

unternommene Nachforschungen nötig), hat das Heraion schon jetzt zahlreiche Funde gespendet, die sowohl über die älteste Periode der griechischen Kunst, die Heroenzeit, Licht zu verbreiten im stande sind, als auch für die Erkenntnis der Schule des Polyklet wichtige Beiträge liefern. Während aber die der Heroenzeit angehörenden Funde bis zu weiterer Durcharbeitung beiseite gelegt sind, hat Dr. Waldstein mit auermerkenswertem Eifer die zweite Serie sofort nach Abschluss der Campagne in dem oben erwähnten Berichte veröffentlicht. Das Hauptstück darunter ist ohne Zwei-

fel der hier abgebildete Kopf, der ziemlich genau vor der Mitte der Westseite des Tempels zum Vorschein gekommen ist und sicherlich nicht zu den Metopen, sondern zu den Giebelskulpturen gehört hat; denn dass Giebelskulpturen vorhanden gewesen sind (Pausanias redet im allgemeinen von den Skulpturen oberhalb der Säulen), geht aus den Funden unzweifelhaft hervor. Der Kopf zeigt reichlich Lebensgröße, er muss genau gerade nach vorn gestellt gewesen

sein, so dass eine von der Stirnhöhe über die Nase gezogene Linie senkrecht zu der durch die beiden Schultern gezogenen stehen würde, eine Stellung, die fast mit Sicherheit auf den Mittelpunkt des Giebels hinweist, sobald dieser einmal in Frage kommt. Leider ist die rechte Hälfte des Kopfes durch Berührung mit Säuren in der Erdschicht angegriffen, um so besser ist aber die linke erhalten.

Das Haar ist auf der Mitte des Hauptes durch einen Scheitel geteilt und wellig nach unten gestrichen, so dass es ursprünglich in reichen Flechten in den Nacken hinabhing; eine schmale Stephane dient dazu, das Haar zusammenzuhalten.

Die Ohrfläppchen, die unter den Haaren hervortreten, sind durchbohrt, um Ohringe zu tragen; der Mund ist leise geöffnet. Dass die Augen ehemals farbig bemalt waren, erkennt man noch deutlich aus der verschiedenen Erhaltung der Oberfläche. Eine Ähnlichkeit mit der Hera Farnese, aber auch mit der Hera Ludovisi ist entschieden vorhanden. Man kann Herrn Waldstein nur recht geben.

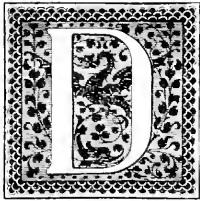


Fig. 6. Kopf der Hera. Aus dem Heraion in Argos.

wenn er den Kopf auf die Schule des Polyklet zurückführt und ihn Heca benennt. — Von anderen Resten verdienen noch Metopenreste, Köpfe und der lebhaft bewegte Torso eines Jünglings (Taf. 6 und 7) erwähnt zu werden, sowie eine Reihe von eigentümlich gestalteten Terrakotten, die unterhalb der Fundamente des zweiten Tempels zu Tage gekommen sind.

(Schluss folgt.)

KUNSTDENKMÄLER IM KREIS ERBACH.



AS Verdienst, die Inventarisierung der *Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen* angeregt und dafür ein vorbildliches Werk geschaffen zu haben, gebührt Herrn Hofrat Prof. Dr. Schäfer in Darmstadt, der im Jahre 1875

eine darauf bezügliche Denkschrift dem Großherzoglichen Staatsminister einreichte und alsdann dem weiteren Inventarisationswerk durch den muster-gültigen Eröffnungsband über den Kreis Offenbach die Wege wies. Seitdem sind erschienen Kreis Worms von Ernst Wörner (1887), Kreis Büdingen von Prof. Heinrich Wagner (1890) und soeben als vierter Band der „Kreis Erbach“ von Prof. Dr. Georg Schäfer.¹⁾ Der stattliche und glänzend ausgestattete Band beansprucht wegen der Fülle schöner und kunstgeschichtlich wichtiger Kunstaltertümer aus fast allen Perioden der Kunstgeschichte, die der Kreis birgt, ganz besonderes Interesse. Neben den Resten römischer Ansiedelungen und neben kostbaren antiken Museumsstücken finden wir ein höchst wertvolles Denkmal der Karolingerzeit, ferner sind die romanische Zeit, die Gotik, die Renaissance mit ihren Ausläufern durch eine Anzahl hervorragender Werke der hohen Kunst wie des Kunsthandwerks vertreten, von denen eine Fülle ausgezeichnete Abbildungen, z. T. in Lichtdruck, die Anschauung übermitteln. Der Text des Herrn Verfassers ist ein Muster von klarer und geschmackvoller, oft dichterisch schöner Darstellung, so dass es ein wahres

Vergnügen ist, seiner zugleich durchaus sachkundigen Führung sich anzuvertrauen.

Wollen wir einen kurzen Überblick über die Kunstwerke des Kreises Erbach geben, so stoßen wir zunächst auf die Reste der unter dem Namen Limes Romanus bekannten römischen Grenzwehr gegen Deutschland, und zwar handelt es sich hier im besonderen um die sogenannte Mümlinglinie. Der Limes hatte wohl im wesentlichen den Zweck, den freien Germanen ein sichtbares Zeichen der Reichsgrenze vor Augen zu stellen, die nicht ungestraft überschritten werden durfte; durch seinen Signaldienst war es möglich, bei räuberischen Einfällen alsbald die Besatzung des nächsten Kastells herbeizurufen; zugleich diente er als Heerstraße inmitten des Urwaldes. Während von der Nordsee bis Bonn der Rhein als massive Wehr diente, erstreckt sich der römische Grenzwall von Bonn bis Regensburg in einer Länge von 512 Kilometern. Die sogenannte Mümlinglinie schließt sich an den mittleren Abschnitt, der vom Main bei Hanau bis Miltenberg sich genau südlich bis zur Rems bei Lorch in Württemberg erstreckt. Sie zieht sich als eine zweite Kette von Kastellen und Wachttürmen 20 Kilometer von der Hauptlinie entfernt von Würth am Main aus über den Odenwald bis zum Neckar bei Gundelsheim unterhalb Wimpfen. Die Mümlinglinie, die nicht, wie der Limes selbst, Wälle und Gräben hat, ist 50 km lang und berührt nach Schäfer's Nachweisen, die durch eine Karte unterstützt werden, auf hessischem Gebiete die Orte Hesselbach, Würzburg, Eulbach, Hainhaus (Heunhaus) bei Vielbrunn und die Gemarkung von Lützel-Wiebsbach. Die Mümlinglinie mag als befestigte Straße zur Überwachung der Straßen und vielleicht als Rückzugslinie beim Verlust der Neckargrenze gedient haben. Schäfer giebt einen wichtigen römischen Inschriftstein wieder, der bei Hesselbach

1) Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen, herausgegeben durch eine im Auftrag Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs zu diesem Zwecke bestellte Kommission, Provinz Starkenburg, Kreis Erbach von Dr. Georg Schäfer, Darmstadt 1891. Verlag von Arnold Bergsträßer, 284 S. Gr. 8.

gefunden worden ist und aus dem Jahre 116 n. Chr. stammt. In die Nähe dieses Jahres darf man die Entstehung der Münstinglinie setzen. An einer anderen Stelle macht Schäfer darauf aufmerksam, dass das alte Römerkastell bei Lützel-Wiebelsbach dem gegenwärtigen Besitzer als bequemer Steinbruch dient.

Die römische Kunst vertreten die bekannten römischen Zimmer des Schlosses Erbach in überaus stattlicher Weise. In trefflichen Abbildungen und wohl beschrieben finden wir in dem Buche den ruhig-ernsten Kopf eines jugendlichen Athleten mit der Siegerbinde, dann den vorzüglich erhaltenen 1791 zu Tivoli ausgegrabenen Alexanderkopf, den Kopf des schmerzvoll bewegten Perseus und den 1787 zu Albano gefundenen Kopf des Sertorius mit dem eingefallenen linken Auge. Ein reizvolles Genrebild ist der im kindlichen Alter dargestellte schalkhafte Merkur mit dem Geldbeutel als Beschützer des Handels. Zu dem überlebensgroßen, bildnisgetreuen Standbilde des Kaisers Hadrian tritt die große Amphora aus Bari mit der klagenden Frau, endlich der berühmte Helm von Cannä, der einst auf dem Schlachtfelde ausgegraben und von den Mönchen eines apulischen Klosters dem Papste Clemens XIV. als Geschenk verehrt wurde, am Schlusse des vorigen Jahrhunderts aber aus dem vatikanischen Museum verschwand, um später in der Erbacher Sammlung wieder anzutauchen.

Für die mittelalterliche Kunst kommt vor allem ein höchst wichtiges Werk aus karolingischer Zeit in Betracht: die Ruine der Einhard-Basilika zu Steinbach bei Michelstadt. In ihrer wahren Bedeutung ist sie erst von Dr. Schäfer erkannt und in diesem Blatte (Bd. IX, 1871 S. 129–145) als eines der beachtenswertesten Architekturdenkmalen für die Entwicklung der ältesten deutschen Kirchenbaukunst in mittelh rheinischen Landen nachgewiesen worden, während man früher wählte, von diesem Bauwerk sei keine Spur mehr vorhanden. Alle seitdem erschienenen Schriften über die Einhard-Basilika fußen auf den Ergebnissen der Schäfer'schen Forschungen. In dem hier vorliegenden Inventarisationswerke erhalten wir eine zweite umfassende und abschließende Darstellung des Bauwerks und seiner Geschichte mit 12 trefflichen klaren Abbildungen des gesamten Baues und der maßgebenden Einzelheiten. Wir geben ein paar davon wieder. Die Steinbacher Basilika ist bekanntlich eine Gründung Einhard's, der bei Karl dem Großen das Amt eines Intendanten der künstlerischen Unternehmungen

einnahm und sich S15 mit seiner Frau Imma auf die Domäne zu Michelstadt im Odenwalde zurückzog, die ihm Ludwig der Fromme geschenkt hatte. Die Basilika, durch die Einhard der Schenkung die religiöse Weihe gab, war im Jahre 821 vollendet (nicht, wie Dohme fälschlich angiebt, erst 825 begonnen). Das in seinem Kern wohlerhaltene Bauwerk schließt sich in seiner Anlage streng der frühchristlich-römischen Basilika an. Die Anordnung ist dreischiffig: erhöhtes Mittelschiff, niedrige Seitenschiffe, alle drei Schiffe in halbrunde Apsiden auslaufend. Nur das Mittelschiff indes mit seinen sieben Pfeilern, Arkaden, die Hauptapsis und die Apsis des nördlichen Seitenschiffes stehen von dem eigentlichen karolingischen Bau Einhard's noch aufrecht. Neuerdings ausgegrabenes Mauerwerk deutet auf eine ehemals vorhandene Vorhalle und einen Hofraum. Das erhaltene Mittelschiff ist 21 m 10 cm lang, 7 m 10 cm breit. Ein Notsdach überspannt gegenwärtig an Stelle des ursprünglichen das Hauptschiff. Zur Charakteristik des Baus gehört auch die römische Ziegelbautechnik. Über der mächtigen Schicht von Bruchsteinen, die die Fundamentierung abschließt erheben sich die schlanken Pfeiler aus tiefroten Ziegelschichten aufgemauert, die durch breite Mörtelagen geschieden sind, während alsdann Kämpfer aus buntem Sandstein und Archivolten in Haustein folgen. Die Technik der Holzwände verbirgt leider der Bewurf. Das Ganze mag einst einen farbig prächtigen Anblick geboten haben. Überaus merkwürdig und am besten erhalten von dem Bau ist die Krypta in Gestalt eines lateinischen Kreuzes mit ganz ungewöhnlicher Behandlung und Ausgestaltung der vier Enden der Kreuzarme. Die beiden sich durchschneidenden Korridore laufen nämlich in kapellenartig erweiterte Räume aus, die teils an Oratorien, teils an Arkosolien in den römischen Katakomben gemahnen. (Die Abbildung in Dohme's Geschichte der deutschen Baukunst ist für den Westarm ungenau. Vor Schäfer's Forschungen galt die Basilika zu Steinbach als ein romanisches Bauwerk. Wirklich romanisch sind indes, wie Schäfer nachweist, an der Steinbacher Klosterruine nur einige Veränderungen und Erweiterungen: der Flügelbau an der Nordseite, der Winterchor (mit Ausnahme des in der Renaissance-Epoche aufgesetzten Obergeschosses) und ein nur in Abbildungen erhaltenes Portal. Der Kern des Baus aber, den vor Schäfer noch niemand auf seine charakteristische Struktur und seine eigentümlichen Bildungsverhältnisse wissenschaftlich geprüft hat, der Kern ist echt karolingisch. Dies für alle Zeiten

endgültig festgestellt zu haben, ist Schäfer's unbestreitbares Verdienst.

Aus der *romanischen* Zeit ist weiter noch der riesenhaft gewaltige Bergfried zu erwähnen, der sich im inneren Burghof der Burg Breuberg trotzig erhebt. Schäfer setzt ihn mit guten Gründen in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts. Leider krönt ihn in wenig harmonischer Weise ein quadratischer Pavillon aus der Spätrenaissancezeit. Die *Frühgotik* bietet wenig Erhebliches. Dagegen ist die *spätere Gotik* nach allen Seiten hin reich vertreten. Hier haben wir zunächst die Pfarrkirche zu Michelstadt, deren erste Gründung in die ältesten Zeiten der Christianisierung zurückführt (um 700); der älteste Holzbau wich zunächst wohl einem Steinbau, doch hat der gotische Umbau im 15. Jahrhundert keine Spuren von den früheren Stilstadien gelassen. Leider haben aber die Umbauten des 17. und 18. Jahrhunderts dem Gotteshause namentlich durch das Einzwängen eines massigen, plumpen Orgelgehäuses zwischen Mittelschiff und Chor und durch die Emporenanlagen seine künstlerische Wirkung geraubt. Dr. Schäfer äußert sich darüber in gerechter Entrüstung: „Alle Ruhe, alle Harmonie und Stimmung des Raumes ist durch solche Geschmacklosigkeit in widerwärtiger Weise vernichtet. Diese brutalen Massen, mit denen eine verständige Erneuerung hoffentlich bald aufräumen wird, sind das non plus ultra der Emporenmanie, die sich schlechterdings das Innere evangelischer Kirchen nicht ohne solche hässlichen Einbauten vorstellen kann, mitunter sogar bei neuen Gotteshäusern davon nicht lassen will, ohne zu bedenken, dass die Entstehung dieser unförmlichen Gerüste der Not des Raummangels gehorchte, nicht dem künstlerischen Triebe.“

Ganz besonders bemerkenswert wird die Michelstädter Kirche durch die zahlreichen prächtigen Grabdenkmäler, die sie birgt. Die lange Reihe beginnt mit dem Plattengrabe des Schenken Heinrich von Erbach aus dem Jahre 1387. Unter den Grabmonumenten gotischen Stils ist das Kenotaph der beiden Schenken Philipp von Erbach † 1456 und Georg von Erbach † 1481 die hervorragendste künstlerische Leistung. Es besteht aus buntem Sandstein und umschließt einen Arkadenpfeiler des Hochschiffes fast zur Hälfte. Die beiden gewappneten Schenken stehen unter gotischem Baldachin auf den bekannten symbolischen Tierfiguren, Löwe und Bracke. Ungeachtet der Schwere der Kampfrüstungen zeigt das stattliche Schenkenpaar den Austruck leichter, ritterlicher Bewegtheit. In der

Auffassung wie in der sorgfältigen Ausführung gehört die Gruppe zu den tüchtigsten Schöpfungen der Figurenplastik ihrer Zeit. Der Name des von der fränkischen Schule berührten Meisters ist leider unbekannt.

Sehr merkwürdig ist die Grabkapelle des Grafen Eberhard I., die in der Mitte des 16. Jahrhunderts der Michelstädter Kirche angefügt wurde. Der Raum ist von rechteckiger Planform und mit einem Rautengewölbe überspannt, dessen geschwungene Rippen nach spät-gotischer Weise ohne Kapitellvermittlung den vier Winkeln des kleinen Heiligtums entsteigen. Das Merkwürdige ist, dass das hier befindliche, gleichzeitig hergestellte Wandgrabmal des Grafen Eberhard I. († 1539) und seiner Gemahlin Maria von Wertheim († 1558) im Stile der deutschen Renaissance gehalten ist. Im Umfang der Odenwaldzone ist dies Denkmal nicht nur als eine frühe, sondern in stilistischer Beziehung geradezu als eine hervorragende Leistung zu bezeichnen. Das Nebeneinandergehen einer entschieden gotischen Formensprache in der Architektur und einer ausgebildeten Renaissanceplastik ist für die gleichzeitige Pflege der beiden Stilarten in der Odenwaldzone um die Mitte des 16. Jahrhunderts entscheidend und eine nicht unwichtige kunstgeschichtliche Erscheinung.

Von der spätgotischen Wallfahrtskirche zu Schöllnbach (begründet 1465) steht nur noch der jetzt als selbständiger Kapellenraum eingerichtete Chor. Ein kostbarer Kunstschatz aus ihr ist in gutem Zustande erhalten geblieben; der großartige Flügelaltar, der in reichster plastischer, malerischer und farbenprächtiger Ausstattung jetzt in der St. Hubertus-Schlosskapelle zu Erbach prangt. Er ist von stilkundigen Händen aufs trefflichste erneuert worden. Das Werk, das bei geöffneten Flügeln 5,25 m breit und 3,75 m hoch ist, zeigt in der Predella und der Mittelnische die Wurzel Jesse und den Stammbaum Christi in holzgeschnitzten freien Gestalten, auf den Innenseiten der Flügel acht Darstellungen aus dem Leben der Maria in malerischen Hochreliefgruppen. Der würdige Greis Jesse, neben ihm Moses und Aaron, dann die 12 Könige in den Zweigen des Stammbaums und die gekrönte Mutter Gottes mit dem Christuskinde sind wohlindividualisirt; die sieben Darstellungen aus dem Leben Mariä spiegeln das bürgerliche Leben um die Wende des 15 und 16. Jahrhunderts in treuem Abbilde mit einer realistischen Anschaulichkeit wider, welche zeigt, wie damals das Volksgemüt auch in der künstlerischen Wiedergabe biblischer Thatsachen immer

in der unmittelbaren Gegenwart sich bewegen und bei sich selbst zu Hause sein wollte. Die gotische Kunst hat hier an der Wende des Mittelalters in einem großartigen Werke gewissermaßen noch einmal die Vollkraft ihres Könnens zusammengefaßt.

Bedeutend ist im Kreise Erbach der Burgenbau vertreten; und zwar durch die Hochburgen Breuberg und Freienstein, die Wasserburg Fürstenau und das Schloss Reichenberg. Namentlich ist der Breuberg eine Hochburg ersten Ranges, ebensowohl durch die Ausdehnung und Großartigkeit der Anlage, wie durch den Umstand, dass an den einzelnen Architekturgruppen und fortifikatorischen Bestandteilen die Entwicklung des deutschen Burgenbaus von Ende des 12. bis 17. Jahrhunderts hinein klar und bestimmt, wie nicht leicht an einem anderen Beispiel des Großherzogtums Hessen sich verfolgen lässt. Unsere Abbildung giebt die Gebäudegruppe am Burghor wieder. Wir blicken in den tiefen Wehrgaben mit seinen starken Futtermauern, der das Vorwerk vom Inneren trennt. Die im Jahre 1739 erbaute Steinbrücke vermittelt jetzt den Zugang zum inneren Thorbau mit seinem stattlichen Giebel, an den sich die ehemalige Wachtstube und die Burkküche anschließen. Weiter sehen wir das schmucklose Herrenhaus oder Palas der alten Burg, dahinter aber den aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts stammenden trotzigen Bergfried. Er erhebt sich auf viereckigem Grundriss bis zu einer Höhe von rund 25 m hinan. Die Breite der Seitenflächen beträgt am Fuße je 9 m, die Mauerdicke 2,60 m. Das riesenhaft gewaltige Bauwerk stammt wohl aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, die Spätrenaissance hat leider auf der Plattform einen mit dem tiefsten Gepräge des Bergfrieds wenig harmonirenden Pavillon aufgesetzt. Zur Linken von dem Portalbau sehen wir den sogenannten Kasimirbau (aus dem Jahre 1613) nebst seinem runden Treppenturm aufsteigen. Von der in der Kunstgeschichte schon bekannten überaus reichen

Stukkdecke im Rittersaale dieses Renaissancebaus bringt das Schäfer'sche Werk vier vortreffliche Abbildungen und eine ausführliche sachgemäße Beschreibung.

Aus der Renaissancezeit sind weiter noch vier Grabdenkmäler im Chor der Michelstädter Kirche zu erwähnen: die in deutscher Frührenaissance gehaltene Tumba des Grafen Georg I. von Erbach und seiner Gemahlin Elisabeth, ein Werk des Bildhauers Johann von Trarbach (um 1569); dann das prunkvolle, fast überreich mit Bildwerk ausgestattete Hochwandmonument des Grafen Georg II. von Erbach († 1605) und das Hochwanddenkmal mit davorstehendem Sarkophag des Grafen Friedrich Magnus von Erbach († 1618). Das künstlerisch bedeutsamste dieser Grabdenkmäler aber, das schon dem Barockstil angehört, ist das des Grafen Johann Kasimir († 1627), dessen Schöpfer sich wohl bezüglich der Hauptfigur an der Gestalt des Lorenzo de' Medici in der Meliccer-Kapelle zu Florenz inspirirt haben mag. Der Raum erlaubt nicht, hierauf näher einzugehen. Um auch endlich noch dem Barock- und Rokokostil ein Wort zu widmen, sei auf das markgräfliche Zimmer nebst dem Boudoir im Schlosse Fürstenau hingewiesen, in welchem diese Stilreformen in reizvoller Weise zur Erscheinung kommen.

Unser Urteil über das Schäfer'sche Werk können wir dahin zusammenfassen, dass es mit ebenso großer Sachkenntnis wie Sorgfalt gearbeitet ist und sich durch seine fesselnde, geschmackvolle Darstellung über viele andere derartige Werke erhebt. Zu der formvollendeten Darstellung tritt die reiche Ausstattung des Werks, dessen 116 Abbildungen im Texte und 23 Tafeln im Lichtdruck unter Leitung von Prof. E. Marx in Darmstadt ausgeführt sind. Die Kunstforschung ertührt durch das Schäfer'sche Werk, von dessen reichem Inhalte wir einige Hauptsachen erwähnt haben, eine nicht unbedeutende Bereicherung.

P. SCH.



KLEINE MITTEILUNGEN.

BÜCHERSCHAU.

Handbuch der Kunstpflege in Österreich. Auf Grund amtlicher Quellen herausgegeben im Auftrage des Ministeriums für Kultus und Unterricht. Zweite Auflage. Wien, k. k. Schulbücherverlag. 1893. XXIII u. 484 S. 8.

* Diese soeben erschienene zweite Auflage des von uns früher eingehend gewürdigten österreichischen Kunsthandbuchs kündigt sich gleich beim äußeren Anblick als eine beträchtlich erweiterte Ausgabe an: der Umfang hat um ca. 150 Druckseiten zugenommen, 56 Artikel des Buches sind wesentlich erweitert, 182 ganz neu hinzugefügt. Die Darstellung bietet ein überraschend reiches Bild von dem regen und weitverzweigten Kunstleben des Kaiserstaates, von der Fülle seiner Kunstinstitute, Schulen, Vereine, Museen, Privatsammlungen u. s. w. Die Abschnitte über die Museen und Galerien sind der Redaktion des Handbuchs vielfach von den Vorständen der Sammlungen selbst in dankenswerter Weise zugeflossen. Außerdem hat, von anderen fachlichen Organen abgesehen, besonders die Centralkommission für Kunst- und historische Denkmale zahlreiche Ergänzungen und Bereicherungen beigegeben. Ein Verzeichnis der Konservatoren der Centralkommission ist als erwünschte Beigabe der Einleitung angefügt. Wer in irgend einer Lokalfrage zuverlässige Auskunft wünscht, wird sich am besten durch diese kundigen Männer erhalten. Als Zeugnis für die bedeutende Erweiterung des muscographischen Theiles der neuen Auflage sei hier nur der Abschnitt über den Wiener Privatbesitz hervorgehoben. Er zählt über 70 größere Sammlungen auf (etwa das Dreifache von der ersten Auflage) und wir erhalten von den wichtigeren dieser zum Theil dem Publikum unzugänglichen Kunstkamern wenigstens summarische Übersichten, so z. B. von den unvergleichlich kostbaren und reichen Sammlungen der Gebrüder Bar, Rothschild. Der Schlusssatz über die Sammlung des Freiherrn Nathaniel v. Rothschild (Theresianumgasse) lautet: „Für die französische Kunst des 18. Jahrhunderts steht diese Sammlung, wenigstens in Österreich, einzig da und dürfte auch durch wenige ausländische Sammlungen erreicht oder übertraffen werden.“ — Auf S. 149 des Buches findet sich die Notiz, dass in Wien ein „Düreesan-Museum“ im Entstehen begriffen sei. Dies wäre der erwünschte Sammelplatz für manche in der Stadt und deren nächster Umgebung zerstreute, schwer zugängliche Kunstwerke. Wir nennen darunter beispielsweise das Düreesche Werkstattbild der „Kreuzung“ in der erzbischöflichen Landwohnung zu Ober-St. Veit. — Zu den sorgfältig verzeichneten Publikationen über die Museen und Sammlungen haben wir nur wenige heliographische und photographische Erscheinungen der letzten Zeit nachzutragen. So fehlt z. B. das Heek-Löwy'sche Heliogravürenwerk über die Wiener Privatgalerien mit Text von Bodenstedt, Chmelarz, Frimmel, Wickhoff u. a. Auch die große photographische Publikation von Ad. Braun in Dornach über die Galerie Liechtenstein (in 4 Bänden Fol.) wäre zu verzeichnen gewesen. — Doch das sind Kleinigkeiten gegenüber der großen Menge dankenswerter Angaben, welche das Handbuch bietet, das wir hier

mit nochmals, als den verlässlichsten Führer durch die Kunstwelt Österreichs, den Lesern bestens empfehlen wollen.

Rückblick auf die Entwicklung der deutschen Architektur in den letzten 50 Jahren. Vortrag gehalten auf der X. Wanderversammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieurvereine zu Leipzig am 28. August 1892 von *Hubert Stier*, Sonderabdruck aus der Deutschen Bauzeitung. Berlin 1892, Kommissionsverlag von Ernst Toeche.

Alle Besonderheiten und Details beiseite lassend, weiß Stier in großen allgemeinen Zügen ein so vollendetes Bild der Architekturentwicklung des letzten halben Jahrhunderts zu geben, wie es nur einem objektiven Augenzeugen möglich ist; denn er hat all das Charakterisirte mit Bewusstsein miterlebt und werden sehen. Bei all dem Unfertigen, das der geschichteten Epoche noch tatsächlich anhaftet, ist es dem Redner doch am Ende gelungen, fast ein typisches Bild zu schaffen, das für die Zukunft seine Richtigkeit behält. Der Weg, den er zur Erreichung dieses Zieles, in einem so engen Rahmen, einschlägt, ist ebenso originell wie sicher; er schildert vorzugsweise den Beginn des in Rede stehenden Zeitraums in den vierziger Jahren mit all den Anfängen sowohl zum Studium als auch zur Praxis, oder besser zum Wiederauffinden der verlorenen Technik, und fast dann den Schluss der Epoche in der heutigen Zeit ins Auge und berührt für die Zwischenzeit nur diejenigen Momente, welche zum Verständnis der gegenseitigen Erscheinungen unbedingt notwendig sind. Ein Vergleich zwischen beiden Zeiten ergibt sich bei der trefflichen Charakteristik derselben von selbst. Der Autor betont ganz richtig, dass uns eine kurz hinter uns liegende Zeit oft weniger vertraut ist als eine langvergangene und dass wir zweifellos mit 1749 und seinen Leistungen vertrauter sind als mit 1890. Gründe dafür bringt er eine Menge vor. Die kurze Schrift birgt überhaupt eine Fülle interessanter historischer Reflexionen, namentlich über die lokalen Architekturerscheinungen Deutschlands und Deutsch-Österreichs, und die mannigfachen Schwebrichtungen, so dass nicht nur der Fachmann an der Arbeit des Fachmanns, sondern auch der Kunstkritiker daran Freude haben kann. PK.

Schuster, Dr. Richard, Zappert's ältester Plan von Wien. (Sitzungsber. der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, CXXVII. Bd., Abhandl. VI. 1892, S.

Im Jahre 1856 veröffentlichte Georg Zappert in den Sitzungsberichten der Wiener Akademie das Faktum eines angeblich von dem Buchdecker eines Codex, über dessen Verbleib er sich weiter nicht auspricht, abgelösten Pergamentes mit einem dem 11. oder 12. Jahrhundert angehörigen Stadtplan von Wien; zwei Jahre später die Reproduktion eines anderen von einem gegenwärtig in der Wiener Hofbibliothek befindlichen Codex abgelösten Pergamentblattes mit einem althochdeutschen „Schlammmerlied“. Dieses wurde u. a. von Jacob Grimm für viel höher erachtet, als die Merseburger Sprüche und der „Wiener Hundesegen“; durch jenen, den Zappert in das 11. bis 12. Jahrhundert versetzte,

KLEINE MITTHEILUNGEN.

die schon erst von Camesina publicirte ächte allerälteste Ansicht Wiens „um rund 100 Jahre überboten“. Das Schlammrödel wurde jedoch alsbald aus inneren Gründen angefochten, schließlich nach einer genauen Prüfung des Originals von C. Hofmann, Ph. Jaffe und W. Müller als eine dreifache Fälschung erklärt. Auch gegen den „Zappert'schen Stadtplan“, der zur Erläuterung von passaisischen Gültlen auf Wiener Häusern und Weinbergen dienen sollte, wurden gleich nach seinem Erscheinen gewichtige Bedenken laut, u. a. von Ottokar Lorenz und Karl Weiß, der z. B. eine darin vorkommende Straßenbezeichnung auf einen Schreibfehler des Hirschvogel'schen Planes zurückführte. Der Beweis dafür, dass man es mit einem Fälskate zu thun habe, konnte aber bisher mit Sicherheit nicht erbracht werden, da das Original unsichtbar blieb. Es kam neuerdings in der k. k. Hofbibliothek zu tage, dank den Bemühungen Herrn Dr. Richard Schuster's, den die Bezeichnung der Weinberge in der linken Ecke unten „durch Reihen von Doppelkreuzchen“ sehr an die moderne kartographische Praxis, die Bezeichnung einer ganzen Gasse als „unter den Badern“ (unter halbverlorenes bedenklich an Zappert's „Badewesen im Mittelalter“ und die „Goldschmiedgasse“ an der Stelle des heutigen Judenquartiers nicht minder bedenklich an desselben Autors im Kommentar zu dem Plane niedergelegten „Lieblingphantasieen“ über das Goldschmiedehandwerk und an das ebendort „für die mittelalterlichen Bankierviertel bekundete Interesse“ erinnerte. Herr Schuster unterzog nun das Pergament einer eingehenden, mit einem großen Aufwande von paläographischer, litterar- und kulturhistorischer Gelehrsamkeit geführten Untersuchung, die bis zur Evidenz erweist, dass auch der Stadtplan eine freche Fälschung und dass der Fälscher niemand anders ist als derjenige, bei dem schon Zappert selbst eine jüdische Schreiberhand vermutet und der sich ebendrin das Vergnügen gemacht hat, sich, wie schon Jaffe nachgewiesen, im Schlammrödel als „Zpt“ zu unter-

zeichnen und, wie nun Dr. Schuster nachweist, im „scatet erroribus“ des Stadtplans nicht nur die Vokale, sondern auch die Anfangsbuchstaben seines Namens „Zappert Georgius“ der Nachwelt als Rätsel zu hinterlassen. Damit ist dieses Machwerk aus den „Geschichtsquellen der Stadt Wien“ definitiv entfernt, aber auch über einen „Gelehrten“ der Stab gebrochen, dessen stilles Vergnügen über die Geschicklichkeit, mit der er seine Leute hinter das Licht geführt hat, und über die verdutzten Gesichter beim dereinstigen Bekanntwerden des wahren Sachverhaltes sich jedermann im Geiste vorstellen mag. Traurig bleibt es nur, dass eine so hochbedeutende Körperschaft, wie die Wiener Akademie der Wissenschaften, von dem Schwindler dazu auserschen war, mit seinen Machwerken getäuscht zu werden. J. D.

ZU DER TAFEL.

Die „Herbstlandschaft“ von *Theodor Rousseau* aus der Sammlung Behrens in Hamburg, welche wir den Lesern in der beiliegenden trefflichen Photographüre von Hanfstaengl vorführen, behandelt eines jener einfachen Themen, auf welche der Meister seine volle Kraft zu verwenden liebte, um die Größe seiner Kunst zu zeigen. Bewaldetes Terrain, rechtshin ansteigend, lässt im Mittelgrunde einen Durchblick offen, aus dem uns ein gelbes Kornfeld hell entgegenleuchtet. Dahinter der Dorfkirchturm. Über den Wipfeln, die zum Teil schon herbstlich gefärbt sind, spannt sich ein in metallischem Ton gehaltener, leicht bewölkter Himmel aus. Er ist mit einer Meisterschaft gemalt, die seit den Zeiten des Ruisdael und Hobbema verloren gegangen war. bis Rousseau, der auch als Waldmaler ihnen nahe kam, sie wieder erreichte. Auf der Anhöhe rechts verstreut weidet buntes Vieh, von einem Hirtenjungen gehütet; weiter vorn im Halbschatten sitzt eine Frau. Die Durchführung des Gemäldes ist bis ins kleinste Blättchen von der größten Sorgfalt. Das Bild trägt die Namensbezeichnung.



Plakette aus dem Königl. Museum in Berlin



KLEINE MITTEILUNGEN.

die schon erst von Camesina publicirte lichte allerälteste Ansicht Wiens „um rund 100 Jahre überboten“. Das Schlummechel wurde jedoch alsbald aus inneren Gründen angefochten, schließlich nach einer genauen Prüfung des Originals von C. Hofmann, Ph. Jaffé und W. Müller als eine dreiste Fälschung erklärt. Auch gegen den „Zapperl'schen Stadtplan“, der zur Erläuterung von passauischen Gülden auf Wiener Häusern und Weinbergen dienen sollte, wurden gleich nach seinem Erscheinen gewichtige Bedenken (n. a. von Ottokar Lorenz und Karl Weiß, der „darin vorkommende Straßenbezeichnung auf Fehler des Hirschvogel'schen Planes zur“weis dafür, dass man es mit einer Fälschung handelte, konnte aber bisher mit Sicherheit nicht nachgewiesen werden. Das Original unsichtbar gemacht. (k. k. Hofbibliothek). Dr. Richard Schuster, in der „Wiener Zeitung“ vom 1. März 1877, Nr. 100, S. 10.

zeichnen und, wie nun Dr. Schuster erroribus“ des Stadtplans nicht zu übersehen ist, die Anfangsbuchstaben seiner Straßennamen der Nachwelt als Bismarck'sches Machwerk auszugeben.“

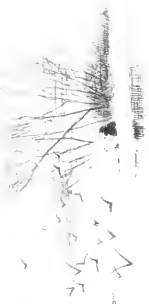
Die Fälschung ist eine sehr geschickte, die Originalität des Stadtplans ist durch die Fälschung nicht zu erkennen. Die Fälschung ist eine sehr geschickte, die Originalität des Stadtplans ist durch die Fälschung nicht zu erkennen. Die Fälschung ist eine sehr geschickte, die Originalität des Stadtplans ist durch die Fälschung nicht zu erkennen.

Die Fälschung ist eine sehr geschickte, die Originalität des Stadtplans ist durch die Fälschung nicht zu erkennen. Die Fälschung ist eine sehr geschickte, die Originalität des Stadtplans ist durch die Fälschung nicht zu erkennen. Die Fälschung ist eine sehr geschickte, die Originalität des Stadtplans ist durch die Fälschung nicht zu erkennen.











DIE NEUE STÄDTISCHE GEMÄLDEGALERIE ZU STRASSBURG.

MIT ABBILDUNGEN.

UBENS hat im Auftrage des Großherzogs von Toskana eine geistreiche, lebensvoll sinnbildliche Darstellung gemalt, welche gleichzeitig zu den farbenprächtigsten und -reichsten Bildern gehört — die Allegorie auf den

Krieg. Meisterhaft hat der nordische Tizian, indem er das Vermächtnis des dreißigjährigen Krieges schilderte, diesen Stoff behandelt. Alles flieht, alles flüchtet sich, unendlich ist der Jammer, schrecklich die Feuersglut, wie sie verheerend und vernichtend wirkt. Und so war es auch im letzten deutsch-französischen Krieg. Die Nacht vom 24. auf den 25. August 1870 hat infolge des Eigensinnes ihrer Hüter die Zerstörung der Straßburger Bildergalerie bewirkt. Der Krieg ist nun glücklich beendet, die Wunden sind zugeheilt, man restaurirt, baut und verschönert die Stadt, man will den verursachten Schaden herstellen, und so ist auch aus Reichsmitteln nach vollen zwanzig Jahren die neue städtische Gemäldegalerie zu Straßburg hervorgegangen. Mit verhältnismäßig wenig Mitteln ist durch die altbewährten und rastlosen Bemühungen Wilhelm Bode's eine stattliche und ausgewählte Sammlung von Bildern zu stande gekommen. Mit Recht darf die Stadt Straßburg auf die neue Galerie stolz und befriedigt hinblicken, denn diese besitzt bereits Perlen, um die sie manche Schwestersammlung beneiden kann.

Der provisorische, von Hubert Janitschek verfasste Katalog von 1890 weist bereits 67 Nummern auf. Seither ist die Sammlung durch einen Rubens, zwei Skizzen von Tiepolo und ein Bild aus der Schule des Giorgione bereichert worden. Auch haben

zehn italienische Terrakotten aus dem 15. und 16. Jahrhundert hier Aufstellung gefunden. Ferner muss bemerkt werden, dass die Galerie dadurch bedeutend an Wert gewonnen hat, dass der Photograph Matthias Gerschel in Straßburg die Bilder in wohl gelungenen Photographieen veröffentlichte.

I. Italien.

Von jenem gott erfüllten altflorentinischen Meister, den wir an die Spitze einer neuen Bewegung zu stellen haben, besitzt die Galerie noch kein Werk. Wohl ist aber in der Art des Giotto eine kleine, auf Goldgrund gemalte Darstellung der Kreuzigung (Nr. 1) als das älteste Bild in der Sammlung hervorzuheben. Daran schließt sich (Nr. 2) ein fragmentarisches Stück einer Altartafel mit den Brustbildern von fünf Aposteln, von denen Petrus und Bartholomäus die üblichen Attribute führen. Es sind gut gemalte und sorgfältig ausgeführte Halbfiguren, deren Entstehungszeit ungefähr die Mitte des 14. Jahrhunderts ist. Das fürstlich Hohenzollern'sche Museum in Sigmaringen besitzt einen dazu gehörigen Teil. Neben diesen zwei genannten Bildern hängt die dem Don Lorenzo Monaco zugewiesene Dornenkrönung (Nr. 3), ein handwerksmäßiges und uncharakteristisches Bild, welches ebenso gut das Werk eines anderen sein könnte. Noch ungünstiger muss das Urteil über das folgende Bildchen ausfallen (Nr. 4). Ein auferstandener Christus, umgeben von einer großen Strahlenmandorla auf helblauem Hintergrund, ist hier dargestellt. Der Katalog sagt „Art des Masolino“. Bei genauer Prüfung fallen besonders die verzeichneten Fülbe auf, ferner das ungeschickte Anordnen des dünnen weißen flatternden Tuches, das von der linken Schulter ausgeht, die Fäden

umschlingt und das linke Bein völlig einwickelt. Verfasser hat in den letzten Wochen Gelegenheit gehabt, in Ort und Stelle die Werke des Masolino zu prüfen und sich zu überzeugen, dass das kleine Straburger Bild nicht der Richtung des Meisters der Fresken von Castiglione d'Olona angehört; vielmehr ist es der umbrischen Schule der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zuzuweisen.

Wenn die bis jetzt besprochenen Bilder Werke mittleren Ranges repräsentieren, so steht es ganz anders mit der Anbetung der Hirten (Nr. 5) des Carlo Crivelli, in der eine wahre Perle der frühvenezianischen Malerschule zu erblicken ist. Hier steht der Beschauer nicht vor einem konventionellen und steifen Madonnenbild, wie Crivelli sie so häufig zu malen pflegte (Mailand, Accademia di belle arti; Rom, Galerie des Laterans; London, Kollektion Lord Northbrook etc.), noch vor einem riesigen Altarwerke, wie das der Londoner Nationalgalerie (Nr. 788), wo drei Reihen von Heiligen schematisch übereinandergesetzt sind, noch vor einer affektierten und die Hände verrenkenden weiblichen Heiligen (London, Nat. Mus. Nr. 907; Berlin, Nr. 1156), sondern vor einem Bilde, das mit des Meisters reifster Schöpfung, der Verkündigung der Londoner Nationalgalerie (Nr. 739), die Dürer gewiss auch gekannt hat, wett-eifern darf. Die unten reproduzierte Abbildung legt deutliches Zeugnis von der so glücklichen Komposition ab. Aber es treten noch zwei ebenso wichtige Faktoren hinzu. Erstens die sorgfältige und gewissenhafte Ausführung und zweitens die Harmonie der Farben, die vielleicht auf keinem anderen Bilde des Meisters so deutlich wahrzunehmen ist. Es sei hier gestattet, auf eine Kleinigkeit hinzuweisen. Links von der Hütte im Hintergrunde steht ein Mann, der dem himmlischen Chor der Engel zuhört. Er stützt seinen Wanderstab, von dem ein Hase herabhängt, auf die rechte Schulter. Es ist dies ein altherliebt, schon sehr früh auftretendes Motiv, das unter anderem z. B. auch bei Taddeo Gaddi auf dem Fresko mit der Darstellung des Joachim und der Anna an der goldenen Pforte in S. Croce zu Florenz vorkommt; dort ist es statt des Hasen ein Schätlein, auch fehlen die umsitzenden Engel, — das Motiv aber bleibt dasselbe. Ein ungefährer Zeitgenosse Crivelli's ist Bartolommeo Montagna, der durch ein tüchtiges und in der Leuchtkraft der Farbe an Giovanni Bellini grenzendes, leider jetzt allzu stark restauriertes Andachtswerk (Nr. 6), die Maria mit dem Kind und dem heiligen Joseph, Vertretung gefunden hat. Besonders muss der Faltenwurf des Mantels

der Madonna hervorgehoben werden, wogegen die Hände etwas steif ausgefallen sind. Bleiben wir noch eine Weile bei den Venezianern, die unter den Italienern sowohl an Zahl als auch der Güte nach hier überwiegen. Marco Basaiti's büßender heiliger Hieronymus (Nr. 7) verrät deutlich den Einfluss Giovanni Bellini's. Es ist ein für den Meister recht bezeichnetes Werk, das mit Nr. 281 der Londoner Nationalgalerie nicht nur in der Wahl des Stoffes, sondern in der ganzen Auffassung und Farbgebung sehr nahe verwandt ist. Auf beiden Bildern ist der heil. Hieronymus dargestellt; auf dem Londoner Exemplar hält er einen offenen Folioband auf den Knien, auf dem Straburger dagegen hat er mit der rechten Hand einen Stein erfasst, mit der Linken das Kreuz und das Gewand. Ein Löwe ruht neben ihm. Beiden Bildern ist eigen, dass die Berge der Hügellandschaft in einem wahren Zauber von leuchtend blauer Farbe ausgeführt sind. Als Iukarnat liebt Basaiti einen dunkelbraunen Ton, den weißen Bart bildet er in feinen dünnen Fäden, die Modellierung des Körpers ist eine wohlstudirte, der Faltenwurf ist majestätisch, und in der Farbe der Gewandung erblickt man die Vorboten für das in der Zukunft so bedeutsam gewordene warme venezianische Kolorit. Auch von einem unmittelbaren und begabten Schüler Giovanni Bellini's, von Rocco Marconi herführend, ist die unten reproduzierte und mit echter Signatur „rocco. de. marconib.“ versehene Madonna mit dem Christuskind (Nr. 8) zu der glücklichsten Erwerbungen der Sammlung zu rechnen. Der Schüler schloss sich eng an das Madonnenideal seines Lehrers an. Aus dem fein geformten spitzovalen Gesicht der Gottesmutter leuchtet tiefer Ernst, aber gleichzeitig Milde und Barmherzigkeit hervor. Leise hat sie ihren rechten Arm um das göttliche Kind geschlungen, während sie mit der anderen Hand seinen linken Fuß stützt. Ein feiner Anblick in die Landschaft trägt nicht unerheblich zu dem Reize bei, den das Bild auf den Betrachter ausübt. Das Ganze zeigt eine bewundernswürdige Durchführung, welche bei dem jungen Künstler eine sichere Pinsel-führung voraussetzt. Wie köstlich ist die Haarbehandlung bei der Madonna, wie harmonisch wirken alle Farben, wie fein und wohlüberdacht hebt sich der nach außen blaue, nach innen olivengrüne Mantel von dem roten Gewande ab! Nichts Störendes ist in dem Bilde, alles passt zur Stimmung und fordert den Menschen zur Bewunderung auf.

Wenn die letztgenannten Bilder den Einfluss Giovanni Bellini's bekunden, so bringen uns die drei

folgenden in die Nähe des gewaltigsten Koloristen Venedigs. In der heiligen Familie (Nr. 10) des Paris Bordone erblickt man den unmittelbaren Schüler Tizian's. Weder Komposition noch Farbe lassen etwas zu wünschen übrig. Die Gruppe der spielenden Kinder (Christus und Johannes) und des Joseph, der in Gedanken vertieft sie beobachtet, ferner die imposante Erscheinung der Elisabeth verdienen Beachtung. Nicht weniger ist auch der durch Bonifazio Veronese und Tizian beeinflusste Giacomo da Ponte durch ein gutes Werk vertreten. Als Thema ist die Verkündigung an die Hirten (Nr. 12) gewählt. Der Hauptreiz liegt in der wundervollen Beleuchtung der Landschaft durch den teilweise von Wolken verdeckten Mond, auch sind die Tiere mit Sorgfalt ausgeführt. Ein anderes Bild, das wegen der Auffassung des Stoffes fesselt, ist Tintoretto's Werbung des Bacchus um Ariadne (Nr. 11). Die Sonne taucht gerade im Meer unter. Ariadne liegt auf einem gelben Vorhang hingebreitet; die bekränzte Bacchus, von ihrer Schönheit hingerissen, hält in den Händen Trauben, bunte Vögel auf Rebgewinden umringen ihn. Herab zu der Verlassenen schwebt die Göttin der Liebe und drückt ihr die Krone auf das Haupt. Unter den übrigen Venezianern sei hier ein in letzter Zeit der Galerie einverleibtes Bild ganz besonders hervorgehoben. Es ist das Brustbild eines lautespielenden Jünglings (Nr. 69) aus der Schule des Giorgione. Er hat soeben eine düstere Melodie angestimmt, aus dem etwas kantigen und braunen Anflitz leuchtet ein Paar schwarzer Augen hervor; wehmütig blicken sie uns an. Ebenfalls zu den neuen Erwerbungen gehören zwei farbenreiche Skizzen von Tiepolo: Die Hochzeit zu Kana und die Ehebrecherin vor Christus. Um die Aufzählung der Venezianer zum Abschluss zu bringen, sei hier eine fein empfundene Ansicht des Canale Grande mit dem Ponte Rialto (Nr. 18) von F. Guardi, einem Schüler Canaletto's, und Leandro da Ponte's Nachtstück „Die Vorbereitung zu einem nächtlichen Mahle“ (Nr. 13) angeführt. Diese letzte Bezeichnung dürfte wohl korrekter sein als „Bauerngelage“.

Der nicht bedeutende Fra Vittore Ghislando von Bergamo, den der Katalog zu der „venezianischen Schule“ zählt, ist durch ein in der Farbenstimmung wenig günstig wirkendes männliches Porträt (Nr. 17) vertreten.

Werden wir noch einen Blick auf das übrige Italien! Das Brustbild eines jungen Mädchens (Nr. 9) von dem Florentiner Giovanfrancesco Penni bildet einen weiteren Schatz der Sammlung. Dieses in

London erworbene Bild blieb dem vielseitigen Morelli unbekannt. Sein Urteil über die Barberinische Fornarina ist daher umso mehr als eine Frucht langjähriger Beobachtung und eindringenden Studiums anzusehen. Wenn man diese beiden Bilder miteinander vergleicht, muss man Morelli durchaus beipflichten. Beide stellen die sogen. Geliebte Raphael's dar, das Barberinische Exemplar ist das Werk des Giallo Pippi genannt Romano — das Straßburger das des Penni; nur ist in dem Straßburger Bilde „diese hässliche, wie eine liederliche Dirne dreinschauende Fornarina“ — wie Morelli mit Recht die Barberinische bezeichnet — ein für uns nicht ganz so unsympathisches Wesen. Das Gesicht der Buhlerin hat sie auch hier, nur macht sie einen etwas bescheidenen Eindruck. Verfasser möchte auch glauben, dass das Bild sehr gelitten hat und von einem anderen Künstler nicht nur restaurirt, sondern auch ganz verändert wurde. Dafür spricht der Umstand, dass eine starke Querlinie über die Brust bemerkbar ist, sie gehört zu der ursprünglichen Komposition; ferner ist in dem purpurroten Sammet und dem dunkelgelben Damaststoff eine solche Leuchtkraft in der Farbe, wie sie nur eigentlich bei den Venezianern angetroffen wird. Von dieser Restauration rührt auch der dunkle und nun erlöhte Hintergrund her, wodurch der Kopf und Oberkörper eine leise Vertiefung erfahren hat. Aber das Werk des Penni bleibt der Kopf, der Hals und der noch wenig sichtbare Teil der Brust. Das in Dreiviertelprofil gesetzte platte Gesicht ist fein modellirt, das Inkarnat wie bei seiner Madonna mit Kind in der Cappella dei Canonici in St. Peter zu Rom: die Haarbehandlung ist meisterhaft durchgeführt. Im Vergleich mit der Barberinischen ist das Gesicht länglicher und die Formen zarter, der Hals ist kürzer und dünner. Verfasser kann Hubert Janitschek nicht beipflichten, wenn dieser wegen des rechts im Hintergrunde des Bildes angebrachten Rades — das Marterwerkzeug der heiligen Katharina — glauben möchte, dass die Fornarina Katharina, und nicht Margareta geheißt hat. Den ganz gleichen Typus weist auch die das Salbgefäß haltende heilige Magdalena auf dem St. Cäcilienbilde zu Bologna auf; die Folgerung aber daraus zu ziehen, dass sie Magdalena hieß, wäre gewiss recht gewagt!

Der Begründer der neuen römischen Schule des 17. Jahrhunderts, Andrea Sacchi, ist durch das mächtig aufgefasste Kniestück eines leider für uns noch unbekanntem Camaldulensers vorzüglich vertreten. Er malte ja diese Mönche mit Vorliebe, und

wer *„Cristo“* im Werke in der Pinakothek des Vatikans gesehen hat, wird den Eindruck, den sie auf den Betrachter machen, nicht leicht vergessen.

Gehen wir einen Schritt südlicher — nach Neapel! Seine Bedeutung in der Geschichte der Malerei hat es ohne Zweifel dem aus Spanien eingewanderten Josepe de Ribera zu verdanken, der nicht nur die Malweise seines eigenen Landes, sondern auch die Norditaliens, besonders Correggio's, gründlich kannte. Von diesem Meister besitzt die neue städtische Gemäldegalerie in Nr. 11 in dem Kniestück mit der Darstellung der Apostel Petrus und Paulus ein vor-

achtete eine bewunderungswürdig korrekte Perspektive, er hat es so trefflich verstanden, Licht und Schatten sorgfältig gegeneinander abzuwägen und mit wenig Mitteln, mit nur einigen zarten Tönen das Ganze in Duft und Zauber einzuhüllen. Diese Worte mögen für seine heroische Berg- und Flusslandschaft (Nr. 15) gelten.

II. Die Niederlande, Deutschland und Frankreich.

Die neuere Kunstgeschichte hat ihre Studien in den letzten Jahren mit berechtigter Vorliebe den Einzelforschungen zugewandt. Dank der streng

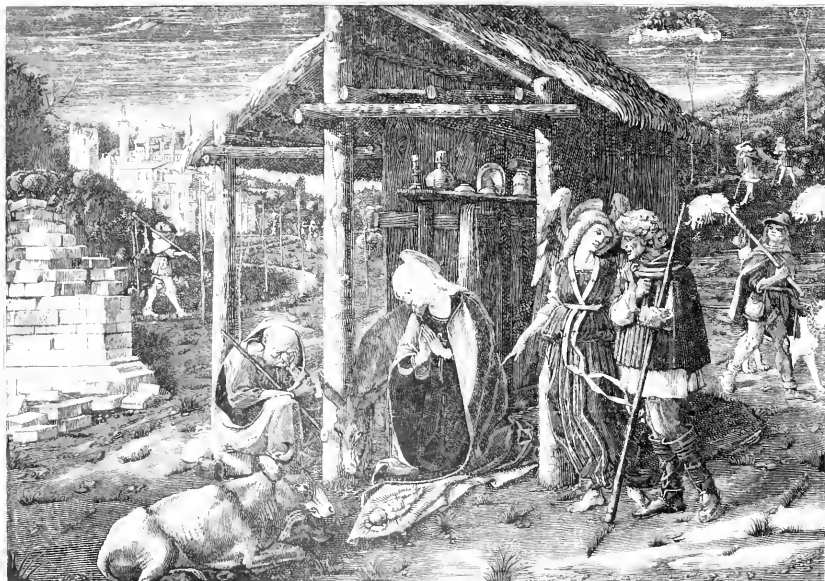


Abbildung der Briten. Von CARLO CRIVELLI.

züglichen, durch Namensinschrift: Joseph Ribera Hispanus valentinus civitalissetabis academicos romanos beglaubigtes Werk. Es sind großartig und naturalistisch ausgearbeitete Gestalten in erster Auffassung und tadelloser Durchführung in der Technik. Dieses Bild steht den zwei echten und bezeichneten Ribera's in der Galleria des Principe Gaetano Filangieri in Neapel nur an Ausführung etwas nach. Hieran reiht sich, um damit den ersten Abschluss zu Ende zu führen, das große Bild Salvator Rosa's, des Fürsten der neapolitanischen Malerschule. Dieses allseitig starke Talent war mit den Geheimnissen der Malerei wohl vertraut, er beob-

historischen Methode und stilkritischen Untersuchungen ist es gelungen, in dem bis daher unbekanntem, der van Eyck'schen Richtung angehörigen Künstler, dessen Werke man dem Hans Memline zuzuweisen pflegte, den zu Valenciennes thätigen und im Jahre 1189 verstorbenen Simon Marmion zu erkennen. Am höchsten geschätzt zu werden verdient — obgleich er auch daneben als Illuminator angesehen war — sein kleines, aus sechs Täfelchen bestehendes Reisealtarwerk (Nr. 19). Die auf Eichenholz gemalten Bildchen (22 × 11 cm) haben nebeneinander in einem Rahmen mit Glasverschluss Aufstellung gefunden. Auf der Außenseite ist dargestellt, wenn

man das Altarwerkchen sich rekonstruiert denkt, links das Wappen mit dem Wahlspruch „nul bien sans pain“, rechts ein Totenkopf. Die vier übrigen Darstellungen, welche sichtbar waren, wenn das Reisealtärchen geöffnet ward, zeigten Gott Vater, umgeben von musizierenden Engeln; die Gestalt des Todes; den triumphirenden Satan mit der unter ihm angebrachten Hölle; endlich die Eitelkeit. Jedes

der Modellirung des Körpers so fein durchgeführten, aber keineswegs schönen Weibes (siehe die Abbildung), nicht minder trefflich sind auch die sie umgebenden Hunde. Die Landschaft entspricht dem damaligen Zeitgeist. Und noch eines! Die mikroskopische Durchföhrung und koloristische Behandlung streifen an die feinst ausgeföhrten Miniaturen.

Aus der Zeit der Wende des 15. oder vom An-



Madonna mit dem Christuskind. Von Rogier van der Weyden.

Bildchen ist mit gleicher Liebe und Freude ausgeföhrte. Aus dem individuellen Antlitz Gott Vaters leuchtet strenger Ernst; der Trufel in seiner Buntfarbigkeit und halb tierischen Auffassung ist ein Schrecken einflöwendes Ungeheuer; in der stehenden Gestalt des Todes steckt ein entsetzlicher Realismus, eine Öffnung hat sich an seinem Leibe gebildet, Würmer treten daraus hervor, die Stelle der Geschlechtsteile nimmt eine Kröte ein; nicht minder realistisch ist die Darstellung der Vanitas, jenes in

fang des nächsten Jahrhunderts stammt, gleichfalls der flämischen Schule angehörend, ein Werkstattsbild des Rogier de la Pasture, die tüchtig komponierte und durchgeföhrte Kreuzabnahme (Nr. 21). Der dramatische Pathos ist hier gemäßigter, der Ausdruck des Schmerzes geringer, als auf des Meisters eigenhändiger Darstellung im Escorial. Die etwas spätere Zeit der Flämen ist durch ein kräftiges männliches Bildnis (Nr. 23), das mit Fragezeichen dem Joost van Cleef, von dem wir recht wenig wissen, ferner

durch das in Zeichnung und in Leuchtkraft der Farbe vorzügliche Brustbild der händeringenden Magdalena des Quinten Massys (Nr. 22) vertreten. Nicht uninteressant sind zwei in den frühesten Anfang des 16. Jahrhunderts zu setzende Brustbilder: der dorngekrönte Heiland (Nr. 20) und die betende Maria (Nr. 20a); beiden Bildern ist ein stark braunes Inkrustat eigen; sie führen uns vielleicht in die Nähe des Niederrheines. Dagegen trägt die heilige Familie (Nr. 28), die der Katalog, ob mit Recht, als Art des Meisters von Frankfurt bezeichnet, einen ausgeprägten niederrheinischen Charakter. Das beste daran ist freilich der reiche architektonische Hintergrund, wogegen die ganze Falteugebung der Gewänder der so steif sitzenden heiligen Frauen, ferner das gar hölzern ansiehende Christuskind nur einen untergeordneten, wenig bedeutenden Meister verraten. Das gleiche muss auch von dem oberdeutschen Bildchen vom Ende des 15. Jahrhunderts: Christus am Krenze (Nr. 25) bemerkt werden. Die gar zu lang geratenen Gestalten mit den kleinen runden Augen repräsentieren einen Maler von mittlerem Können.

Schlumm steht die Sache mit den deutschen Meistern. Die Galerie besitzt aus der Blütezeit nur wenige Werke. An der Spitze steht das Brustbild eines gelehrten Mannes von mittleren Jahren von Hans Baldung (Nr. 21), ein Geschenk des deutschen Kaisers (s. Abb.). Dasselbe, bezeichnet durch das verschlungene Monogramm H. und B. und die Jahreszahl 1535, ist in jener flotten und breiten Weise, wie er in seinen letzten Lebensjahren zu malen pflegte, ausgeführt. In der Lichtbehandlung ist der Einfluss des deutschen Correggio deutlich sichtbar. Sein Skizzenbuch in Karlsruhe enthält Skizzen von Rebengewinden (42 Stirn- und Rückseiten; vor Rosenberg nicht veröffentlicht), welche auf unserem Bilde Verwendung fanden. Lucas Cranach's mit der geflügelten Schlange und aufrecht stehenden Flügeln bezeichneter „Sündenfall“ (Nr. 26) bat etwas gelitten, bewahrt jedoch die dem Haupte der sächsischen Malerschule eigene Glätte. Die Kreuzigung (Nr. 27) ist dagegen als ein fleißiges Werkstattbild zu betrachten; lehrreich ist die Vergleichung mit derselben Darstellung, von des Meisters eigener Hand ausgeführt, im Stüdel'schen Institut (Nr. 87). Endlich müssen noch die zwei Bilder des Barthel Bruyn angeführt werden. Nr. 29 ist das Brustbild eines Mannes, Nr. 30 das seiner Ehegattin. Beide tragen die Jahreszahl 1532. Es sind fleißige Arbeiten des in Köln thätig gewesen Meisters. Die größte Sorgfalt hat er der Ausführung des Pelzes

und des landschaftlichen Hintergrundes gewandt, weniger aber ist ihm der feine, den Kopf der Frau bedeckende Schleier gelungen. Auf der Rückseite von Nr. 30 ist das Bild des Heilands dargestellt. Bruyn hielt entschieden an dem niederländischen Christustypus des 15. Jahrhunderts fest.

Das rasche Aufblühen der von Künstlern und Privatbestellern getragenen flämischen und holländischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts ist im wesentlichen dem vollkommenen Lossagen von der römischen Schule, ganz besonders aber von dem durch Michelangelo's jüngstes Gericht hervorgerufenen Manierismus zuzuschreiben. Von diesen zwei Schulen besitzt die neue städtische Gemäldegalerie zu Strassburg nicht weniger als 33, und zwar 12 flämische und 21 holländische Bilder. Rubens' thronender Christus (Nr. 68) ist zwar ein durch die Geheimnisse der Farbenstimmung wirkendes Bild, aber keineswegs vollständig vom Amsterdamer Altmeister eigenhändig durchgeführt. Es ist dem Münchener Dreifaltigkeitsbild (Nr. 749) in der Komposition nahe verwandt, auch hat Rubens auf beiden Bildern mit gewohnter Genialität die den Erdenball stützenden Engel ausgeführt; in beiden Bildern kehrt der gleiche, etwas morose Typus Christi wieder. Durch glückliche Anordnung und besonders durch die Frische der Farben zeichnet sich seine Skizze, die heilige Familie (Nr. 32) aus. Dieselbe ist wohl nur für den Kupferstich bestimmt gewesen. Sein größter und bedeutendster Schüler van Dyck ist durch das Porträt einer vornehmen alten Dame (Nr. 33) vertreten. Dasselbe stammt aus dem Palazzo Durazzo in Genua und ist in der Manier der in den geneuesischen Aufenthalt gehörenden Bilder des Meisters ausgeführt. Das Gesicht ist meisterhaft aufgefasst, wogegen die allzu langen, wie Krallen aussehenden Finger Gehilfenhand verraten. Ihm gehört auch eine dem Rubens zugewiesene Skizze: die Heimsuchung (Nr. 31) an. Es ist eine im Geiste des Rubens entstandene herrliche, aber etwas farbenkühle Skizze, welche von jener Zeit, in der sich bei van Dyck gerade die stärksten Eindrücke von des Lehrers Manier befestigt hatten, Zeugnis ablegt. Jacob Jordaens' sogenannter Breiesser (Nr. 34) ist mit „J. Jordaens 1652“ bezeichnet. Die Kasseler Galerie besitzt dasselbe Bild in derselben Größe; es ist aber eine Kopie des Straburger Exemplars und unterscheidet sich von diesem durch den blondgelockten Knaben am Boden, der auf dem Kasseler Bilde „kindlich seine natürlichen Wasserkünste spielen lässt“. Am Straburger ist der „Rebenzweig,

welcher das Feigenblatt ersetzt*, eine Zuthat des vorigen Jahrhunderts. David Teniers d. j. ist glänzend durch eine prächtig erhaltene und mit D. Teniers F. bezeichnete Bauernschenke vertreten (Nr. 35). Das schlichte Interieur wird durch die trefflich charakterisirten Figuren, welche mit einer bewunderungswürdigen Technik ausgeführt sind, belebt. Nicht minder bemerkenswert in seiner Art ist Jan van Kessel's Stillleben (Nr. 12). Das Bild ist auf Kupfer gemalt und mit J. V. Kessel F. bezeichnet. Mit erstaunlicher Sicherheit und Genauigkeit umrahmen eine graue Steinische Tiere und Pflanzen aller Art; hervorzuheben ist besonders die Eule, welche ihre im Nest zwitschernden Jungen vor einer anstürmenden Ente schützt — alles dies in peinlich sorgfältiger Durchführung. Gleichfalls auf Kupfer sind die Innenansichten zweier gotischer Kirchen (Nr. 40 u. 41) anzuführen. Sie rühren von der Hand Peter Neefs d. ä. her. Nr. 40 trägt die Meistersignatur: Peter Neef 1651. — Von den übrigen Meistern, womit wir die vlämische Schule verlassen, sind noch die Landschaftler zu nennen. Robrecht van den Hoecke lernt man durch eine bezeichnete und stattliche Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern (Nr. 39) kennen. Er hat nicht nur die Landschaft, sondern auch die Figuren mit fast gleicher Sorgfalt, wie auf dem Wiener Bilde „Schlittschuhlaufen im Brüsseler Stadtgraben“ ausgeführt. Es sei hier gestattet nachzuholen, was der Katalog nicht angiebt, dass das Bild ein Geschenk des Herrn L. Lachmann zu Uhlenhorst bei Hamburg ist. Auf Lucas van Uden's Erntelandschaft (Nr. 38) passt Woermann's treffliches Wort „natürlich heimische Gegend“. Er schildert auch in dem Straßburger Bild eine schlichte, aber höchst anmutige Landschaft in hochsommerlicher Stimmung mit Erntefeldern. Von der Arbeit kehren Schnitter heim. Über die Hügelandschaft (Nr. 36) in der Art des Cornelius Huysmans ist nichts Besonderes zu bemerken.

Wie steht es mit den Holländern? Die wichtige Stellung, welche Thomas de Keyser als eigentlicher Vorgänger Rembrandt's in der Geschichte der holländischen Bildnismaler einnimmt, braucht an dieser Stelle nicht noch besonders hervorgehoben zu werden, wohl aber sein Regentstück (Nr. 15), das in der That zu des Meisters herrlichsten Schöpfungen gehört. Sechs Regenten sind um einen kleinen Tisch gruppiert, sie bilden den Vorstand der Goldschmiedegilde und halten dementsprechende Kunstgegenstände in den Händen. Mit ergreifender Treue und packender Wahrheit ist ein jeder von ihnen

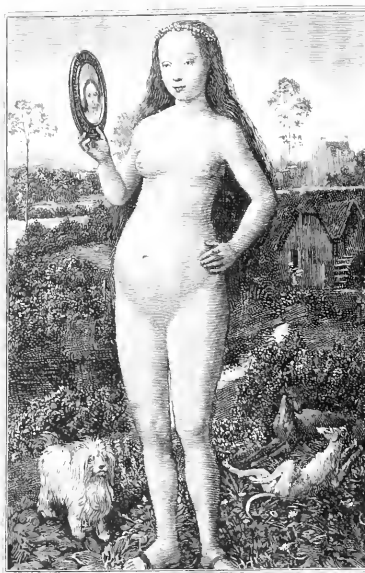
geschildert: sie scheinen mit uns sprechen zu wollen, ein jeder Kopf ist individuell und ausdrucksvoll und tritt plastisch aus dem Gemälde hervor. Interessant ist folgende Erscheinung. Einer der Regenten ist ausgeschlossen worden und ein anderer nimmt seine Stelle ein. Er ist im Verhältnis zu den anderen noch recht jung und trägt einen schwarzen Schnurrbart. Auch in der Malweise unterscheidet sich dieser von den übrigen Kameraden. Sein Kopf verrät eine breitere Behandlung mit dem Pinsel, auch weicht das Inkarnat (es ist rötlicher) von dem der übrigen ab. Man möchte gerne glauben, dass dieser Kopf nicht von de Keyser gemalt ist; jedenfalls beweist derselbe, dass er der Rembrandt'schen Richtung nahe steht, oder darf hier der Einfluss Rembrandt's auf de Keyser, von dem ja ersterer in seiner Jugend starke Eindrücke aufnahm, konstatiert werden? Das Bild ist TDK 1627 bezeichnet; ferner weist eine der mittleren Figuren die Jahreszahl 1636 und Act. 26 auf. Jan van Ravensteyn ist durch zwei Brustbilder, Mann (Nr. 13) und Frau (Nr. 14), die Pendants zu einander bilden, gut repräsentirt. Es sind keineswegs hübsche Menschen, die er zu malen gewohnt war, und er hat sie auch keineswegs verschönert — darin liegt eben seine Kraft. Auch sein Frauenporträt Nr. 395 im Brüsseler Museum (vgl. Formenschatz 1889, Nr. 152) stellt, wie das Straßburger Bild Nr. 14, eine biedere, brave Frau dar — beide aber sind ein wenig hässlich. Nach diesen Werken seien zwei Gesellschaftsbilder erwähnt. Eine musizirende Gesellschaft (Nr. 48), die der Katalog dem Leonard Bramer mit Recht mit Fragezeichen zuweist, ist in der Art des Antoni Palamedesz gehalten. Der Künstler betrachtet das Objekt als Nebensache, Hauptsache für ihn sind Licht und Schatten. In dieser Beziehung ist er dem Rembrandt verwandt. Christoffel Jacobsz van der Laenen's Gesellschaftsbild (Nr. 37) verrät feine Beobachtung und gediegene Technik. Auch die holländische Feinmalerei hat einen würdigen Vertreter in Gabriel Metsu's Parabel vom reichen Mann und dem armen Lazarus (Nr. 47) gefunden. Er unterscheidet sich von seinem Meister Gerard Dou durch den flüchtigen Auftrag der Farbe, so auch auf dem Straßburger Bilde. An einer reichbesetzten Prunktafel in einem hohen Saale, zu dem eine breite Treppe hinaufführt, sitzt die tippige Tischgesellschaft. Der arme Lazarus liegt am Fuße der Treppe mit entblößtem Oberkörper, ein Hund beleckt sein linkes Bein. Ursprünglich hat einer der trunkenen Gäste sein Bedürfnis gegen ihn befriedigt. Neuerdings

hat die Restaurator eine Veränderung getroffen — der unmetrische Gast hält jetzt unmotiviert eine kleine Brotterwand. Vorzüglich ist die im gelben Ataskleid die Treppe hinaufschreitende graziöse Dienerin, sie trägt eine Schlüssel und blickt auf den armen Lazarus herab. Rechts wird ein Tisch Tuch mit Malzleitsüberresten von der Höhe herabgeschüttelt, auch fehlt dabei der hungrige Hund nicht. An der Balustrade findet sich des Meisters Bezeichnung: G. Metsu. Ein Bild, das ebenfalls ein Interieur schildert, aber von ganz anderem Inhalt, ist das des Pieter de Hooch (Nr. 16). Wir sehen das Vorzimmer eines vornehmen Hauses. Ein junges Ehepaar ist gerade im Begrif, einen Spaziergang anzutreten und schreitet, begleitet von einem Hund, durch das von Pilastern umgebene Vorzimmer; eine Dienerin mit dem jungen Kinde am Arm folgt ihnen. Die Thüre eines auf das Vorzimmer sich öffnenden kleinen Gemaches steht offen und gewährt durch das geschlossene Fenster einen Ausblick in den Garten. Besonders lebhaft wirken die Kostüme des Ehepaares, wobei auf das Gewand des Mannes volles Licht fällt. Das durch das verschlungene Monogramm P. H. bezeichnete Bild stammt aus der Blütezeit des Künstlers.

Die Stilleben- und Blumenmaler fehlen auch nicht. Willem Kalf's Stilleben (Nr. 62) kann bestenfalls durch den Hintergrund wirken, aber keineswegs durch die auf den Boden hingeworfenen Gemüse, die in keiner Proportion zum Bilde stehen. Dagegen ist Jan David de Heem's Stilleben (Nr. 61) ein anmutiges Bild, das vielfach an die Werke Heda's erinnert. Es trägt die Bezeichnung J. D. heem. Wenn das holländische Stilleben in der Galerie noch kein hervorragendes Exemplar aufweist, so ist durch die Erwerbung des Blumenstückes (Nr. 63) von Jan van Huysum (bez. Jan van Huysum fecit) ein Kapitalstück gewonnen, das sowohl in Bezug auf die natürliche Zusammenstellung der Blumen, als auch in Bezug auf tadellose Ausführung und

harmonische Farbenstimmung seinesgleichen wenig findet.

An Zahl excelliren die Holländer durch die Landschaftsbilder. In Italien oder wenigstens in Erinnerung daran ist Willem de Housch's stimmungsvolle italienische Berg- und Seelandschaft (Nr. 58) entstanden. Gleichfalls zu der Utrechter Schule gehört Gillis d'Hondecoeter, dessen Gebirgslandschaft (Nr. 52) durch die treue Wiedergabe der Natur wirkt; der Baumschlag ist äußerst sorgfältig ausgeführt. Allooert van Everdingen verewigte einen seiner in 1640 in Norwegen gewonnenen Eindrücke in einer Gebirgslandschaft mit Wasserfall (Nr. 55). Leider verrät das Bild noch eine ziemlich große Befangenheit, besonders in der Wiedergabe des Wassers, und wirkt auf den Beschauer etwas kühl, doch darf nicht vergessen werden, dass der Künstler erst ungefähr 20 Jahre alt war. In der Auffassung und Ausführung des Baumschlages ist mit Willem de Housch Friederick de Moucheron verwandt. Er ist in der Galerie durch eine Hügellandschaft mit Wald (Nr. 57) vertreten. Letztere hat er mit Adrian van de Velde zusammen gearbeitet. Besonders feinführte er in düftigen blauen Tönen die in der Ferne gelegenen Albanerberge aus; im Vordergrund erblickt man einen Teil von S. Stefano Rotondo in Rom. Mit besonderer Genau-



VANITAS. VON SIMON MARMION

gung muss hier verzeichnet werden, dass es gelungen ist, für die Galerie zwei prächtige Jan van Goyen zu erwerben. Beide sind in einem bräunlichen Gesamtton gehalten. Sein Dünenbild (Nr. 53) mit Strohhütten und einigen Figuren, die als Staffage dienen, dürfte in die 1630er Jahre fallen, wogegen die Gracht mit den Schiffen (Nr. 54) ein durch VG und 1643 (fehlt im Katalog) bezeichnetes Werk ist. Letzteres ist eine Mondlandschaft. Der Himmel ist mit schweren Wolken bedeckt, der Mond kann nur mit Mühe und Not das ruhige Wasser beleuchten, es herrscht vollkommene Windstille. Mit wenig Mitteln — denn es sind nur

braune und weiße Farbe zur Verwendung gekommen — ist hier ein Meisterstück an Stimmung und Harmonie geschaffen. Unter italienischem Einfluss ist eine Flusslandschaft beim Hereinbrechen des Abends (Nr. 60). Besonders die Art und Weise, wie das Gebirge — ähnlich wie bei manchen Venezianern — durchgeführt ist, beweist, dass der Künstler Italien gekannt hat. In Philips Wouverman's Zollschranke (!) (Nr. 49) erblickt man des

Meisters größte Eigenschaften: das Pferde- und Landschaftsmalen. Ihm steht fern Gerrit Andriaensz Berck Heyde. Seine zwei Bilder, die das gleiche Thema mit wenig Veränderungen behandeln, stellen einen Jagdanzug (Nr. 50 und 51) dar, stehen aber den Werken des Harlemer Meisters bedeutend nach. Dies gilt nicht nur für die etwas monotone Landschaft, sondern auch für die Auffassung und Behandlung seiner Pferde. A. van Borssom ist durch eine brennende Stadt (Nr. 59) gut vertreten. Noch sei nachgeholt, dass Nr. 51 die Meistersignatur führt.

Den Vlämern und

Holländern mögen die Franzosen angereicht werden. Sie erweisen der Galerie alle Ehre. Das merkwürdigste, und eben deswegen interessanteste Bild ist ohne Zweifel die Geschirrspülerin (Nr. 66) des Antoine Watteau. Es ist ein Jugendwerk des Künstlers und mit dem Kesselflicker des Frans van Mieris d. ä. (Dresden, Nr. 1719) in mancher Beziehung verwandt. Die Jugendwerke Watteau's sind äußerst selten, sie stehen unter dem Einfluss der Vlämern, besonders Teniers, was auch auf dem Strass-

burger Bilde deutlich zu erkennen ist. Wohl atmet aber Nicolas Lancret's etwas ausgelassene Gartengesellschaft (Nr. 67) den Geist der damaligen Zeit. Es ist ein in der Art des Antoine Watteau aufgefasstes Sittenbild, ungemein zart und duftig in der Farbe. Ein vortreffliches Werk des Gaspard Poussin ist die Waldlandschaft (Nr. 64) mit einem See und einer Basilika, mit antiker Tempelfront an der

Längseite. Ein herrliches Stück Erde! Fern von dem Welttreiben, haben sich die Hirten mit ihren Herden um den See niedergelassen; glückselige Ruhe breitet sich über das Ganze aus. Endlich sei die Flucht nach Ägypten (Nr. 65), ein Werk des Jean François Millet, eines Schülers des vorigen, erwähnt. Das Bild wirkt durch die leuchtend blauen Farbendes Gewandes der Maria und durch die glücklich aufgefasste Landschaft. Der Auftrag ist dagegen recht dünn.

Nachtrag.

Die neue städtische Gemäldegalerie in Strassburg hat im Juli 1892 eine Bereicherung von fünf Bildern, die teilweise anfangs ohne



Männliches Porträt. Von HANS BALDUNG.

Rahmen im Bürgermeisteramte lagen und bald der Galerie einverleibt wurden, erfahren. Tintoretto's Kreuzabnahme ist ein durch die Komposition und die wundervolle Leuchtkraft der Farben mächtig wirkendes Bild. Dasselbe ist für die verhältnismäßig kleine Summe von £ 120 in London erworben worden. Francesco Torbido, genannt il Moro, hat in einem auf Schiefer gemalten Bild, die Grablegung, Vertretung gefunden. Er erweist sich auf demselben als unter venezianischem Einfluss stehend. Die Mai-

Kindes *St. Maria* präsentiert eine kleine Madonna mit Kind und *St. Petrus* — in der Richtung des Lionardo da Vinci'sische eine Anbetung der Hirten von *Condado* oder *Ortolano*. Zum Schlusse, last but not least, sei die herrliche Landschaft des Claude Lorrain angeführt.

An dieser Stelle sei auch der Wunsch, den schon Hubert Janitschek in der Vorrede zum pro-

visorischen Katalog aussprach, wiederholt, dass die *deutsche* Malerei der Blütezeit, besonders die ober-rheinische und schwäbische, Vertretung finden möchte. Auch thut ein wissenschaftlicher Katalog mit Faksimile-Reproduktionen der Meistersignaturen not.

Straßburg i.E.

Dr. GABRIEL v. TEREY.

DER GIOVANNINO DES MICHELANGELO.

VON C. HASSE.



Die Annahme, dass Michelangelo eine Statue des jugendlichen Johannes des Täufers (Giovannino) schuf, beruht auf einer Notiz bei (Condovi¹⁾, welcher derselben mit folgenden Worten erwähnt: „Rimpatriato

Michelagnolo, si poie a far di marmo un Dio d'amore d'età de sei anni in sette, a gracere in guisa d'uom che deriva: il qual vedendo Lorenzo di Pier Francesco de' Medici (al quale in quel mezzo Michelagnolo aveva fatto un San Giovannino) e giudicandolo bellissimo“ etc. Es geht daraus hervor, dass derselbe eine Jugendarbeit des großen Florentiner Meisters war.

Die Notiz wird dann von Vasari 1568 in der zweiten Ausgabe seines Werkes folgendermaßen wiederholt: „volontieri se ne tornò a Firenze, è fe per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici di marmo un San Giovannino“.

In R. Valdek's Übersetzung des Condivi (Wien, Braunmüller 1871), Anmerkung zum Abschnitt XVIII heißt es noch, dass dieser Johannes verschollen sei; allein in Italien beginnt um diese Zeit die Ansicht sich Bahn zu brechen, dass der jetzt in Berlin befindliche jugendliche Johannes der Täufer das von Condivi erwähnte Werk Michelangelo's darstelle, und diese Ansicht wird jetzt von anerkannten deutschen Forschern auf das behafteste verfochten.

Ein Werk Michelangelo's nimmt das Interesse der ganzen gebildeten Welt gefangen, und die Frage, ob ein solches vorliegt oder nicht, erregt die Ge-

müter in weiten Kreisen. Wird eine solche Frage aufgeworfen, so muss dieselbe sorgfältig und leidenschaftslos geprüft werden. Ehe ein maßgebendes Urteil abgegeben werden kann und bevor man an die ästhetische Würdigung herantritt, muss das Tatsächliche streng wissenschaftlich, naturwissenschaftlich möchte ich sagen, durchgearbeitet werden, um so mehr, wenn, wie es hier der Fall, urkundliche Beweise für die Urheberschaft des Bildwerkes fehlen.

Diese streng sachliche Prüfung habe ich mehrere Tage hindurch vor dem Original und den Abgüssen der echten Werke Michelangelo's sowohl, als der Meister des Quattrocento, welche das Berliner Museum in großer Zahl enthält, angestellt; allein bevor ich das Resultat aller dieser Untersuchungen vorbringe, möge es mir gestattet sein, die Geschichte der Statue und die Geschichte der Meinungen über dieselbe vorzuführen.

Die Statue wurde 1817 von dem Cavaliere Ranieri Pesciolini für tausend toskanische Franken in einer Trödlerbude in Florenz gekauft und in seinen Palast nach Pisa gebracht. Nach einigen Jahren ging sie mit dem Palast in den Besitz des Grafen Rossethmini-Gualandi über. Der Professor Salvino Salvini erklärte dieselbe für eine Jugendarbeit des Buonarroti, und sein Urteil wurde von einer Kommission von auserwählten Bildhauern bestätigt. Bei Gelegenheit der Jahrhundertfeier des Michelangelo in Florenz 1875 wurde die Statue mit den Werken Michelangelo's in der Galerie der Akademie der schönen Künste verglichen. Der kleinere Teil der Künstler und der Aufseher der Museen war einig in der Anerkennung als eines Werkes von Buonarroti, aber der Meinung wurde von anderen mit guten Gründen widersprochen, weil in dieser Figur

¹⁾ Vita di Michelangelo Buonarroti. Roma, 1553. Quarto: seconda edizione. Firenze, 1796. Abschnitt XVIII.

weder die Form, noch der besondere Stil des Michelangelo, welcher in entschiedener Form, in Energie und Straffheit beruht, zu finden sei. Bei diesem Widerstreit der Meinungen über den Wert der Statue und ihre Bedeutung gelang es, sie 1850 für das Berliner Museum zu erwerben.

Von Nichtitalienern schließt sich zuerst Charles Heath Wilson¹⁾ dem Urteil des Professors Salvini an und erklärt die in Rossetmini'schen Besitz übergegangene Johannesstatue für den Giovannino Michelangelo's. Das Wesentliche in seinen Ausführungen ist folgendes: „Er hat gerade den Kopf einer Heuschrecke, oder eine Wurzel, welche er in der rechten Hand hält, abgebissen und strebt mit einem gewissen Ausdruck des Ekels rückwärts. Er macht den Eindruck, als sei er im Begriff, vorwärts zu gehen. Die plötzliche Bewegung rückwärts wirft ihn aus seinem Schwerpunkt, und er befindet sich für den Augenblick in einer Lage, wobei es möglich sein würde, das Gleichgewicht aufrecht zu erhalten, ohne zu schwanken. Dieses Auswählen einer plötzlichen Aktion ist sehr charakteristisch für Michelangelo. Es ist eine Statue wie die des Engels von Bologna. Das Gesicht hat einen ähnlichen Typus jugendlicher Schönheit, nur das Haar ist nicht so vollendet wiedergegeben. Die Hände und Füße sind hervorragend charakteristisch für Michelangelo. Er steht mitten inne zwischen dem Engel von Bologna und dem Cupido und Bacchus und die Abwesenheit des Ausgeprägtseins anatomischer Kenntniss, welches die späteren Werke Michelangelo's auszeichnet, ist eine angenehme Zugabe dieser schönen Schöpfung.“

Einige Jahre später äußert Milanesi²⁾ in einer Anmerkung, dass die landläufige Meinung, wonach die dem Grafen Rossetmini-Gualandi gehörige Statue dem Donatello zugeschrieben werden müsse, unrichtig sei, dass sie aber eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Sebastian des Matteo Civitale habe, und vielleicht von ihm selbst oder von einem seiner Nachahmer herrühre. Zum Schluss spricht er sich bestimmter dahin aus, dass diese Figur den Stil und die Hand Civitale's zeige.

Von allen späteren Forschern ist W. Bode³⁾ der erste, welcher wiederholt in ausführlicher Weise diese

Statue behandelt. Das Wesentliche seiner Ausführungen besteht in folgendem: „Die Statue stellt Johannes den Täufer im Alter von etwa 16 Jahren dar. Die Figur ist lebensgroß und misst ohne Sockel 1,375 m. Der Marmor ist die schöne, unter dem Namen Crestola bekannte Gattung des carrarischen Marmors, welcher zu Michelangelo's Zeit noch gebrochen und von ihm mit Vorliebe benutzt wurde.“

Bode nimmt dabei an, dass weder Condivi noch Vasari die Statue gesehen haben, nicht einmal von ihrem Aufbewahrungsorte wussten, und er weist die Annahme zurück, dass der Ausdruck Giovannino eine Kindergestalt fordere. Derselbe sei recht wohl auf eine Jünglingsgestalt anwendbar. „Am anstößigsten für die meisten Beschauer und von allen Zweitlern an der Originalität am stärksten als Grund gegen die Echtheit hervorgehoben ist der Ausdruck des Kopfes. Dass der stark geöffnete Mund und der starre Blick keineswegs schön ist, dass er vielmehr die anmutigen Formen des Kopfes entstellt, wird man zugeben müssen, ebenso sicher lässt sich aber dieser Ausdruck in seiner naturalistischen Wahrheit gerade als durchaus charakteristisch für Michelangelo bezeichnen, sobald man sich nur das Motiv der Statue klar macht. Der Künstler hat sich den jungen Propheten vorgestellt, wie er sich in der Wüste bei der Nahrung, die sich ihm darbot, dem Honig von wilden Bienen, auf seine Laufbahn vorbereitete. Teils den Stilanforderungen einer Statue entsprechend, allerdings auch im „naturalistischen Streben noch darüber hinausgehend, ist Johannes im Begriff, den Honig zu sich zu nehmen, dargestellt“.

In dem abgestoßenen Gegenstande erkennt dann Bode ein Horn. „Johannes ist im Begriff, den flüssigen Honig im Horn zum Munde zu führen, um ihn anzuschlüpfen. Daraus ergibt sich der Ausdruck sowohl wie die Stellung, und beide werden uns gerade unter diesem Gesichtspunkte als außerordentlich wahr beobachtet erscheinen. In gerader Stellung ließ der Jüngling aus den Waben in der erhobenen Linken den Honig in das kleine Horn in seiner Rechten hineinträufeln, nun hat er die Linke mit der Honigwabe sinken lassen, und indem er mit der Rechten das gefüllte Horn nach dem Munde führt, macht er mit der rechten Seite seines Körpers die Bewegung nach links mit. Die vorgestreckte Zunge, die in dem offenen Munde sichtbar wird, wird im nächsten Augenblicke den ganzen Inhalt aufnehmen, um denselben — da er für den Gaumen, nicht für den Mund angenehm ist — sofort dem Gaumen zuzuführen. So ist das Vor und Nach in

1) Life and works of Michelangelo Buonarroti. London 1876.

2) Vasari: Le vite de piu eccellenti pittori, scultori et architettori etc. ed. Milanesi Tom. II, S. 119. Firenze 1878.

3) Handbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen, Bd. II, S. 72. Berlin 1851. Italienische Bildhauer der Renaissance. Berlin 1857, S. 272.

der Bewegung wie der Ausdruck der Statue mit dem Momente, in dem sie dargestellt ist, in glücklichster Weise vereinigt und dem Ganzen gerade dadurch eine außerordentliche Mannigfaltigkeit gegeben, welche Michelangelo's Gestalten eigentümlich ist.*

Die Vorderansicht der Statue zeigt dieses Herausretreten aus einer Thätigkeit in die andere in ihrer schärfsten Weise, und zwar in einer für Michelangelo charakteristischen, dem schönen Fluss in der Bewegung antiker Statuen gerade entgegengesetzten Weise. Die Stellung vom Kopf zum Hals, vom Hals zum Oberkörper, von diesem zu den Schenkeln und von den Schenkeln zu den Beinen bildet beinahe eine Zickzacklinie.“

„Dagegen bieten die Profilanalysen, jede in ihrer Art, ein höchst anmutiges Bild, indem die eine die aus der Thätigkeit zur Ruhe gekommene Seite des Körpers, die andere die volle ebennmäßige Bewegung der anderen Seite zur Ansicht bringt. Auch der Kopf, dessen Ausdruck in der Vorderansicht durch den geöffneten Mund entstellt wird, zeigt in diesen Seitenansichten ein gefälliges Profil und seine feinen Verhältnisse.“

„Im Gegensatze gegen die vorangegangenen Meister der Frührenaissance, mit denen er die entschiedene Richtung auf die Natur gemein hat, ist er völlig bewusst und absichtlich. Was diesem Jüngling abgeht an geistigem Inhalt, was ihm der Meister dem gewählten Motiv zu Liebe an Sicherheit und Ernst des Ausdruckes einbüßen ließ, hat er aufzuwiegen gesucht durch jene eben besprochenen wirkungsvollen Kontraste in der Bewegung, wie durch eine Vollendung in der Formgebung, welche wir bei den Darstellungen seiner Vorgänger sowohl, wie bei dem Johannes Raphael's vergeblich sehen werden, die aber auch in den besten Werken der Griechen nicht übertroffen wird.“

„Der Giovannino trägt den Stempel Michelangelo's in Motiv und Bewegung, jedoch den seiner Jugend.“

„Die Jugendwerke zeigen die schlichte, treue Anschauung des Körpers in seiner Oberfläche, gegenüber der bewussten anatomischen Anschauung seiner späteren Zeit.“

„Der Bacchus im Bargello ist in der Formgebung sowohl, als in der Bewegung auffallend verwandt mit dem Giovannino. Noch näher steht namentlich im Kopfe Bacchus, der sich nach einem Satyr umschaut. Letztere Statue ist aber im Torso bis zu den Knien antik.“

Das über den Körper geschlungene Band be-

trachtet Bode als ein wesentliches Hilfsmittel für Michelangelo, um die Formen der Brust und der Schulter schärfer zu betonen. Die Technik entspricht nach ihm der Weise Michelangelo's. „Die Statue besitzt außer der Politur noch den goldenen, lebenswarmen Ton, der durch eine Art Tränkung der Oberfläche hervorgerufen sein muss. Diese findet sich bei Michelangelo nur bei wenigen seiner früheren Werke.“ Er lässt dabei die Statue kurz vor dem Bacchus entstehen, „welcher dem Giovannino auffallend verwandt ist, aber in seiner breiteren eigenartigen Auffassungs- und Behandlungsweise schon einen weiteren Fortschritt in der Entwicklung des Künstlers kennzeichnet“.

„Wie derselbe dem harten knöchigen Bau von Donatello's Charakterfiguren — so sehr der Meister von diesem gelernt haben mag — ebenso fern steht, als der oberflächlichen Anmut der Gestalten Civitali's, welchem das tiefere Verständnis des menschlichen Körpers überhaupt abgeht, so zeigt die Statue andererseits zugleich noch viel zu sehr den Einfluss der naiven Naturanschauung des Quattrocento, um den Gedanken an einen der Nachahmer Michelangelo's, die gerade die Eigentümlichkeit der späteren Zeit desselben in karikirter, unverständener Weise nachäfften, gerechtfertigt erscheinen zu lassen.“

Wie Lippmann.¹⁾ so schreibt auch Springer²⁾ die Statue dem Michelangelo zu. Letzterer äußert sich aber folgendermaßen: „Es lässt sich nicht leugnen, dass der Giovannino für den ersten Anblick etwas Befremdendes hat. Das Werk offenbart einerseits eine merkwürdig sichere, fast raffinierte Technik, welche für eine gereifte Erfahrung spricht, und bekundet außerdem ein eingehendes Studium der Antike, geht aber andererseits in naturalistisch behandelten Munde stark in die Geleise des Quattrocento zurück. Der Kopf ist nebenbei gesagt der hässlichste Teil der Statue. Hat Michelangelo dieselbe geschaffen, so kann das Disparate und Widerspruchsvolle nur aus der autodidaktischen Richtung Michelangelo's geschlossen werden.“

Diesen letzten Forschern gegenüber kann sich H. Grimm³⁾ nicht veranlasst fühlen, den Giovannino dem Michelangelo zuzuschreiben, doch vermag er weder in seinem Buche, noch in seiner Anzeige⁴⁾

1) Jahrbuch der königlich preussischen Künstsammlungen Bd. IV, S. 71.

2) Raffael und Michelangelo I. Band. Leipzig 1883.

3) Leben Michelangelo's, 6. Auflage.

4) Deutsche Rundschau, I. Quartal 1891. S. 148.



Giovannino - Marmorstatue des Berliner Museums

des Buches von Wölfflin zu sagen, wer sonst die lieblich-wüßlige, zarte Gestalt hätte arbeiten können.

Einen sehr entschiedenen Standpunkt nimmt Wölfflin¹⁾ ein und erklärt es am Schlusse seines Aufsatzes über die Statue, wenn auch nur in einer Anmerkung, als seine feste Überzeugung, dass die Arbeit in das 16. Jahrhundert gehört. Er wendet sich ganz besonders gegen die Ausführungen Bode's und zwar in folgender Weise: „In der Art der Bewegung findet Bode das erste Merkmal von Michelangelo's Stil, allein es handelt sich hier nicht um eine gebrochene Bewegung, sondern um eine vielfache Wendung des Körpers im Sinne einer gesteigerten Zierlichkeit. Das Band findet er ein kleinliches Bravourstückchen, indem es zweimal um den Körper herumgeführt ist, ebenso der umgeschlagene Rand, sowie das Hinüberführen über das Schurzfell. Der Baumstamm ist ebensowenig wie der Felsboden der gleiche wie beim Bacchus, der Pietà und dem David. Hier ist allerbestimmteste Arbeit, zähes Gewächs, Ring an Ring, dort blöde, allgemein gehaltene Rinde. Die Wurzeln des Stockes zeigen im Bacchus etc. zähe Kraft, mit der sie sich in den Boden einsenken. Beim Giovannino dagegen weichlicher Anlauf des Stammes. Der Boden Michelangelo's ist scharfzässig und schroff. Hier ist die Platte blöde. Wann hat Michelangelo ein Händchen gebildet wie dasjenige, das hier das Ziegenhörnchen fasst, mit niedlich ausgespreizten fünften Fingerchen? Bei Buonarroti ist es ein breites Zugreifen selbst da, wo es nicht passend erscheint. Bei Arbeiten der älteren Periode kommt wohl Spreizung vor, allein das Kindliche ist immer ausgeschlossen. Ganz leicht stößt der schlauke Knabe da und mit der Spitze berührt der spielend nachgezogene Fuß den Boden. Das Hochheben eines ganz kleinen Hörnchens ist die eigentliche Aktion. Dieses Hörnchen aber, dem das leckere Mäulchen sich entgegenspißt, ist so winzig und kommt zudem zwischen den Fingern so wenig zum Vorschein, dass man sagen kann, die ganze Komposition stehe auf einem Stecknadelknopf. Dieses reizend erfundene Figürchen setzt einen Sinn für das Leichtbewegte, Zierliche voraus, der mit Michelangelo's Art von Anfang an völlig im Widerspruch steht.“

Diesen Ausführungen Wölfflin's trat alsbald Henke²⁾ in einem ausführlichen Aufsätze entgegen. Der Kern seiner Ausführungen ist in folgendem ent-

halten: „Wie Michelangelo zuweilen gewaltige, zuweilen blöde Menschen gebildet habe, so kann er auch eine verschiedene Behandlungsweise des steinigen Grundes und des Baumstammes gehabt haben und erst von dem weniger Scharfen zu dem Scharfrissigen und Schroffen übergegangen sein. Das Wölfflin'sche Bravourstückchen des Bandes bildet für ihn kein Hindernis, es Michelangelo zuzutrauen, denn „warum soll sich so ein junger Mann, der sich durch eines seiner ersten, frei komponirten Werke bei Liebhabern einführen will, nicht auch einmal ein kleines Bravourstückchen erlauben?“ Die Art des Anfasses des Hörnchens erklärt sich nach ihm durch die Kleinheit desselben und er sagt: „Wie soll er das anders als mit spitzen Fingern anfassen?“ und bei seiner Kleinheit heißt es „mit den verschiedenen Fingern, die es halten sollen, richtig ausgreifen, um es sicher in der Schwebe zu halten. Die Hand passt zu dieser Bestimmung, die sie zu erfüllen hat“. Das Gleiche gilt von dem rechten Fuße. Er kann nicht anders, als mit der Spitze den Boden berühren, da er von dem nachschleppenden Spielbeine nachgeschleift wird, während der Oberkörper sich auf dem Standbein vorwärts neigt und wendet.“

„Sehen wir uns nun die Gestalt darauf an, welche Art von Haltung ihr der Künstler zum Zwecke der dargestellten Handlung gegeben hat, so füllt zunächst rein äußerlich die eckig gebrochene Führung der Linien oder kontrastirende Biegung der Glieder gegen einander auf. Die Hauptfrage wird aber sein, wie diese Art von Zug der Umrisse, der Kontrast in ihren Bewegungen von Glied zu Glied auch innerlich durch die Bewegungen derselben motivirt ist. Es handelt sich um eine gebrochene Bewegung, um die Darstellung „zweier aufeinander folgender, zusammenhängender Bewegungen, wie sie nach ihm für den Michelangelo so recht eigentümlich ist.“ Er steht auf dem linken Fuße und blickt nicht nur mit dem Kopfe, sondern wendet auch den Rumpf nach links, oder mit anderen Worten: die Spitze des linken Fußes ist einwärts, wie man sagt, d. h. nach links gerichtet im Verhältnis zum Oberkörper, weil dieser sich über ihn nach rechts hin gewendet hat. Das Spielbein oder hier das rechte, welches zuvor rechts zur Seite des Standbeines aufgestanden hat, wird nun vom Oberkörper an der Hüfte herabhängend nachgeschleift, und daher kommt es, dass es einwärts im Knie einknickend mit der Fußspitze den Boden anstreift. Dieses ungewöhnliche Verhältnis macht einen so eigentümlich eckig eingeknickten Eindruck.“

1) Die Jugendwerke Michelangelo's. München 1891. S. 69.

2) Der Giovannino von Michelangelo im Museum zu Berlin. Preussische Jahrbücher, Juli bis Dezember 1891, S. 44 u. folg.

Durch die Biegung der Körperteile sucht der Johannes nach seiner Meinung das Beträufeln des Körpers mit Honig zu vermeiden, da er beide Hände über die Hüfte des Standbeines hinans hält, und diese zweckmäßige Bewegung gesellt sich dann nach ihm zu der anderen, welche das Austrinken des Hörnchens vorbereitet.

„Der Eindruck dieser etwas künstlerisch verdrehten Bewegungskombination ist aber durchaus nicht etwa ein Bild kraftvoller Aktion. Die Drehung des Oberkörpers auf dem rechten Beine nach rechts ist ungewöhnlich, sie resultiert aus einem schlaffen Sichhängenlassen. Dazu kommt ferner, dass auch die gewöhnliche Einknickung der Hüfte des Standbeines hier besonders ausgesprochen ist, die darin besteht, dass die andere etwas von ihr unabhängig, sie selbst aber stark heraustritt, und dies ist auch nicht die Folge einer kräftigen, sondern einer schwachen Muskelleistung. Also macht diese Haltung des Johannes einen weichlich schlaffen Eindruck, und mit diesem harmonirt denn auch die schwächlich halbwüchsige Bildung seines ganzen Körpers. Es bricht hier eben wie in keinem früheren uns erhaltenen Werke von Michelangelo seine Eigenart durch, die darin besteht, dass die Glieder in zerstreuten Bewegungen durch vereinzelte Bewegungsmotive eingestellt und durch eine lässige oder wenig frische und kraftvolle Muskelanstrengung erhalten werden.“

„Die Art der Bewegungen des Johannes ist der des Bacchus verwandt. Das Spielbein des Johannes schleppt lässig nach, das des Bacchus fällt tanelnd vor, aber beide knicken sie kraftlos ein, und infolgedessen schleift die Fußspitze am Boden. Der Gegensatz der Zartheit und Plumpheit in beiden Gestalten ist nebensächlich neben dieser Verwandtschaft der Motive.“

„Ferner ist das Motiv des kolossalen Knaben David in Florenz eine veränderte Bearbeitung des Motives der Johannesstatue. Es ist ein halbwüchsiger Jüngling wie der Johannes. Sie verhalten sich zu einander wie Spiegelbilder. An beiden der Arm auf der Seite des Standbeines abwärts, mit der Hand neben der Hüfte ausgestreckt, der nach der Seite des Spielbeines dagegen spitzwinkelig nach oben mit der Hand bis zur Höhe der Schulter gebeugt. Das Spielbein selbst zwar beim Johannes etwas nachschleppend, beim David etwas vorgesetzt, aber bei beiden lässig mit dem Knie einwärts einknickend, und nur eines total verschieden, der Blick, die Drehung des Kopfes beim Johannes über das Standbein, beim David über das Spielbein hinaus.“

In seiner jüngsten Schrift kommt Henke¹⁾ dann noch einmal auf den Giovannino mit folgenden Worten zu sprechen: „Der Johannes steht schlaff eingeknickt linkswärts gewendet auf dem linken Fuß mit der Fußspitze einwärts, eine sehr ungewöhnliche Haltung, da man sich sonst immer auf dem einen Fuße nach der anderen Seite wendet. Warum steht der Johannes so nach links (man könnte sagen linksich) hin gewendet? Er hat sich offenbar mit dem Honig selber die Beine nicht beträufeln wollen und hat beide, Wabe und Hörnehen, deswegen möglichst weit über seine Füße hinaus neben der linken Hüfte von sich weg gehalten. Und so hält er die Wabe noch und bleibt auch so stehen, während er jetzt dazu übergeht, das Hörnehen auszutrinken. Also eine Stellungskombination aus einem früheren und jetzigen Motiv.“

Wie die Dinge nun liegen, glaube ich, wird es notwendig sein, von der Frage nach dem Urheber des Werkes einstweilen gänzlich abzusehen und das selbe lediglich von anatomischen Gesichtspunkten aus zu betrachten. Schwerlich wird wohl der folgende Satz irgend einen Widerspruch erfahren: *Jedes wahre Kunstwerk muss anatomisch und statisch richtig aufgebaut sein.*

Es fragt sich nun: entspricht der Giovannino diesen Anforderungen? Diese Frage lässt sich im allgemeinen mit Ja! beantworten. Somit ist der Statue ein besonderes Lob zu erteilen, wenn auch dieses Lob nicht uneingeschränkt ist. Fehler finden sich, wenn ihrer auch nur wenige sind.

Fehlerhaft ist zunächst die große Breite des rechten Handrückens. Misst man denselben über die Knöchel der vier letzten Finger, so beträgt die Breite rechts über 1 cm mehr als links, während der Unterschied bei halbwüchsigen Personen und Erwachsenen höchstens 0,5 cm zu Gunsten der rechten Hand betragen soll. Infolgedessen erscheint, namentlich von vorne gesehen, die rechte Hand plump. Unrichtig ist auch das übermäßig starke Vortreten des äußeren Kopfes des Oberarmstreckers rechts, wie es bei der Betrachtung der Figur von hinten zu Tage tritt.

Merkwürdig ist nun aber, wie trotz des anatomisch richtigen Aufbaues der Statue dieselbe bei dem ersten Betrachten den Eindruck einer nicht vollkommen richtig gearbeiteten macht. Das rechte Bein, welches thatsächlich und wie es innerhalb der

¹⁾ Vorträge über Plastik, Mimik und Drama. Rostock 1902. S. 115.

Norm liegt 1.5 cm länger ist als das linke, erscheint vorwiegend kürzer als dieses. Der Grund liegt meines Erachtens darin, dass das Fell fast horizontal über den Körper gelegt ist und rechts die Hälfte tiefer überschneidet als links.

Im übrigen ist der Körper so fein modellirt, lässt den Charakter der Haut, lässt die unvollkommenen, unausgebildeten, eckigen Formen des Körpers so ausgezeichnet hervortreten, dass man, wenn man sich auf den rein anatomischen Standpunkt stellt, erklären muss: die Statue ist schwerlich das Werk eines ganz jungen Künstlers, sondern lässt in der Technik und in der Wiedergabe der Formen einen erfahrenen und vielgewandten Meister erkennen. Statisch lässt sich der Statue auch nichts außerhalb des Bereiches des Möglichen Gelegenes vorwerfen, anders aber stellt sich die Sache in dem Augenblicke, wo man sie unter dem Gesichtspunkte der zweiten Forderung betrachtet:

Jedes wahre Kunstwerk soll das Motiv oder die Motive klar und deutlich zeigen.

Ist dies bei dem Giovannino der Fall? Diese Frage lässt sich nur zum Teil mit Ja! beantworten.

Das Motiv des Honiggenußes lässt sich wohl aus dem Vorhandensein der Honigwabe, sowie aus der Haltung des Kopfes und des Mundes ahnen, allein auf welchem Wege, oder besser gesagt mit welchen Mitteln der Johannes zu diesem Genuß gelangen wird, das tritt nicht klar hervor. Daraus erklärt es sich auch, dass Wilson sogar annahm, er habe einer Heuschrecke den Kopf abgebissen, oder er sei im Begriff, eine Wurzel zu verspeisen, beides ja nach der Legende Nahrungsmittel, von denen er lebte. Das kommt daher, dass das Ziegenhörchen größtenteils durch die dasselbe haltenden Finger verdeckt ist, und dass das Stück, welches über die Hand hinausragt, namentlich bei der Betrachtung von vorne so undeutlich, unbestimmt und klein ist, dass es erst einer ganz genauen Besichtigung bedarf, um über dasselbe zur Klarheit zu kommen. Ich weiß dabei recht gut, dass oben ein Stück abgebrochen ist, ich habe aber diesen Umstand recht wohl in Rechnung gezogen, komme aber doch dabei zu keinem anderen Resultate. Dieser Umstand in Verbindung mit der ungeschickten Anordnung

des Felles, dessen plumper, auf den Baumstamm niederhängender Zipfel auch nicht gerade rühmend zu erwähnen ist, sowie das in seiner Beziehung zum Felle durchaus unmotivirte Band, welches nur als ein Hilfsmittel dient, die darunter liegenden Körperformen besser hervorzuheben, lassen schon eher auf die Hand eines jugendlichen Künstlers schließen. Diese Erscheinungen gestatten aber auch den Schluss, dass die Statue von einem Künstler geschaffen wurde, der wohl einen ausgebildeten anatomischen Sinn nebst tüchtigem Wissen und hoher technischer Fertigkeit besaß, dem aber der Funke des Genius und somit auch der Sinn für das vollendet Schöne fehlte, und der im Bewusstsein seiner Ohnmacht zu künstlichen Mitteln greift, die wohl zuerst die Aufmerksamkeit erregen und verblüffen, die aber kaum von wahrhaft großen Künstlern angewandt werden und angewandt zu werden brauchen.

Weiter meine ich:

Jedes wahre Kunstwerk muss in Bewegung und Haltung einfach und übermäßig sein, d. h. jede im Motive nicht liegende und jede über die Grenze des Natürlichen hinaus oder bis an dieselbe gehende Bewegung und Haltung muss vermieden werden. Werden solche Bewegungen und Haltungen dargestellt und zwar über die natürliche Grenze hinaus, so erscheinen sie bei dramatischen Darstellungen oder bei Darstellungen erhöhter Muskelthätigkeit als Verirrungen, gehen sie dagegen bis an die Grenze des Natürlichen, so zeigen sie sich bei schwacher Muskelthätigkeit oder in der Ruhe als Gevürtheiten.

Wie erscheint nun aber der Giovannino unter diesen Gesichtspunkten, welche man wohl ebenfalls als zutreffend anerkennen wird? An diesem Maßstabe gemessen, ist die Figur in jeder Beziehung geziert.

Der Beweis ist leicht zu führen, doch bevor ich darauf eingehe, möchte ich zuvor noch einiges über das Motiv, welches der Statue zu Grunde liegt und zu Grunde liegen soll, sagen, und ich glaube auf diese Weise am besten zu der Beantwortung der vorhin aufgestellten Frage überzuleiten.

(Schluss folgt)



NEUE ANTIKE KUNSTWERKE.

(Schluss.)



INE wichtige Erwerbung des Berliner Museums ist der unter Figur 7 abgebildete Kopf des Anakreon. Bekanntlich besaß die Sammlung Borghese in Rom zwei Bildnisstatuen, eine stehende und eine sitzende, von denen jene für Tyrtæus, diese für Anakreon erklärt wurde. Durch die Auffindung einer mit Inschrift versehenen Büste in Rom wurde diese Annahme als falsch erwiesen, da der als Anakreon bezeichnete Kopf offenbar eine Kopie der stehenden, nicht der sitzenden Figur war, so dass für diese letztere noch der Name zu suchen bleibt. Die neue Berliner Büste, die offenbar zum Einsetzen in eine Herme bestimmt war, kommt ohne Zweifel dem Original von allen Kopien am nächsten, man darf vermuten, dass dies eine Bronzestatue war, und zwar die von Pausanias als auf der Akropolis befindlich bezeichnete, die demnach um die Mitte des fünften Jahrhunderts entstanden sein muss. Der leise geöffnete Mund und die Neigung des Kopfes, die auch in der kapitolinischen Büste erhalten und für das Berliner Exemplar gleichfalls anzunehmen ist, passt recht wohl zu der Schilderung des Pausanias, nach der Anakreon singend, und zwar in Weinlaune vor sich hinsingend, dargestellt war. (Fig. 7.)

Eine andere bedeutsame Erweiterung unserer Kenntnis griechischer Denkmäler ist uns durch die in Saïda, dem alten Sidon, gemachten Ausgrabungen vermittelt worden. Während bei den griechischen und römischen Städten gewöhnlich die aus der Stadt führenden Straßen rechts und links mit Grabdenkmälern besetzt sind, hat man in Sidon die Toten bald hier bald dort in der Umgebung bestattet, indem man überall da, wo der leicht zu

bearbeitende Kalkstein gefunden wurde, in die Tiefe ging, um dort die in Sidon üblichen Grabkammern anzulegen. Derartige Grabkammern sind schon seit langer Zeit bekannt und durchforscht worden, leider meist so, dass die Ausgrabung nur im Geheimen vorgenommen und die gewonnene Ausbeute unter Verschweigung des Fundortes in den Handel gebracht und in alle Welt zerstreut wurde.

Von hervorragender Bedeutung war der 1855 entdeckte Sarkophag des Eschmunazar, der sich als Sohn des Tabnit bezeichnete, ein die menschliche Gestalt nachahmender Sarkophag, der durch den Herzog von Luynes in den Louvre gelangt ist. Um die Fragen, die durch seine Auffindung sich aufdrängten, zu lösen, wurde 1860 die bekannte Expédition de Syrie unter Renan ausgeschiedt, doch trotz aller Nachforschungen und Ausgrabungen, die Renan damals angestellt hat, ist es nicht gelungen, das Rätsel zu lösen. Heute hat der Zufall darauf eine Antwort in einer Deutlichkeit gegeben, wie man nie hätte erwarten können, und zugleich sind eine Reihe von Denkmälern an das Licht gezogen worden, die für die Kunstgeschichte von einschneidender Bedeutung sind.

Im Jahre 1887 grub Mehmed Scherif, Eigentümer eines unfruchtbaren Feldes, Ayaa genannt, östlich von Saïda, ungefähr 1550 m vom Meer entfernt, auf seinem Eigentum nach, um Bausteine zu gewinnen. Am 2. März meldete er dem Kaimakam von Saïda, dass er auf einen Brunnen von 13 m Tiefe gestoßen sei, der allem Anschein nach zu einer antiken Begräbnisstätte führe. Der Kaimakam sendete sofort einen Ingenieur, Bechara, zur Berichterstattung ab, und dieser gewährte bald, dass von dem Brunnen, dessen Höhlung gleichsam als centraler Eingangsraum diente, sieben, teilweise in verschiedener Höhe liegende Grabkammern zugänglich waren, die sieben

schon wohlerhaltene, wenngleich ihres Inhaltes schon im Altertum beraubte Sarkophage aus Kalkstein oder aus schwarzem oder weißem Marmor enthielten, die zum Teil mit gut erhaltenen und polychrom bemalten Skulpturen geschmückt waren. Auf die Nachricht von dieser Entdeckung eilte der Generaldirektor der türkischen Museen, Hamdy Bey, sofort nach Saïda, und durch seine Bemühungen gelang es, nachdem ein schräg nach oben geführter Tunnel angelegt war, die sämtlichen Sarkophage innerhalb von 25 Tagen wohlbehalten ans der Tiefe herauszuziehen, nach dem Meere zu führen, auf Flößen nach dem Schiffe hinzubringen, sie dort zu verfrachten und glücklich ohne jeden Unfall nach Konstantinopel überzuführen. Was für Schwierigkeiten bei diesem Transport zu überwinden waren, kann man ermes sen, wenn man hört, dass der eine Sarkophag 3,30 m lang ist und ein Gewicht von 15 Tonnen besaß. Nach der Ankunft in Konstantinopel sind die Sarkophage bis zur Fertigstellung des für sie besonders bestimmten Museums in einem Verschlage vorläufig aufbewahrt worden, wo der Bildhauer Osgan Elîendi die Anfügung aller der seit alter Zeit (oder neuerdings¹⁾ abgebrochenen Bruchstücke unternahm; seit 1891 ist der Pavillon vollendet und künstlerisch verziert, so dass die Aufstellung der Sarkophage darin hat erfolgen können. Das Gebäude, 64 m lang, enthält zwei Säle, in denen die Sarkophage aufgestellt und der Besichtigung durch das Publikum zugänglich gemacht sind. Ihre Zahl ist übrigens inzwischen noch gewachsen.

Gleich bei dem Herausziehen der Sarkophage hatte Hamdy Bey das Glück, geleitet durch ein von antiken Schatzgräbern geschlagenes Loch, noch ein neues unterirdisches Grabgemach zu entdecken, in dem man unter einer vierfachen Reihe von kolossalen Platten einen Sarkophag von menschlicher

1 Die Sarkophage hatten durch die antiken Leichen diebe nur geringen Schaden erlitten, viel größeren aber durch die bis zur Ankunft Hamdy Bey's in die Gräber eingedrungenen Besucher, von denen viele sich nicht gescheut haben, Bruchstücke zur Erinnerung sich herabzuschlagen. Eines großen Teils derselben ist man glücklicherweise wieder halbfaltig geworden.

Gestalt fand, der außer einer phönizischen Inschrift noch ägyptische Hieroglyphen trug. Dadurch ist die von Renan vergebens angestrebte Lösung mit einmal gefunden; der in dem Sarkophag Bestattete war Tabnit, der Vater des Eschmunazar, König von Sidon, und durch die ägyptischen Hieroglyphen ergab sich, dass der Sarkophag nicht in Sidon etwa angefertigt war, sondern, nachdem er mehrere Male in Ägypten selbst zur Bestattung gedient hatte, als Handelsware nach Sidon gelangt und dort für das Begräbnis des Königs verwendet worden war. Dasselbe gilt nun auch für Eschmunazar's Sarkophag, bei dem man die Vorsicht gebraucht hatte, die hieroglyphische Inschrift wegzunehmen, und während man früher geneigt war, für den Sarkophag des Louvre ungefähr das achte vorchristliche Jahrhundert als Entstehungszeit anzunehmen, stellt sich nun heraus, dass beide Könige, Tabnit sowohl wie Eschmunazar, in die Zeit der Ptolemäer gehören.

Was von den aus Ägypten eingeführten Sarkophagen gilt, muss auch für die anderen in den Grabkammern gefundenen Sarkophage gelten, sie sind nicht etwa in Sidon angefertigt worden, sondern als fertige, ja meist wohl schon anderweitig gebrauchte Ware dorthin gelangt. Dadurch sind eine Zahl von Sarkophagen in den Grabkammern vereinigt worden, die ganz verschiedene Epochen der griechischen Kunst, von Phidias bis zu



Fig. 7. Kopf des Anaxagoras.
Nach Jahrb. d. Inst. VII, T. 3.

Lysippos hinab, vertreten.

Die griechischen Sarkophage brauchten, um wertvoll zu erscheinen, gar nicht erst mit Skulpturen verziert zu sein, sie sind architektonische Kunstwerke in sich, die gewöhnlich die Form des Tempels nachahmen, während bei den römischen Sarkophagen der Kunstwert nur in der Ausschmückung durch das Relief liegt und, sobald man sich dies wegdenkt, ein nacktes Gebrauchsgefäß übrig bleibt. Aber auch bei den griechischen Sarkophagen wird man die mit Skulpturen ausgeschmückten natürlich in erste Reihe stellen, besonders wenn die Skulpturen solche kunstgeschichtlich wichtige Denkmäler sind, wie in unserem Falle.

Nur vier Sarkophage sind mit Skulpturen versehen, die hier kurz erwähnt werden dürfen.

Der erste, offenbar an Zeit älteste, dessen Bildwerke man als den Parthenonskulpturen gleichzeitig bezeichnen muss, trägt die bekannte Form des lykischen Sarkophags, d. h. über dem eigentlichen Körper des Sarkophags erhebt sich ein hoher, mit einer Art Spitzbogen gewölbter Deckel. Das hohe Piedestal, auf dem diese Sarkophage regelmäßig zu stehen pflegen, hat der Händler nicht mit nach Sidon gebracht, sondern nur den oberen Teil, den eigentlichen Sarkophag; er ist mit einem Kentauren-

phag achtzehn Frauengestalten in klagender Haltung. Alle sind mit Chiton und darüber mit Himation bekleidet, das sie gewöhnlich schleierartig über den Hinterkopf gezogen haben. Auch um die Basis des Tempels herum zieht sich eine figurenreiche Darstellung; dort sieht man gegen hundert Personen, die Hirsche, Bären und andere Tiere jagen. Der Umstand, dass man innerhalb des Sarkophags neben den Gebeinen des Besitzers die Reste von vier Jagdhunden fand, lässt darauf

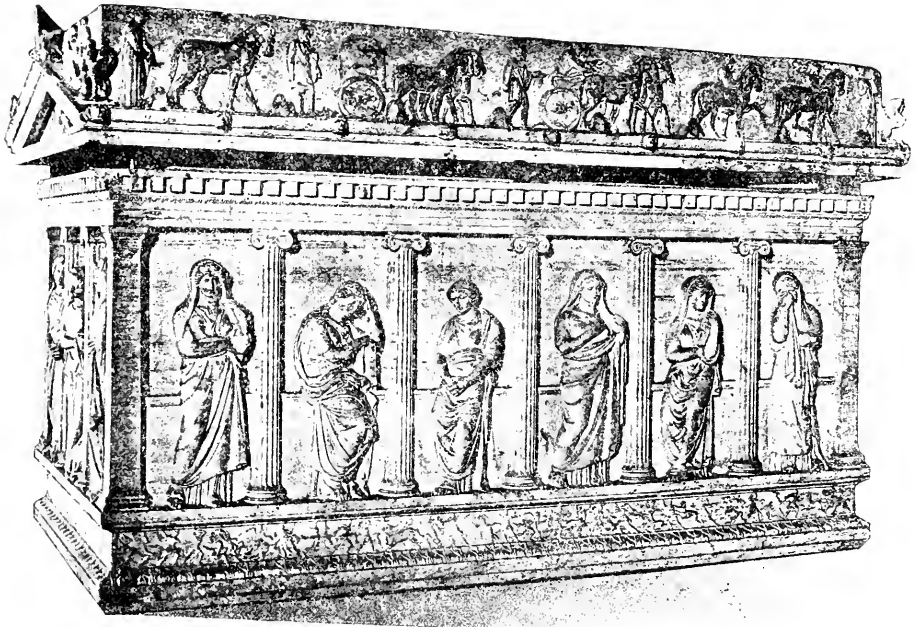


Fig. 8. Sarkophag aus Saïda in Konstantinopel. Nach Gazette des Beaux-Arts, 1892, I. Hälfte. S. 95.

und Amazonenkampf, einer Löwen- und einer Eberjagd verziert.

Während dieser in dem Stil seiner Skulpturen Anklänge an Phidias zeigt, wird man geneigt sein, den zweiten Sarkophag (vgl. unsere Abbildung Fig. 8, der gewöhnlich le sarcophage des pleureuses genannt wird, dem Anfang des vierten Jahrhunderts zuzuschreiben.

Der Sarkophag ist als ionischer Peripteros gedacht, mit Pfeilern statt Ecksäulen an den vier Ecken und mit einer zwischen den Säulen sich hinziehenden Balustrade. An diese gelehnt oder auf ihr sitzend erblickt man rings um den Sarko-

schließen, dass der Bestattete ein großer Freund der Jagd war und dass man deshalb für ihn den so ausgeschmückten Sarkophag ausgewählt hat.

Das Dach des Sarkophags zeigt an den vier Ecken je eine gelagerte Sphinx und in den Giebeln trauernde, um den Leichenhügel gelagerte Figuren. Auf die Bestattung bezieht sich auch die Darstellung einer Art von Balustrade, die rings um das Dach gelegt ist; man sieht dort den Tränenzug, voraus gehen zwei Pferde des Verstorbenen, von Männern, die neben ihnen gehen, geleitet; darauf folgt der Kriegswagen, darauf ein Viorgespann, das nach der gewöhnlichen Deutung den Sarkophag des

Verstorbenen zieht von einem vorausgehenden Manne an den Zügeln geleitet. Gegen die Deutung auf einen Sarkophag lassen sich aber viele Gründe vorbringen: erstens würde man natürlich erwarten, den Sarg in derselben Form dargestellt zu sehen, wie der ist, in dem der zu Ehrende bestattet worden ist, d. h. als ionischen Tempel; zweitens müsste der Sarg nicht quer, sondern der Länge nach, und zwar auf einen vierrädrigen Wagen gestellt sein; ferner aber ist es ganz ungewöhnlich, auf einem griechischen Sarkophag den Transport eines *geschlossenen* Sarges dargestellt zu finden, da in Griechenland, im Altertum wie noch heute, die Särge überall da, wo Bestattung herrschte, offen zum Grabe getragen und dort erst geschlossen zu werden pflegten. Sind doch deshalb die Sarko-

des Mausoleums in Halikarnass; leider sind hier die Einzelheiten ziemlich zerstört. Um so besser ist dafür der vierte, der sogenannte „Alexandersarkophag“, erhalten; während nämlich bei den anderen die ursprünglich alle Flächen deckende Polychromie bis auf mehr oder weniger geringe Spuren verschwunden ist, sind hier die Farben in einer ganz erstaunlichen Frische erhalten. Auch die architektonische Form verdient eine genaue Betrachtung. Der Fuß ist nach Art der ionischen Säulen aus Hohlkehlen und Polstern zusammengesetzt, die mehrfach mit dem Flechtornament überzogen sind; darauf erhebt sich der viereckige Körper des Sarkophags, der zur Aufnahme des Leichnams dient, auf allen sechs Seiten mit Darstellungen geschmückt, die uns weiter unten noch beschäftigen werden.



Fig. 9. Relief des sog. Alexandersarkophags aus Saïda in Konstantinopel.
Nach Gazette des Beaux-Arts, 1892, 2. Hälfte. S. 190.

phage von Klazomenae an der Oberseite des Untertheils kostbar verziert, während als Deckel nachher ein beliebiger flacher Stein verwendet wird. Viel natürlicher scheint es mir, in dem fraglichen Gestell den gedeckten Reisewagen des Verstorbenen, der in ähnlicher Form mehrfach vorkommt, zu sehen. Nebenbei sei übrigens bemerkt, dass die Art, wie die nur in Malerei ausgedrückten Zügel von dem vorausgehenden Manne gehalten werden, für die Ergänzung des Ostgiebels in Olympia im Curtius'schen Sinn nicht unwichtig ist. Ein Mann, der das Leibross des Verstorbenen führt, und eine in klagender Haltung dargestellte Figur machen den Schluss.

Der dritte Sarkophag, mit Darstellungen aus dem Leben eines orientalischen Dynasten, erinnert lebhaft an ähnliche Szenen aus dem Reliefschmuck

Darüber folgt ein mit kunstreichem Mäander verzierter Architrav, über diesem ein Fries, den eine Ranke wilden Weins ziert (gelb auf Purpurgrund). Das darüber folgende Dach ist scheinbar mit Marmorziegeln gedeckt; Köpfe von Steinböcken mit drei Hörnern dienen als Regenspeier, Masken, die strahlenförmig mit Blättern ausgeschmückt sind, als Stürnziegel und Firstziegel. Auch die vier Ecken des Daches sind geschmückt, je mit einem gelagerten Löwen, und als Giebelakroterien dienen endlich Doppelpalmetten zwischen zwei geflügelten Greifen.

Die Darstellungen, mit denen der Körper des Sarkophags geschmückt ist, beziehen sich auf Kämpfe zwischen Griechen und Persern, oder Jagden, bei denen beide Völker vereint thätig sind.



Fig. 10 und 11. Aphrodite, Bronze der Sammlung Tyszkiewicz zu Paris - Nach Mon. ant. pubbl. per cura dei Linc. I, S. 95.

Da der eine der Griechen unzweifelhaft eine große Ähnlichkeit mit Alexander dem Großen zeigt, so hat man gleich nach der Auffindung den Sarkophag mit dem Namen Alexander's bezeichnet, ja ungeachtet der bestimmten Nachrichten, die uns über die Bestattung des jugendlichen Königs in Alexandria hinterlassen sind (so wissen wir z. B., dass dem Augustus der Leichnam Alexander's in Alexandria gezeigt worden ist), hat man ganz ernsthaft den Versuch gemacht, zu beweisen, dass Alexander in Sidon habe begraben werden können. Andere, für welche die Bestattung Alexander's in Alexandria feststand, haben wenigstens annehmen zu können geglaubt, dass in dem Sarkophag einer der Generale des Weltoberers bestattet worden sei, zu dessen Ehren die Ausschmückung des Sarkophags mit der Figur Alexander's ja wohl erklärlich wäre. Aber alle diese Deutungen verschwinden vor der einen Tatsache, dass nicht die Person Alexander's, sondern die eines persischen Fürsten in den Vordergrund als Hauptperson gerückt ist; er ist es, der alle Aufmerksamkeit auf sich zieht, während die Figur Alexander's nur als Nebenfigur erscheint. Er ist dargestellt, wie er mit Hilfe seiner Diener einen Panther jagt, ferner wie er einen Griechen niederwirft, ferner im Kampf mit einem Löwen, der ein Pferd an der Brust gepackt hat, und schließlich im Kampf mit Alexander selbst. Th. Reinach, der in der Gaz. d. b. a. 1892, I, S. 89 und II, S. 177 eine vorläufige Besprechung der Sarkophage giebt (er ist Mitarbeiter an dem Prachtwerk „Une nécropole royale à Sidon, par Hamoud Bey et Théodore Reinach, Paris, Leroux“), schließt hieraus, dass der ursprüngliche Besitzer des Sarkophags, ein persischer Dynast, ursprünglich Gegner des Alexander gewesen sei, dann aber, nach der Besiegung des Königs und der Übernahme der Herrschaft durch Alexander, als Freund und Genosse des Macedoniers aufgetreten sei, was an sich ja möglich ist. Jedenfalls werden die Skulpturen dadurch an das Ende des vierten Jahrhunderts gerückt, eine Bestimmung, die mit dem, was durch stilistische Würdigung derselben sich ergibt, völlig in Einklang steht. (Fig. 9.)

Bevor wir diesen wunderbaren Fund von Sidon

verlassen, verlohnt es sich, noch ein paar Worte über die polychrome Behandlung, besonders des zuletzt geschilderten Sarkophags zu sagen. Die Farben, die zur Verwendung gekommen sind, sind folgende: Violett, Purpurfarbe, Blau, Gelb, Rot, Rotbraun und vielleicht eine Art Rußbraun; ob alle diese Farben einfach oder zusammengesetzt sind, steht noch dahin und wird vielleicht durch weitere Untersuchungen noch geklärt werden, aber jedenfalls sind die einmal für die Verwendung bestimmten Farben einfach

verwendet worden, es sind nur einfache, nicht gebrochene Töne angewandt worden. Mit Recht hat der Künstler, der die Bemalung der Skulptur übernommen hat, darauf verzichtet, von seiner Palette her Licht und Schatten über die Fläche zu verteilen, nein, er hat einfach der Sache entsprechend einheitliche Farben über die Flächen gelegt, indem er es der Skulptur überließ, durch Höhen- und Tiefenwirkung Licht und Schatten über das Ganze auszubreiten. Wie vorauszusehen war, sind nicht etwa bloß die Gewänder durch Farbe hervorgehoben, sondern auch die nackten Körperteile sind farbig gehalten, die Griechen heller, die Asiaten dunkler, und auch die Augen sind genau bezeichnet, sowohl die Iris als auch die Pupille, und zwar hat der Maler den Griechen braune, den Persern blaue Augen gegeben. Sobald die farbigen Tafeln vorliegen, die man in dem Werke von Hamdy Bey erwarten darf, wird es sehr erwünscht sein, dass auch nach dieser Seite hin für weitere Kreise durch Nachbildungen der farbigen Reste eine genauere Kenntnis von der Polychromie der Alten verbreitet

wird; ist doch zu hoffen, dass auf solche Weise die mannigfachen Vorurteile, die noch heute in Künstlerkreisen besonders gegen die Polychromie herrschen, allmählich verschwinden, wenn sie sehen, was für wunderbare Erfolge mit dieser Färbung zu erreichen sind.

Für die spätere Zeit ist der Kunstwissenschaft ein Zuwachs durch die Veröffentlichung einer herrlichen Bronze zu teil geworden, die sich in der berühmten Sammlung Tyszkiewiez zu Paris befindet (Mon. ant. pubbl. per cura dei Linc. I, S. 965); sie soll aus Griechenland stammen. Doch ist, wie gewöhnlich in solchen Fällen Genaueres, über die Her-

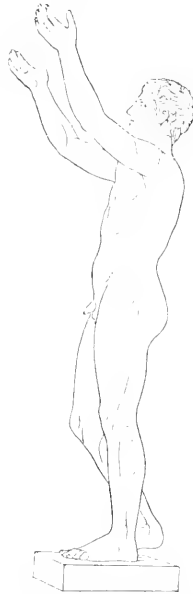


Fig. 12. Der betende Knabe, neue Ergänzung. Nach Arch. Anz. 1899, S. 165.

kniff nicht zu erfahren. Die Statuette ist 0,263 m hoch, abgesehen von der Basis, die 0,018 misst. Die Arme sind erhalten, sie waren besonders gegossen und dann angelötet; bei dem Loslösen der Arme sind einige Theilchen der Oberarme an den Unterarmen mit sitzen geblieben. Die Statuette ist mit prachtvoller Patina überzogen, außer an einigen Stellen, wo die unmittelbare Nähe von Eisen ihr Flecke von Eisenoxyd zugezogen hat, namentlich auf den Haaren oberhalb der Stirn. Sonst ist sie vorzüglich erhalten, ja sie genießt den ganz besondern Vorzug, dass bei ihr die Ohringe in den Ohrläppchen erhalten geblieben sind; diese bestehen aus feinem Golddraht, auf den eine Perle aufgezogen ist; darauf ist der Draht durch die Ohrlöcher gezogen und spiralförmig um den unteren Teil bis zur Perle hin gewickelt. Die Bedeutung und Haltung der Figur ist keinem Zweifel unterworfen, es ist Aphrodite, die mit der rechten Hand ihre Brust, mit der linken die Scham deckt, also in der von der Venus des Kapitols und der Mediceischen Venus her bekannten Haltung, die mehr oder weniger auf die Knidierin des Praxiteles zurückgeht. Wie es scheint, steht die Bronzestatuette dem Werk des Praxiteles näher als selbst die kapitolinische Statue; vor allem im Haar, das hier bei weitem einfacher und dem der Knidierin ähnlicher ist, als bei der Venus Capitolina, aber auch der Körper scheint strengere Formen aufzuweisen, als bei der kapitolinischen Marmorfigur. Allerdings fehlt bei der Statuette das danebenstehende Gefäß, durch welches das Bad angedeutet und die Nacktheit der Figur motivirt wird, es scheint, als ob der Hersteller der Bronze diese Zusätze als solche angesehen habe, die erst vom Marmorarbeiter als Stütze zugefügt wurden, deren er bei der Bronze entrannte. (Fig. 10 u. 11.)

Als eine wenigstens teilweise neu gefundene Antike darf sich auch der bekannte „Betende Knabe“ des Berliner Museums darstellen. Seine Geschichte, die bis dahin in völliges Dunkel gehüllt war, hat in letzter Zeit vielfache Aufklärungen erfahren; es hat sich herausgestellt (Jahrb. d. Inst. I, S. 8 ff.), dass die Statue wahrscheinlich aus der Sammlung Grimani in Venedig in den Besitz des Intendanten Nicolas

Fouquet, und von da nach dem Sturz desselben in die Sammlung des Prinzen Eugen von Savoyen übergegangen ist, aus der sie nach kurzem Aufenthalt im Palais Liechtenstein Friedrich der Große für 5000 Thaler erworben hat. Zugleich ist festgestellt worden, dass die Arme der Figur wahrscheinlich für Fouquet in Paris ergänzt worden sind. Der Wunsch des Sammlers van Branteghem in Brüssel, einen Bronzeabguss der Statue mit neu ergänzten Armen zu besitzen, brachte die erwünschte Gelegenheit, der Frage nach der Ergänzung der Arme näherzutreten, und so hat sich durch die Versuche des Bildhauers Herrn Gomansky, der sich der Unterstützung Siemering's erfreuen konnte, herausgestellt, dass, wie Rauch schon bei einer nach dem betenden Knaben angefertigten Figur ausgeführt hat, die Arme mehr gehoben werden und die Finger einfacher emporgestreckt gebildet werden müssen, um die ursprüngliche Haltung herzustellen (Fig. 12). Ohne dass man behaupten kann, dass jetzt dem betenden Knaben die ursprüngliche Haltung wirklich wiedergegeben sei, wird jeder doch einräumen, dass bei der Vergleichung der neu gefundenen Haltung mit der alten jener der Vorzug einer größeren Einheitlichkeit und Natürlichkeit nicht abzuspochen ist.

Wie der „Betende Knabe“ in Berlin, hat auch der Apollo von Belvedere in letzter Zeit vielfache Beachtung gefunden. Es hat sich herausgestellt, dass die allgemeine Angabe, er sei in Porto d'Anzio gefunden, nicht auf Wahrheit beruht, sondern dass er in der Commenda von Grotta ferrata zu Tage gekommen ist (Jahrb. d. Inst. 1890, S. 50). Auch ist jetzt sicher geworden, dass der rechte Unterarm ergänzt ist; ja Winter (Jahrb. d. Inst. 1892, S. 164) zweifelt schon an der Zugehörigkeit des linken Arms. Ebenso ist man immer mehr geneigt, die Bedeutung des sog. Stroganoff'schen Apollo für die Ergänzung der linken Hand (mit der Ägis) abzuweisen (Bull. mun. 1889, S. 407, l'Apollo del Belvedere e la critica moderna, von Gherardo Ghirardini, nach den Untersuchungen von Hoffmann in Straßburg), so dass schließlich die alte Ergänzung mit dem Bogen doch als die richtige erscheinen muss.

R. ENGELMANN.



KLEINE MITTEILUNGEN.

Victor Olguy-Maticha, der Urheber der Originalradirung „Winter am See“, die diesem Hefte beigegeben ist, hat sein Motiv dem Neusiedler See (Ödenburger Komitat) entnommen, dessen Ufer ihm bereits Stoff zu einer größeren Radirung bei Stiefbold & Co. in Berlin geboten haben. Der Künstler ist ein Schüler Géza von Meszöly's; er stellt mit Vorliebe Winterbilder dar. Die Unterweisung in der Radirung verdankt er dem Radirer Th. Alphons.

Das Jahreshft des *Weimariſchen Radirvereins* darf seinen Vorgängern mit Fug und Recht zur Seite treten; es enthält wiederum vierzehn Blatt, die das Bestreben der Künstler, echte Malerradierungen zu schaffen, deutlich erkennen lassen. Den Anfang macht *Konrad Abendts* mit einem Waldinnern, dem eine Relifamilie als Staflage dient. Das Blatt ist solid ausgeführt; es könnte einen sehr hübschen Wandschmuck bilden, da es groß im Format und sehr ansprechend ist. Die darauf folgenden Landschaften von *Asp* und *Asperger* sind trübe und arm an Gegensätzen, fallen daher nicht so sehr ins Auge. Vortrefflich wie immer sind die Studien von *Bremel* „Zum Stall“, Schafe, die zu ihrer Behausung getrieben werden, und „Stallruhe“, eine Anzahl Schafe, die ein beschaulich-verdauliches Dasein führen. Ein Mondaufgang von *L. v. Cranach* ist satt im Ton, aber etwas weichlich; viel Selbständigkeit und Wahrheit zeigt

die Porträtstudie von *O. Frolich*; warum hat der Künstler aber diesem Kopf das „Oberstüben“, beschnitten? Zu loben ist an dem Blatt die freie, voraussetzungslose Technik. Kühn, skizzenhaft, aber markig erscheinen die Improvisationen von *Gleichen-Rußwurm's*, der auf den Spuren Liebermann's wandelt und es völlig verschmäh't, seine Platte zu eiseln. Des Beschauers Auge muss ergänzen, was der Künstler absichtlich fehlen ließ. *Th. von Hagen's* Beitrag „Am Niederrhein“ spricht für sich selbst, wir legen es als Probe vor. Eine Helldunkelstudie von *O. Basch* ist mit Behutsamkeit und Fleiß ausgeführt; das Blatt stellt ein Pärchen im eifrigen Zwiegespräch vor. „Sie“ hat bei der Erzählung, die ihr ganzes Interesse in Anspruch nimmt, die Näherei sinken lassen; „er“ scheint ein Haudegen in Civil zu sein, denn in seinem Gesicht glauben wir eine Schnuarre zu sehen, die über die Nase geht. Die Scene ist anspruchsloser Art, doch liegt etwas Stillvergnühtes darin. Eine Dorfprinzessin von *O. Schulz*; probirt den Kopfputz ihrer Großmutter, ein gut gezeichnetes, aber etwas hausbackenes Bildchen; eine snuppige Waldlandschaft von *O. Weichberger* macht den Beschluss. Die obere Partie des letzten Bildes ist gut beobachtet, bei der unteren sind die Massen nicht wohl gegliedert, daher herrscht hier etwas Unklarheit.





COGEN

COGEN was an IBM 7090 computer
operating on the COBOL language.

The program was written by
John J. O'Connell, Jr., IBM Corp.

and John J. O'Connell, Jr., IBM Corp.

and John J. O'Connell, Jr., IBM Corp.

and John J. O'Connell, Jr., IBM Corp.

and John J. O'Connell, Jr., IBM Corp.

and John J. O'Connell, Jr., IBM Corp.

and John J. O'Connell, Jr., IBM Corp.

and John J. O'Connell, Jr., IBM Corp.

and John J. O'Connell, Jr., IBM Corp.

and John J. O'Connell, Jr., IBM Corp.

and John J. O'Connell, Jr., IBM Corp.

and John J. O'Connell, Jr., IBM Corp.

and John J. O'Connell, Jr., IBM Corp.

and John J. O'Connell, Jr., IBM Corp.

and John J. O'Connell, Jr., IBM Corp.

and John J. O'Connell, Jr., IBM Corp.

and John J. O'Connell, Jr., IBM Corp.

and John J. O'Connell, Jr., IBM Corp.

and John J. O'Connell, Jr., IBM Corp.

and John J. O'Connell, Jr., IBM Corp.

and John J. O'Connell, Jr., IBM Corp.

and John J. O'Connell, Jr., IBM Corp.

and John J. O'Connell, Jr., IBM Corp.

and John J. O'Connell, Jr., IBM Corp.

and John J. O'Connell, Jr., IBM Corp.

and John J. O'Connell, Jr., IBM Corp.

and John J. O'Connell, Jr., IBM Corp.





ATTISCHES GRABRELIEF IM HAAG.



ATTISCHE GRABRELIEFS¹⁾.

VON AD. MICHAELIS.

MIT ABBILDUNGEN.



ON dem reichen Antikenschatze, den das Nationalmuseum an der Patissiastraße zu Athen in seinen Räumen vereinigt, fesselt keine Abteilung den empfänglichen Sinn des Besuchers in höherem Maße als der große Saal der Grabreliefs. Hier ist eine Welt von Schönheit und Anmut vereinigt, von welcher auch die bedeutendsten europäischen Museen nur vereinzelte Bruchstücke aufzuweisen haben. Sind auch für den Kunsthforscher die ebendort aufbewahrten Überbleibsel archaischer Kunst von mindestens gleicher Bedeutung, dem Kunstfreunde geht nirgends das Herz so auf wie angesichts der sinnig schönen Denkmale, mit denen einst die alten Athener die Ruhestätten ihrer Toten schmückten. Das Andenken an die stillen weihewollen Stunden, die ihm deren Betrachtung gewährt hat, wird zu den köstlichsten Erinnerungen gehören, die er in die Heimat zurückbringt.

Nicht so bequem und ungestört war ein solcher Genuss vor einem Menschenalter, als den antiken

Skulpturen Athens noch kein gemeinsames Unterkommen bereitet war. Die Hauptmasse der Grabreliefs befand sich damals in dem sog. Theseustempel, aber nur enge Pfade führten durch den Wirrwarr der dort aufgespeicherten Schätze, und es war schwer, in dieser Rumpelkammer zu der ruhigen Sammlung zu gelangen, die grade diese Zeugnisse inniger Empfindung vor allen verlangen. Noch übler stand es um die Stücke, denen der schlecht umzäunte Platz an der sog. Hadriansstoa ein unsicheres Obdach bot. Was davon an den Wänden befestigt oder auf dem Boden aufgestellt war, das war allen Unbilden des Wetters und allem Übermut der Gassenjugend ausgesetzt, und was die weise Fürsorge des damaligen Generaldirektors der Altertümer mit der Reliefseite auf den Boden gelegt oder gegen die Mauer gestellt hatte (es waren nicht grade die schlechtesten Stücke), das blieb natürlich den Blicken gewöhnlicher Sterblicher ganz entzogen.

In solche Zeiten gehen die bescheidenen Anfänge des Werkes zurück, dessen erste Lieferungen nunmehr vorliegen. Der Herausgeber Alexander Conze und der Schreiber dieser Zeilen brachten im Sommer 1860 einige Monate in enger Studiengemeinschaft in Athen zu, jeder seine eigenen Ziele verfolgend und jeder des anderen Interessen teilend. Während Conze seine Aufmerksamkeit zumeist den Überresten der frühesten Kunstperioden zuwandte, begann ich alle Grabreliefs, die damals erreichbar waren, genau zu beschreiben und so weit wie möglich zu skizziren; denn Skulpturen zu photographiren war damals außerhalb Roms noch wenig üblich. Conze nahm an diesen Studien eifrig teil, und was er fand stellte er mir zur Verfügung oder wies mich darauf hin. Die Absicht ging auf ein möglichst historisch geordnetes Verzeichnis sämtlicher Grabreliefs mit

1) Die attischen Grabrelief, herausgegeben im Auftrage der Kais. Akademie der Wissenschaften zu Wien von Alexander Conze unter Mitwirkung von Ad. Michaelis. Ach. Postolakkas. Rob. von Schneider, Em. Löwy, Alfr. Büchker. Berlin. Verlag von W. Spemann. Heft 1—3 (Taf. 1—75 nebst Text), 1890—92. — Durch die Güte der Verlagsbandlung sind wir in den Stand gesetzt, zwei Tafeln als Proben und außerdem eine bedeutende Anzahl weiterer Illustrationen im Text nach Vorlagen zu bringen, die zum Teil den schon ausgegebenen Heften, zum Teil den noch nicht publizirten Tafeln des Werkes entnommen sind. Zur Ergänzung dienen einige Skizzen aus dem in demselben Verlage erschienenen Verzeichnis der Berliner Skulpturen, dessen Besprechung sich oben S. 112 ff. findet.

von 1857 in eben charakteristischen Muster. Ähnliche Soufflen in Oberitalien, im Britischen Museum, in Paris ergänzten das in Athen und sonst in Griechenland gesammelte Material. Im ganzen ergaben sich 30.600 Nummern.

Ein Antrag an die Berliner Akademie um eine Beihilfe zur Ausführung des Plans blieb infolge von Ed Gerhards Tod liegen. Schon sehr bald aber mußten jene Vorarbeiten als ganz unzulänglich erscheinen gegenüber den rasch sich mehrenden Funden neuer wichtiger Stücke in Griechenland selbst. Ebenso ward es immer deutlicher, dass ein bloßer Katalog den mannigfachen Interessen, die diese Gruppe von Kunstwerken bietet, den gegenständlichen, stilistischen, kunstgeschichtlichen, nicht gerecht werden könne. Hierzu bedurfte es reicher und guter bildlicher Wiedergabe, wie sie sich mittlerweile mit Hilfe der Photographie leichter erzielen ließ. Der Gedanke, eine möglichst vollständige Sammlung griechischer Grabreliefs in Abbildungen zu veranstalten, lag ganz in derselben Richtung, in der schon Gerhard und Brunn mit ihren Sammlungen etruskischer Spiegel und Urnenreliefs vorgegangen waren und in der zu Anfang der siebziger Jahre von verschiedenen Seiten Pläne zur Sammlung der römischen Sarkophage, der griechischen Terracotten, der antiken Statuen entworfen wurden. Was sich für die griechischen und lateinischen Inschriften bewährt hatte, durch vollständige Sammlung und kritische Herausgabe des gesamten Stoffes eine neue feste Grundlage für die wissenschaftliche Bearbeitung zu schaffen, das ward mehr und mehr als ebenso notwendig für die antiken Kunstwerke erkannt, wenn die Archäologie von der mehr oder weniger zufälligen Behandlung unvollständigen Materials zur sicheren methodischen Bewältigung der gesamten künstlerischen Überlieferung vordringen sollte. Hier hieß es *viribus acerbis* vorgehen; denn dass dergleichen umfassende Unternehmungen die Kräfte eines einzelnen überschreiten liegt auf der Hand.

Zu rechter Stunde kam Conze, nachdem er seit kurzem in Wien ansässig geworden war, auf die nie ganz vergessene, aber doch beiseite geschobene Aufgabe zurück. Am 3. März 1873 legte er in vollem Einverständnis mit mir der Wiener Akademie den

Plan einer möglichst vollständigen Sammlung der griechischen Grabreliefs vor. Die Akademie gab alsbald ihre Zustimmung zur Ausführung, in der richtigen Einsicht, dass ein volles Eintreten Österreichs in die archäologische Mitarbeit sich nicht etwa auf die Erforschung der heimischen Altertümer beschränken dürfe, sondern auch das Angreifen einer solchen allgemeineren Aufgabe größeren Stils erheische. Eine Kommission ward eingesetzt, die Mittel bewilligt. Was wir beide bisher gesammelt hatten, konnte als Grundstock und als Wegweiser für weiteres Suchen dienen, aber alles war von neuem anzufassen. Dass die Photographie so weit wie irgend möglich heranzuziehen sei, konnte nicht zweifelhaft sein, ebensowenig, dass der Haupthebel zunächst in Athen angesetzt werden müsse. Da erwiesen sich denn die aufopfernde Freundschaft und der wissenschaftliche Eifer des aus Triest gebürtigen, seit lange in Athen ansässigen Numismatikers Achilleus Postolakkas als überaus hilfreich. Treueren, sorgfältigeren, zuverlässigeren Händen konnte die Aufgabe nicht anvertraut werden, das weit verzettelte Material, besonders auch in schwerer zugänglichem Privatbesitz, aufzusuchen, photographiren zu lassen und mit peinlichster Genauigkeit zu beschreiben. Da ich im Herbst 1873 Gelegenheit hatte, die zerstreuten Sammlungen Englands und das Leidener Museum in ähnlichem Sinne zu bearbeiten und da auch ein Besuch Conze's



Fig. 1

Gemalter Junglingskopf. Berlin, Nr. 731.

in Konstantinopel zur Aufnahme der dortigen Grabreliefs geführt hatte, so lag nach Jahresfrist bereits ein photographischer Apparat von etwa 1300 Nummern vor, darunter allein über tausend Stück aus Attika.

Eben dies unerwartete Anwachsen des Stoffes führte zu einer Beschränkung des ursprünglichen Planes. Schon im Jahre 1875 ward der Beschluss gefasst, vorläufig nur die *attischen* Grabreliefs zur Herausgabe vorzubereiten; war doch deren Anzahl inzwischen auf 1860 Stück gestiegen! Innerhalb dieser neuen Grenzen ward das Unternehmen in den nächsten Jahren nach Kräften gefördert, unter mannigfacher Unterstützung von allen Seiten. Paris und Berlin wurden von Conze selbst, die Museen Südfrankreichs von seinem Schüler Robert von Schneider bearbeitet; die Litteratur ward, wiederum mit Schnei-

der's Hilfe, ausgebeutet und alle älteren Angaben „verzettelt“; in W. Spemann ward der kunstsinnige Verleger gewonnen, der in einer nicht dankbar genug anzuerkennenden Weise in das Unternehmen eintrat; L. Jacoby nahm sich der Leitung und Überwachung der künstlerischen Wiedergabe an. Alles schien einen baldigen Beginn der Herausgabe zu versprechen.

Die von Conze geleitete zweifache Expedition nach Samothrake, seine Übersiedelung an das Berliner Museum im Jahre 1877, und bald darauf die wiederum

der noch fehlenden Stücke zu ergänzen. Nichts fehlte als die von dem Herausgeber schmerzlich entbehrtete Maße, die ihm erlaubt hätte, seine Arbeitskraft vorzugsweise für dieses Unternehmen einzusetzen. Diese fand Conze erst, seit er im Jahre 1887 aus der Stellung am Berliner Museum ausgeschieden war und als Generalsekretär des kais. deutschen archäologischen Instituts sich ganz dessen Aufgaben widmen konnte. Zu diesen gehörte nunmehr auch die Herausgabe der attischen Grabreliefs.



Fig. 2. Grabstele der Myrtia. (Nach Att. Grabr. Taf. 29.)



Fig. 3. Mann und Kind. (Nach Att. Grabr.)

unter seiner Leitung unternommenen Ausgrabungen in Pergamon brachten eine neue Unterbrechung. Die Grabreliefs traten mehr in den Hintergrund, wenn sie auch niemals ganz aus den Augen gelassen wurden. Einmal z. B. konnte Conze sich in Athen eine Zeitlang der Revision des bisher gesammelten Apparates widmen. Dabei erwiesen sich Fr. Studniczka und P. Wolters als hilfreich, und besonders förderlich war es, dass Em. Löwy sich bereit finden ließ, die von Conze nur begonnene mühselige Vergleichung aller Materialien mit den Originalen wirklich zu Ende zu führen und durch eigene Skizzen

Dem nachdem die Wiener Akademie für ihre sehr liberalen Anwendungen das Jahr 1883 als Grenze gesetzt hatte, war das archäologische Institut mit einem jährlichen Geldbeitrage an ihre Stelle getreten, da es durchaus notwendig erschien, den beständigen Zuwachs an neu auftauchenden Grabreliefs der Sammlung nicht verloren gehen zu lassen. Mit Hilfe dieser Unterstützung kamen denn auch noch reichlich 300 Photographieen aus Athen zu dem früheren Bestande hinzu. Den Abschluss fanden diese Vorbereitungen in Reisen Conze's nach Paris und London, wo die Aufzeichnungen und Skizzen älterer Reisender, na-

ment des französischen Konsuls Fauvel, ausgebeutet worden.

Die Tafeln waren mittlerweile zum großen Teil herabgestellt worden. Bei den hervorragenden oder wegen ihrer Technik interessanten Reliefs ist, soweit die Aufstellung eine ganz genügende Aufnahme gestattet hat, die Heliogravüre angewandt worden; auserlesene Stücke sind auch, namentlich wo eine direkte mechanische Wiedergabe sich verbot, in Radierung ausgeführt worden. Diese Haupttafeln werden durch andere Blätter ergänzt, auf denen Wiederholungen und geringe Variationen, fragmentierte oder geringwertige Stücke in bescheidener Größe und einfachen Umrisen zusammengestellt werden. Ein solches Verfahren ergibt sich von selbst bei der vielfach handwerksmäßigen Wiederholung der gleichen Typen und bei der Überfülle des Stoffes: ist doch das ganze Werk auf 450 Tafeln berechnet! Für ganz unbedeutende, unerreichtbare oder verschollene Stücke tritt die bloße Beschreibung an die Stelle bildlicher Wiedergabe. Der Text giebt zu jedem einzelnen Stück die notwendigen tatsächlichen Angaben, während die allgemeinen Erörterungen bis zum Schluss aufgespart bleiben. Um aber allen Angaben die größtmögliche Zuverlässigkeit zu sichern, geht jeder Textbogen vor dem Druck nach Athen zu einer nochmaligen Revision vor den Originalen, der sich die Sekretäre des dortigen deutschen archäologischen Instituts, zumal der zweite, Paul Wolfers, in hingebender Weise widmen, mit ihnen, so lange er in Athen weilte, Alfr. Brückner, ferner Erich Pernice und andere jüngere Angehörige des Instituts. Brückner, der durch seine Schrift über „Ornament und Form der attischen Grabstelen“ (Weimar 1886) und durch einige weitere Arbeiten eine Anzahl wichtiger einschlägiger Punkte aufgekehrt hat, ist seitdem nach Berlin übersiedelt und geht Conze bei der Herausgabe zur Hand.

Diese Darlegungen können Fernerstehenden zeigen, wie mühsam und kostspielig die Vorarbeiten dieses wie eines jeden ähnlichen wissenschaftlichen Unternehmens sich gestalten; wie es dazu der Einsicht und der Opferbereitschaft einer mit großen Mitteln ausgestatteten wissenschaftlichen Körperschaft, wie hier der Wiener Akademie, bedarf; welche Geduld und Ausdauer von seiten des Herausgebers, welcher opferbereites und nur auf die Sache schauendes Zusammenwirken aller Mitarbeiter und Mitforscher

erforderlich ist, damit ein Werk zustande komme, welches nicht für den Augenblick blenden, sondern ein bleibender Besitz der Wissenschaft sein soll.

Bei umfassenden, nach Vollständigkeit des Stoffes strebenden Sammelwerken, wie den „Attischen Grabreliefs“, kommt sehr viel auf eine zweckmäßige Anordnung an. Auf den ersten Blick scheint nichts einfacher, und in der Tat liegt nichts mehr im Zuge der heutigen Forschung, als die geschichtliche Entwicklung dieser Denkmälerklasse zum leitenden Faden zu machen. Allein so leicht es ist, die großen Massen der Reliefs nach ihrer historischen Aufeinanderfolge zu scheiden, so schwierig wird die Aufgabe, sobald es gilt, jedem einzelnen Stücke seinen bestimmten Platz anzuweisen. Ohne starke Subjektivitäten des Urteils würde es hierbei kaum abgehen können, und grade gewisse Forschungen der letzten Jahrzehnte sind wohl geeignet, uns zu lehren, wie schrittweise erst z. B. die Grenzen des fünften und des vierten Jahrhunderts fester haben bestimmt werden können, wie viel Schwankendes noch übrig bleibt, wie groß die Gefahr ist, dass Resultate, die heute fest zu stehen scheinen und nach denen man ganz sicher glaubt vorgehen zu dürfen, binnen kurzem infolge neuer Entdeckungen und Forschungen besserer Einsicht Platz

machen müssen.

Solche Erwägungen mögen den Herausgeber bestimmt haben, wenn auch nicht ganz auf den historischen Gesichtspunkt zu verzichten, so doch der Einzelanordnung ein anderes Einteilungsprinzip zu Grunde zu legen. Drei Hauptklassen umfassen: die erste die vorpersischen Grabmäler; die zweite die schönen, in allmählichen Übergängen immer prunkvoller sich entwickelnden Denkmäler des fünften und vierten Jahrhunderts, von den Perserkriegen bis zur neuen Gräberordnung des Demetrios von Phaleron, deren tief einschneidende Wirkung erkannt zu haben Brückner's Verdienst ist; die dritte den ärmlichen, einförmigen Ausklang aus der Zeit des mehr und mehr verkommenden Athen. Innerhalb dieses geschichtlichen Rahmens aber bestimmt der Gegenstand (Frauen, Männer u. s. w.) und das künstlerische Hauptmotiv (stehend, sitzend, liegend; eine Person, mehrere gruppiert u. s. w.) die Anordnung, dergestalt, dass innerhalb der einzelnen Darstellungstypen sich wiederum deren allmähliche Umwandlung verfolgen lässt. Bei einer solchen Materialsammlung



Fig. 4.
Menas und Menekrateia.
Berlin. Nr. 756.

ist leichte Benutzbarkeit, die das rasche Auffinden ermöglicht, die erste Bedingung. Die lexikalische oder typologische Anordnung entspricht diesem Bedürfnis am besten; die kunstgeschichtliche Ausbeutung bleibt der Einleitung und den zahlreichen Geschichten der griechischen Skulptur vorbehalten, die bisher den Grabreliefs nur eine recht stiefmütterliche Aufmerksamkeit zu schenken pflegen.

Ausgrabungen in Attika, welche in den letzten Jahren auf Veranlassung des überaus thätigen Ge-

richtet wurden; vermutlich nach ionischer Sitte, wie ja in den homerischen Gedichten Hügel und Stele zusammen das gewöhnliche Grab bezeichnen: an die ragende Platte des Hsgrabes lehnt sich Paris, um auf Diomedes zu schießen. Von den erhaltenen attischen Stelen dieser älteren Art (denen die ersten 14 Tafeln gewidmet sind) ist keine aus dem heimischen Porosstein gearbeitet, der in Solonischer Zeit noch selbst für Giebelreliefs üblich war; auch der in der Plastik zunächst verwandte bläuliche hymettische Marmor begegnet uns nur an einem auch sonst abweichenden und auffälligen Grabstein (Taf. 11), der im unmittelbaren Bereich des Hymettos gefunden ist. Das regelmäßige Material bildet der weiße Marmor, teils der auf den Inseln des ägäischen Meeres gebrochene, darunter auch der kostbare von Paros,



Fig. 5. Grabrelief der Hegeso. (Nach Att. Grabr.)

neraldirektors der Altertümer Kabbadias stattgefunden haben, lassen uns jetzt die Entwicklung der attischen Gräberanlagen im Zusammenhange bis ins achte Jahrhundert hinauf verfolgen. Aber Grabreliefs treten erst um die Mitte des sechsten Jahrhunderts, etwa in der Zeit des Peisistratos auf, und zwar mehr auf dem Lande, als in Athen selbst. Es sind schmale, hochaufragende Platten „Stelen“, meistens oben in eine Palmette oder einen ähnlichen Blätterschmuck (Anthemion) auslaufend, die am einen Ende des Grabhügels auf niedriger Basis aufge-



Fig. 6. Der Schüler Xanthippos. (Nach Att. Grabr.)

teils der einheimische attische vom pentelischen Berge. Dies Material führt uns in die Peisistratische Zeit, wo ionische Künstler von den Küsten Kleinasiens und den Inseln nach Athen übersiedelten, um dort teils ihre Kunst selbst auszuüben, teils attischen Künstlern als Lehrmeister zu dienen. So nennt sich auf der Basis einer verlorenen Platte der Ionier Endoios, einer der bedeutendsten Bildhauer jener Zeit, der sowohl in Kleinasien als auch in Athen thätig war; auf anderen verwandten Werken Aristion von Paros. Aber auch anscheinend attische Künstler-

schon 6000 nicht, wie z. B. der des Aristokles auf der allgemein bekannten Stele des Kriegers Aristion (Taf. 2). Diese kann als Beispiel der ganzen Gattung dienen auch in der noch größtentheils erhaltenen Bemalung, die für diese alten Flachreliefs ganz unentbehrlich ist. Das Relief bietet



Fig. 7. Waimo mit
der Spindel
(Berlin, Nr. 737.)

geben bezeichnende Beispiele bloß bemalter Stele; auch kann eine Vergleichung der im wesentlichen nach dem gleichen Muster ausgeführten Kriegerdarstellungen mit ihren Nebenbildchen auf Taf. 2. 3. 8. 9 deutlich zeigen, wie bemaltes Relief und



Fig. 8.
Stele des Karistos
(Berlin, Nr. 736.)

bloße Malerei als völlig gleichwertig gelten. Der ganzen Gattung eigen ist sodann die strenge Profilbildung der in den engen Raum der Platten eingezwängten und diesen vollständig ausfüllenden lebensgroßen Gestalten; unwillkürlich stellen sie dem Beschauer die halbirtten Menschen vor Augen, von denen der platonische Aristophanes scherzt: „Wenn wir uns nicht anständig gegen die Götter benahmen, so werden wir, fürchte ich, nochmals entzweigeschnitten werden und herumlaufen wie die Profilgestalten auf den Grabreliefs, längs den Nasen durchgesägt, wie knöcherne Spielmarken.“

Die erhaltenen Reliefplatten dieser älteren Art gehen nicht über die Zeit der Perserkriege hinab, und nur vereinzelte Nachklänge begegnen uns später, während die hochstrebende Form der Platte selbst, sowohl auf den bemalten Vasen, namentlich den schönen weißgrundigen Lekythen, als auch auf Reliefs noch

längere Zeit die typische Darstellung des Grabes bleibt. Die mächtige Umgestaltung und Neubildung die Folge der Riesenanstrengungen und des Sieges über die Barbaren war, hatte mit der alten Weise des Denkmals aufgeräumt, ohne doch sogleich eine feste neue Form an die Stelle zu setzen; möglich, dass auch eine sittenpolizeiliche Maßregel, von der Cicero berichtet, eben damals den Gräberluxus beschränkte. Es folgte, wie uns eine klärende Untersuchung Ulr. Köhler's gelehrt hat, eine



Fig. 10.
Stele mit Strone. (Berlin, Nr. 755.)

im wesentlichen die Perikleische Zeit umfassende Periode des Tastens und Suchens, wie im Reliefstil und in der Schrift, so auch in der Gesamtform des Grabsteines. Meistens ist es eine kleine Platte, beiderseits ohne Einrahmung, oben durch eine einfach profilierte Leiste, seltener durch einen eingezeichneten Giebel (Taf. 29, s. Fig. 2) oder gradezu giebelförmig (Taf. 24) abgeschlossen. Dazu kommt auch schon die Form eines einhenkeligen Kruges (Lekythos, früher fälschlich als Marathonische Grabvase bezeichnet), eine massive Nachbildung in Marmor der wirklichen Olkrüge, die frommer Brauch auf das Grab geschiedener Lieben zu stellen pflegte. Wie unbeholfen anfangs die Versuche ausfielen, auf der kleineren Fläche ein Reliefbild anzubringen, zeigt gleich der piräische Grabstein mit einer thronenden Frau, der auf Taf. 15 die Reihe der Reliefs „von den Perserkriegen bis zu Demetrios von Phaleron“ eröffnet. Das ist nicht bloß altertümliche Befangenheit, wie in der archaischen Frauenstele auf Taf. 12, sondern individuelles künstlerisches Ungeschick, das einen gradezu unattisch annimmt. Wie ganz anders wirkt Taf. 24, die Handreichung



Fig. 15.
Aristoteles und Sogenes.
(Berlin, Nr. 760.)

„von den Perserkriegen bis zu Demetrios von Phaleron“ eröffnet. Das ist nicht bloß altertümliche Befangenheit, wie in der archaischen Frauenstele auf Taf. 12, sondern individuelles künstlerisches Ungeschick, das einen gradezu unattisch annimmt. Wie ganz anders wirkt Taf. 24, die Handreichung

der sitzenden Rhodilla, mit der vor ihr stehenden Tochter Aristylla, die hier die Abgeschiedene ist; die Befangenheit der ganzen Darstellung, die Unsicherheit in der Gewandbehandlung, die Fehler in den Proportionen treten ganz zurück hinter der lebenswürdigen Naivität und Frische der künstlerischen Empfindung, der nichts fehlt als die volle Herrschaft über die Form. Noch einen Schritt weiter führt uns die schöne Stele der Entamia (Taf. 28) oder die technisch noch reifere der Myrtia (Taf. 29, s. Fig. 2) mit der seltsamen Nebenfigur; man erkennt den Weg, den diese Kunst im Begriff ist einzuschlagen. Besonders charak-

teristisch für diese Frühzeit sind eine Reihe von Platten und Lekythen, die uns bärtige Männer im Mantel vorführen, bald einander die Hand reichend, bald ein Kind freundlich ansprechend (Fig. 3), oder in ähnlichen Darstellungen; auch Mädchen mit ihrem Vögelchen, Knaben mit ihrem Hunde kommen vor. Das Relief setzt gern in scharfem Umriss vom Grunde ab, nach der altergebrachten Weise, durchwel-

che die attische Kunst den Vorzug fester Profilzeichnung sich erworben und bewahrt hat. Die Männer haben etwas Ernstes, Gehaltenes, wie es der älteren Zeit ansteht; die Motive der einfachen Gruppen sind noch neu und zeigen daher Züge frischer Erfindung, noch nichts Abgegriffenes, Konventionelles. Diese anspruchlosen Reliefs (denen eine erhebliche Zahl ähnlicher ganz glatter, also für bloße Malerei bestimmter Platten zur Seite geht) sind überaus wirksam durch den Charakter einfacher Vornehmheit. Die bisherigen Lieferungen bieten noch keine Beispiele, da in der Publikation den Frauen der Vortritt gelassen ist und

es sich zunächst noch um die Darstellungen der sitzenden Frau — allein, mit einer zweiten Figur (Kind, Frau, Mann, in größerer Umgebung — handelt.

Diese in manchen Dingen ihrer Mittel noch nicht sichere Gruppe von Reliefs hat aus der älteren Zeit die überhaupt in Attika herrschende Grundanschauung bewahrt, dass das Grabmal den Verstorbenen so darzustellen habe, wie er im Leben erschienen war, ohne den Versuch einer Idealisierung, einer Darstellung des Toten als zum Heros erhöhten Fortlebenden, überhaupt ohne einen deutlichen Hinweis auf den Tod. Wer zum Grabe ging, fand dort den Dahingegangenen in der gewohnten lieben Gestalt, sei es allein oder mit seinem Lieblingstiere, sei es im engeren oder weiteren Kreise der Nächsten, und konnte so den Umgang mit ihm fortsetzen. Für solchen trauten Verkehr erfand diese Frühzeit die symbolische Form der Handreichung („Dexiosis“), die nicht eben bloß den Abschied ausdrückt, sondern jedes Ver-

hältnis der Zusammengehörigkeit, jede Bethätigung herzlichen Anteils in sich schließt. Sie stellte auch das Sitzen fest, oder übernahm es wohl schon aus der älteren Kunst, als charakteristisch für die Frau des Hauses, seltener auch für den Hausherrn, während sonst die Männer und die jüngeren Mitglieder der Familie, vollends die Diener und Dienerrinnen, zu stehen pflegen. Das sind ein paar der einfachen Mittel, die fortan festgehalten wurden; grade in ihrer Einfachheit enthielten sie ebenso die Gewähr leichtem Verständnisses, wie sie den Keim zu überaus reicher Entfaltung in sich trugen.



Fig. 9. Demokleides auf dem Schiffe. (Nach Att. Grabm.)

Zwischen hatte die attische Bildhauerei die hohe Schule der Thätigkeit am Parthenon durchgemacht, und namentlich der Fries jenes Tempels hatte nicht nur in stilistischer und technischer Beziehung, sondern auch hinsichtlich der künstlerischen Empfindung der nächsten Generation das Muster gegeben. Der Einfluss ist denn auch alsbald mit Händen zu greifen. Tafel 69 bietet eine Scene dreier Figuren, durch Handreichung geeint, die dem Stile nach unmittelbar aus jenem Fries entnommen sein könnte; ebenso das palmettenbekrönte Relief des Menes und der Menekrateia (Taf. 50, s. Fig. 1). Die mit Recht hochbewunderte Stele der sitzenden Hegeso, der die Dienerin ihr Schmuckkästchen darreicht (Taf. 30, s. Fig. 5, leider an Mund und Nase der Dienerin im Stiche etwas entstellt), bietet das herrlichste Beispiel dieser durch und durch vornehmen, wahrhaft ethischen Darstellungsweise. Man vergleiche nur die ähnlliche Komposition auf Taf. 31, um alsbald innezuwerden, wie eine bald folgende Zeit sowohl die äußeren Mittel des Reliefs steigerte, als auch einen stärkeren Zusatz von Empfindung nicht glaubte entbehren zu können; man sollte nicht vergessen, dass man sich am Grabe befindet. Da-

von sehen die schönsten Grabsteine der Zeit des peloponnesischen Krieges noch ab. Der Erzgießer Sosimos aus dem arkadischen Gortys, der sich im Piräeus niedergelassen hatte, sitzt einfach mit dem Stabe des Werkmeisters da, die großen Kupferplatten neben sich; der Schuster Xanthippos hat selbst auf dem Grabstein seinen Leisten nicht im Stiche gelassen, (s. Fig. 6); ein fleißiger Jüngling, den Bäckerkasten neben sich und den Hand unter dem Stuhle,

studirt in einer Rolle; der in Dekeleia verstorbene peloponnesische Krieger Lisas tritt uns in der Stellung eines Kämpfenden entgegen; die jugendliche Myrno ist mit Spindel und Wollkorb dargestellt (Taf. 17, s. Fig. 7); Mika legt nicht einmal den Spiegel beiseite, während Dion ihr die Hand reicht (Taf. 48). Auf einem anderen Steine lässt die junge Fran sich von der Wärterin ihr Kindchen bringen,

das die Hände verlangend nach der Mutter ausstreckt (Taf. 65, s. die diesem Hefte beigegebene Tafel). Überall werden wir unbefangen mitten in das Leben eingeführt: es ist eine ganz seltene Ausnahme, wenn einmal auf einer großen Lekythos Myrrine in tiefer Verschleierung vom Seelengeleiter Hermes davon geführt wird. Andere Beispiele mögen in den vorliegenden Heften die Tafeln 25. 26. 35. 36. 38. 39. 42. 47. 49. 57 bieten; man wird leicht des besonderen Charakters dieser Werke aus den letzten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts, wo Alkameues und der ältere Praxiteles die hohe Kunst des Phidias fortführten, innewerden, sowohl gegenüber jener älteren Gruppe, als auch im Vergleiche mit den entwickelteren, reicheren der Folgezeit. Noch herrscht eine reine klare Frühlingsstimmung, und was Conze

von Nr. 280 (Taf. 65, s. die Heliogravüre, die diesem Hefte beigegeben ist) bemerkt, lässt sich bis zu einem gewissen Grade auf die ganze Klasse anwenden: im Vergleiche zu den Reliefs des vierten Jahrhunderts wirken sie in ihrer fein empfundenen, noch nicht auf Wiederholung eines durchaus geläufigen Schema's beruhenden, sondern mit einiger Freiheit und ungemein lebendig erfundenen Komposition annähernd wie ein italienisches Frührenaissancewerk den Hoch-



Fig. 41. Narkos des Melitta (Nach Alt. Grabb. Taf. 32.)

renaissancewerken gegenüber. Dem festeren, auf geregelter Schulung beruhenden stilistischen Charakter dieser Gruppe, in dem wir den bestimmenden Einfluss Pheidias'scher Kunstübung auf das Kunsthandwerk deutlich erblicken, entspricht auch die allmähliche Entwicklung der äußeren Grabmalform zu größerer Regelmäßigkeit. Nur selten erscheint noch die schlanke hohe, palmettenbekrönte Stele mit der sie ganz ausfüllenden lebensgroßen Gestalt; so z. B. auf einem herrlichen Bruchstück des Berliner Museums, das aus dem ganz unter attischem Einfluss stehenden Euböa stammt. (Fig. 8.) Daneben tritt nicht selten eine auch in alter Zeit nicht unbekannt ungefähre quadrate Platte auf, die oben entweder, wie bei Xanthippos (vgl. auch Taf. 45), mit einem in Relief gezeichneten Giebel, oder, wie bei Sosinos, mit einem geraden Architrav mit Stirnziegeln darüber abgeschlossen wird. Von letzterer Art bietet die Stele des auf der See verstorbenen Demokleides (Fig. 9) ein auch nach anderer Seite bemerkenswertes Beispiel. Wie überhaupt auch in dieser Zeit bloß gemalte Stelen neben den Reliefplatten hergehen, so zeigt die genannte Stele bloß den trauernden Demokleides, von seinen Waffen umgeben, in ausgeführtem Relief, während das Kriegsschiff, auf dem er sitzt, nur in scharfem Umrisse sich vom Grunde abhebt, sonst aber in Malerei ausgeführt war. Da die Farben natürlich bei der Gestalt des Demokleides nicht fehlen konnten, so ist deutlich,

dass hier wie auf den altertümlichen Stelen das Relief nur als hervorhebendes, verstärkendes Mittel der Malerei dient. Andererseits hatte sich aus dem in Relief gezeichneten Giebel nach Art des Xanthipposdenkmals schon in Perikleischer Zeit als ganz naturgemäßer Abschluss der wirkliche Giebel entwickelt, bald über der quadraten Platte, häufiger auf einem überhöhten Rechteck, wofür Taf. 17 oder die schöne Stele auf Taf. 65 ein gutes Beispiel giebt. (Etwas reicher ist der obere Abschluss in der feinen Sirenenstele Pontales im Berliner Museum, Fig. 10, gestaltet.) Von hier aus ist es aber nur ein geringer Schritt weiter, den über der Platte freivorspringenden Giebel beiderseits durch einen Pilaster zu unterstützen. Zuerst heben sich die Pilaster nur schwach, dem Giebelvorsprung noch nicht entsprechend, über den Grund hinaus und dienen dem

Reliefbilde als leichter Rahmen, so leicht, dass die Figuren nicht selten über den Rahmen übergreifen. (S. die der zweiten Hälfte dieses Aufsatzes bezugende Tafel, die ein besonders



Fig. 12. Grabrelief des Demokleides. (Nach Att. Grabr.)

schönes Grabrelief vom Friedhof am Dipyron darstellt.) Es ließe sich wohl denken, dass in den anscheinend pilasterlosen Platten die Pilaster gemalt gewesen seien; sicher ist, dass in den Reliefs mit flacher Andeutung der Pilaster zuerst die Figuren plastisch ausgearbeitet, dann erst, bei weiterer Vertiefung des Grundes, die flachen Pilaster ausgespart wurden. Auch der äußerst flache Giebel liegt mehr auf einer andeutenden schmalen Leiste als auf einem wirklichen

Neuerung ist folgenschwer; die flache Grabplatte tritt mehr und mehr hinter die gewölbte Grabplatte zurück, der sich zu dem Tempelaltarside „Naïskos“ auswächst; die Grabpfeiler verwandeln sich in kräftige Akroterien, die langgestreckten Giebel in entsprechend durchgebildete Giebelfelder mit höherem Architrav und kräftigen Akroterien. Die drei Giebelstelen der Asia (Taf. 26), der Hegeso (Fig. 5, vgl. Taf. 31, 69,

394 im korinthischen Kriege gefallenen jungen Ritters Dexileos (Fig. 12), ist wohl das letzte datierbare Beispiel dieser Form. Aber daneben giebt es auch andere anspruchslosere Formen. Einmal die einfache kleine überhöhte Platte der Perikleischen Zeit, die den Ausprüchen



Fig. 13. Glückas und Eubule.
Nach Att. Grabr. Taf. 60.

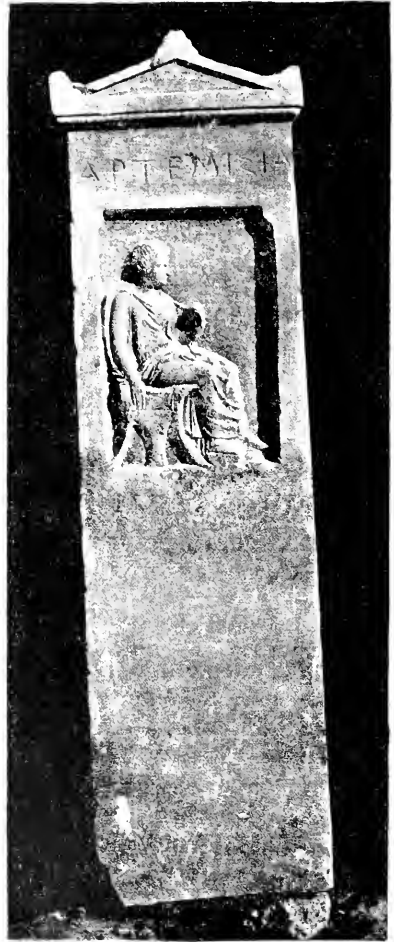


Fig. 14. Hohe Stele der Artemisia.
Nach Att. Grabr. Taf. 19.

der Melitta (Fig. 11, vgl. Taf. 59) können den allmählichen Fortschritt anschaulich machen.

Mit dem tempelförmigen Grabstein ist der Folgezeit die Hauptgestaltung für größere Denkmäler gegeben, neben der z. B. die bloßen quadraten Platten verschwinden; das berühmte Monument des

ärmerer Leute entsprach. Entweder schmückte sie ein bloß gemaltes Bild, oder Umrisse wurden in den Grund eingeschnitten, offenbar als Vorzeichnung für Farbenanfüllung bestimmt; meistens sind es zwei Figuren, die einander die Hand reichen. Die Tafeln 11 und 60 (Fig. 13) vertreten diese überaus zahlreiche

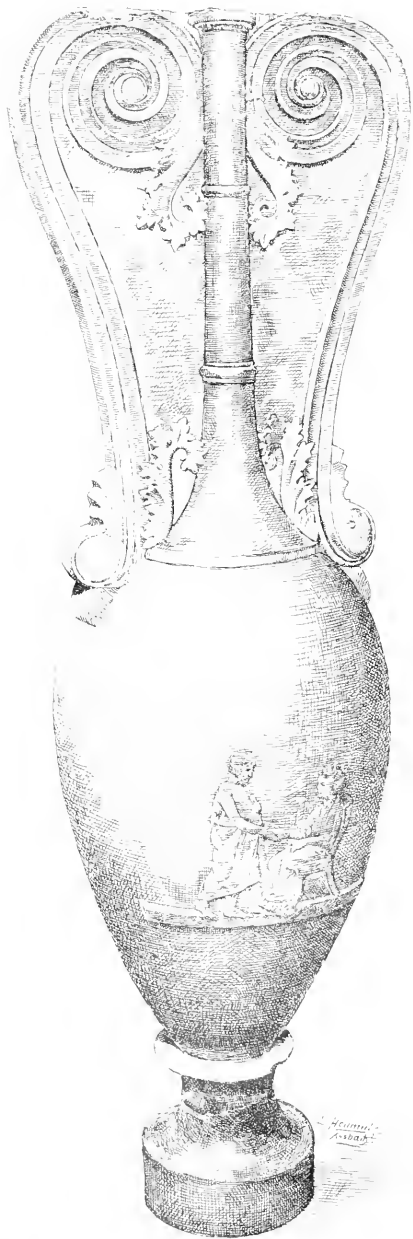


Fig. 46.
Grabekythus und Luthophoros. Nach Att. Grab.

Die in der Abbildung nicht minder häufige Art knüpft sich an die oben erwähnte an, aber nicht mehr so hoch und nicht so stark den ganzen Raum einnehmend. In dem oberen Teile der Platte wird ein ungefähr rechteckiges Bildfeld ausgespart (vgl. Fig. 11). Bald gelangt ein leichtes Wegschaben des Grundes, um die Figuren sichtbar zu machen oder für die Farbe vorzuziehen, bald heben sie sich in immer höherem und mehr durchgearbeitetem Relief aus dem stärker eingelieferten Grunde heraus; denn dass das griechische Marmorrelief nicht sowohl auf Herausarbeitung der Figuren aus einer gegebenen Grundfläche, als auf Eintiefung des die Figuren umgebenden Grundes in die ebene Oberfläche des Marmorblockes beruht, ist nach den Darlegungen Schoene's und Conze's bekannt. Die Tafeln 16, 21, 18, 19 können wiederum die verschiedenen Reliefabstufungen deutlich machen. Dabei ist die Bildvertiefung selten ganz viereckig, sondern gewöhnlich ragen oben von den Seiten kleine Vorsprünge in die Bildfläche vor. Andeutungen bemalter Antenkapitelle. Sehr deutlich sind diese z. B. in der eilen Stele der Artemisia (Fig. 11); dass wirklich Antenkapitelle gemeint sind, ergibt deren plastische Durchführung in der Stele der krank auf ihrem Bette hinsinkenden Malthake (Taf. 16). Das Bedürfnis architektonischer Umrahmung ist also diesen schlichteren Stelen mit den „Naiskoi“ gemeinsam.

Den oberen Abschluss bildet bald ein Giebel, bald eine einfachere oder künstlichere Rundung, die nach alter Weise mit einem Anthemion, sei es nur gemalt (Taf. 52), sei es in Relief (Taf. 51), geschmückt zu sein pflegt (vgl. Fig. 15); dies Pflanzenornament ist aber im fünften Jahrhundert noch nicht realistisch gebildet, sondern hält sich an die alten streng stilisirten Ornamentformen.

Daneben geht auch die einhenkelige Lekythos fort, weniger geradlinig als in der vorigen Periode (Taf. 70), bauchiger, aber mit einem langen schlanken Halse hoch emporragend. Ihr zur Seite tritt die sehr schlanke zweihenkelige Grabamphora, ebenfalls die Nachahmung eines thönernen Gefäßes, wie man es seit dem sechsten Jahrhundert auf den Gräbern Unvernünftler als bezeichnendes Merkmal aufzustellen pflegte. Es ist, wie zuletzt eine Untersuchung von Wolters sichergestellt hat, das prunkvolle Wassergefäß, *Lutrophoros* (Wasserträgerin) genannt, in dem man namentlich zum Brautbade das Wasser zu holen pflegte. Jetzt steht es in festem Marmor gebildet oder im Relief auf der Stele dargestellt auf dem Grabe derer, denen solche Ehre im Leben nicht beschieden war, denen, wie die Grabepigramme sich auszudrücken lieben, gleich der Antigone das dunkle Gemach des Hades zum Brautgemach geworden ist (s. Fig. 16). (Schluss folgt.)

FRIEDRICH DER GROSSE ALS KUNSTSAMMLER.

MIT ABBILDUNGEN.



AUF den großen Schatz von Kunstwerken, den der Sammler Friedrich's II. dem Besitze des preussischen Königshauses zugeführt hat, ist zuerst in dieser Zeitschrift das Licht wissenschaftlicher Forschung geworfen worden in einem Aufsätze, den Robert Dohme unter dem bescheidenen Titel „Zur Litteratur über Antoine Watteau“ veröffentlicht hat (Bd. XI, S. 86 bis 93). Es geht noch ein etwas zaghafter Zug durch diesen Aufsatz. Im Jahre 1875 war Watteau — in Deutschland wenigstens — noch eine etwas zweideutige Größe, die man heiläufig hinnahm, weil der Name Watteau ein bequemer Sammelname für

eine Periode immerhin pikanter Decadence war. Dohme spricht denn auch nur gelegentlich von „einer Liebhaberei Friedrich's des Großen“, der „die bedeutendste Sammlung von Watteau'schen Bildern, die überhaupt existirt“, ihre Entstehung verdankt. Über die Erwerbung dieser und anderer Kunstschätze war damals nur wenig bekannt, weil die Schatull-Rechnungen des Königs noch ungeordnet waren. In den letzten Jahren hat aber der Nachfolger Dohme's im Amte eines Kustos der Kunstsammlung des Königlichen Hauses, Dr. *Paul Seidel*, durch umfassende Nachforschungen diesem Missstande abgeholfen, und je mehr die öffentlichen Ausstellungen von Kunstschätzen aus königlichem Privatbesitz seit 1883 den wirklichen Bestand kritischer Prüfung zugänglich machten, desto reich-

haltiger wurden auch die Ergebnisse der archivalischen Ermittlungen, weil sie auf feste Punkte gerichtet werden konnten. In gleichem Maße wuchs aber auch die Schätzung des großen Königs als Kunstsammlers. Es ist keine bloße Liebhaberei, die einer Laune des Augenblicks folgt, sondern ein seines Zieles bewusstes, systematisches Streben, in den Be-

Sinne gewesen, der seine Kapitalien nur anlegte, wo er gute Zinsen davon erwartete. Es ist richtig, dass er bei seinen Bilderkäufen von seinen auswärtigen Agenten häufig getäuscht, bisweilen auch betrogen wurde. Wir vergessen aber, wenn wir die von Friedrich gezahlten Preise für gewisse Bilder mit ihrem wirklichen, d. h. jetzt gültigen Werte



Porträt von Ch. Et. Jordan. Von A. PÉNE.

sitz von Kunstwerken einer bestimmten, zusammengehörigen Gruppe zu gelangen. Wie wir jetzt wissen, war Friedrich II. einer der größten Sammler des sammelwütigen 18. Jahrhunderts, aber keiner der leidenschaftlichen, die blindlings große Summen hergaben, um ihren Ehrgeiz zu befriedigen. Auch als Kunstsammler ist Friedrich II. ein Mann von kluger Sparsamkeit, ein Volkswirt im modernen

vergleichen, dass unsere Schätzung eine ebenso subjektive ist, wie die damalige der Zwischenhändler, die einmal die Betrüger, ein andermal aber auch die Betrogenen waren. Was Friedrich der Große für seine sämtlichen Watteau's, die echten und die Schülerarbeiten, gezahlt hat, reicht nicht entfernt an den Preis heran, den gegenwärtig nur das Hauptbild der Gruppe, „die Einschiffung nach der



THE TWO FIGURES AND THE STAFF. (Illustration by J. H. P. S.)

husel Cythere“, auf einer öffentlichen Versteigerung erreichen würde.

Besonders geringschätzig hat man über die von Friedrich erworbenen großen Bilder aus der Antwerpener Schule geurteilt, die man, solange sie in der Gemäldegalerie bei Sanssouci, im Neuen Palais und im Berliner Schlosse hingen, schlechtweg als Kopien und Schülerarbeiten abgethan hat. Nachdem sie aber durch die Ausstellungen in der Kunstakademie erst in das richtige Licht gebracht worden waren, nachdem man sich die Mühe genommen hat, ihrem Ursprunge nachzuspüren, hat sich herausgestellt, dass ein großer Teil dieser Bilder, namentlich einige Rubens und van Dyck, nicht nur unzweifelhafte Originale, sondern auch von hervorragendem kunstgeschichtlichen Interesse sind. Wir erinnern nur an die sterbende Kleopatra von Rubens, die mit einem im Kataloge seines Nachlasses fälschlich als „sterbende Dido“ bezeichneten Bilde identisch ist. Dabei darf nicht vergessen werden, dass die von Friedrich dem Großen erworbenen Hauptbilder von Rubens und van Dyck bei Begründung der königlichen Museen ihrer Gemäldegalerie überwiesen worden sind. Beiläufig sei bemerkt, dass ein figurenreiches, Rubens zugeschriebenes Gemälde im Neuen Palais bei Potsdam, eine Anbetung der Könige, die bisher noch auf keiner der öffentlichen Ausstellungen erschienen ist, sich einer sehr vertrauenswürdigen Herkunft erfreut. Es ist dasselbe Bild, das Rooses, der seinen gegenwärtigen Aufbewahrungsort nicht angegeben hat, in B. I, Nr. 177 seines vortrefflichen Rubenswerkes beschreibt. Nach seinen Ermittlungen war der Antwerpener Buchdrucker Balthasar Moretus, Rubens' Freund, der erste Besitzer des Bildes, der es doch vermuthlich von Rubens selbst gekauft hat. In einem Inventar des Moretus'schen Geschäfts von 1658 wird es mit 600 Gulden berechnet. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kaufte es ein Brüsseler Goldschmied für 12—1400 Gulden. Um 1750 verkaufte es dessen Frau für 8000 Frank an den Herzog von Tallard in Paris, und als dessen Sammlung am 22. März 1756 versteigert wurde, ging es für 7500 Frank in den Besitz Friedrich's II. über. Danach wäre eine gründliche Untersuchung des Bildes wünschenswert.

Eine Sichtung der Ergebnisse der doppelten Thätigkeit des großen Königs für die Förderung der Künste, der Thätigkeit des Sammlers und der des Landesfürsten, der künstlerische Kräfte für seine großen Bauten aus dem Anlande heranzog und einheimische nach jenen bilden ließ, kann nur all-

mählich erfolgen. Dr. Paul Seidel hat darum richtig gehandelt, dass er aus dem umfangreichen Material zuerst nur eine Gruppe, die dem Interesse der Kunstsammler und Kunstfreunde unserer Zeit am nächsten liegt, die Kunst der Rokokozeit herausgehoben und zum Gegenstande eingehender Studien gemacht hat. Nachdem er in dieser Zeitschrift, in dem „Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen“, in den „Preussischen Jahrbüchern“ und in der „Gazette des Beaux-Arts“ einige Vorläufer vorausgeschickt, hat er Ende vorigen Jahres den ersten Teil seiner Forschungen in einem monumentalen Prachtwerk „Friedrich der Große und die französische Malerei seiner Zeit“ zusammengefasst¹⁾, in dem er sich in litterarischer Beziehung eine vielleicht etwas zu große Beschränkung auferlegt, dafür aber für eine überaus reiche Veranschaulichung des künstlerischen Stoffes gesorgt hat, was schließlich bei Publikationen dieser Gattung die Hauptsache ist.

Das Werk fordert ein doppeltes Interesse heraus, einerseits durch den in einer deutschen Veröffentlichung bisher beispiellosen Reichtum an bildlichen Beigaben im Texte und auf besonderen Tafeln, andererseits durch die bei der Reproduktion geübte Technik, in der Albert Frisch das von ihm erfundene Verfahren des farbigen Lichtdrucks zum erstenmal in umfangreichem Maßstabe angewendet hat. Darüber, dass die Gemälde eines Watteau, Lancret, Pater, Antoine Pesne und anderer gleicher Richtung nur in einer farbigen Reproduktion zu ihrem Rechte gelangen können, wird kaum ein Zweifel bestehen. Nur über das dabei anzuwendende Maß der farbigen Wirkungen kann man verschiedener Meinung sein. Frisch hat sich bei den Reproduktionen die höchsten Ziele gesteckt. Er strebt, soweit es die verschiedenartige Technik überhaupt zulässt, direkt nach einer Faksimilennachbildung, freilich bei verkleinertem Maßstabe, und es muss anerkannt werden, dass er auf mehreren von den zwölf Farbentafeln des Bandes dieses Ziel erreicht hat oder ihm doch sehr nahe gekommen ist, so besonders auf dem Bilde der Tänzerin Reggiani von A. Pesne, das wir in einfachen Lichtdruck wiedergeben (s. die Tafel), in der

1) *Friedrich der Große und die französische Malerei seiner Zeit*. Mit Genehmigung Seiner Majestät des Kaisers und Königs herausgegeben von Dr. Paul Seidel, Kustos der Kunstsammlungen des königlichen Hauses. 60 Tafeln in Lichtdruck, darunter 12 farbige, nebst zahlreichen Textillustrationen nach den Gemälden im Besitz Sr. Majestät des Kaisers und Königs von *Albert Frisch*, Berlin (1892), Verlag von Albert Frisch. Fol.

Gruppe aus dem Blindenkubspiel von Pater, die sogar die eigentümliche Pinselführung des Künstlers, namentlich in den spitzen, vorsichtig hingetapften Lichtern erkennen läßt, und in der Figur der anmutigen kleinen Iris aus Watteau's Gemälde „Der Tanz“. Andere Farbendrucke sind noch minder gleichmäßig geraten. Auf einigen hat der Fleischtön einen zu starken Stich ins Gelbliche erhalten, auf anderen fügen sich einige Lokalfarben, insbesondere Blau

in einfachem Lichtdrucke ausgeführten Tafeln sowie die dem Texte eingefügten Lichtdrucke sind fast durchweg von höchster Vollendung, wovon unsere danach angefertigten Holzschnitte und Zeichnungen, das Bildnis des geistvollen Charles Etienne Jordan, des Freundes des großen Königs, vielleicht die vollendetste Bildnisschöpfung Antoine Pesne's, desselben Bildnis des Grafen Gotter und seiner Tochter in Pilgertracht und das als Sopraporte dienende Still-



Die Tänzerin Barbara. Gemälde von A. PESNE.

und Rosa, nicht diskret genug in die koloristische Harmonie. Immerhin sind die hier vorliegenden Ergebnisse dieser Reproduktionsmethode so erfreulich, dass man von ihrer weiteren Vervollkommnung, an der A. Frisch unablässig arbeitet, das Höchste erwarten darf. Inzwischen ist ihm schon eine wesentliche Vereinfachung des Druckverfahrens gelungen, die zunächst dessen Kostspieligkeit verringert, ohne dabei die farbige Wirkung zu beeinträchtigen. Die

leben von Augustin Dubuisson eine Vorstellung bieten. Noch zarter und duftiger im Ton sind einige der Lichtdrucke im Text, von denen wir das Bildnis der Tänzerin Barbara mit dem phantasievoll erfundenen Rokokorahmen wiedergeben.

Nicht bloß „Liebhabelei“, nicht ein „müßiger Zeitvertrieb“, sondern ein „wirkliches Herzensbedürfnis“ zog den großen König zu dem täglichen Umgange mit den Werken der Kunst. Seidel citirt



zum Beweise dafür eine Stelle aus einem an Grimm gerichteten Briefe des Königs vom 26. September 1770, aus einer Zeit also, wo der Held des siebenjährigen Krieges die Widersprüche seines Charakters, die Wechselfälle seiner Neigungen und die Stürme seines

zu verbreiten, so widme ich mich dieser Aufgabe mit der ganzen Glut, der ich fähig bin, weil es in dieser Welt kein wahres Glück ohne sie giebt.* Man könnte in diesen Worten vielleicht nur den Wiederhall jener von den französischen Philosophen und



Stilleben. Gemälde von A. 1711.

Temperaments zu der ruhigen Harmonie des Weltweisen von Sanssouci abgeklärt und ausgeglichen hatte. Ich habe seit meiner Kindheit die Künste, die Litteratur und die Wissenschaften geliebt, schreibt der König, und wenn ich dazu beitragen kann, sie

Schöngeister des 18. Jahrhunderts gepredigten Lehren zu hören verneinen, die das letzte Ziel menschlicher Glückseligkeit in dem mit allen Reizen der Kunst geschmückten, raffinirtesten Genuße des Daseins erblickten, wenn nicht die zum Teil erst von

Seidel'sches Werk = Korrespondenz des Königs mit seinen Agenten im Auslande den Beweis lieferte, daß die Verbindung mit der Kunst war, wie er bei diesen Werken, bei jeder Bestellung darauf bedacht war, den Kunstgegenstand in Einklang mit seinen Wünschen zu bringen, wie er jedem Ankauf selbst seinen Platz anwies, und wie streng und fein zugleich er Kritik zu üben wußte, wenn einmal eine Erwerbung den durch briefliche Berichte rege gemachten Hoffnungen nicht entsprach oder wenn er sich übervorteilt glaubte.

Die Liebe für Watteau, Laneret, Pater und andere französische Künstler der Rokokozeit scheint ihm, wie Seidel wohl mit Recht vermutet, Antoine Pesne, der selbst eine kleine Sammlung solcher Bilder besaß, schon in der Rheinsberger Zeit eingefloßt zu haben, und dieser Vorliebe blieb der König bis gegen die Mitte der fünfziger Jahre des Jahrhunderts treu. Sein Hauptagent in dieser ersten Periode seiner Sammlerschaft war der preussische Gesandte in Paris, Graf Rothenburg, aus dessen Briefen Seidel manche interessante Mittheilungen macht. So z. B. aus einem Briefe vom 30. März 1741, in dem Graf Rothenburg dem Könige schreibt, dass er zwei Bilder von Laneret besitzend sind „das Moulinet“ und „die Gesellschaft im Gartenpavillon“, jetzt im Stadtschlosse zu Potsdam, gemeint) aus dem Nachlasse des verstorbenen Prinzen von Carignan für 3000 Livres (750 preussische Thaler) gekauft habe, während der Prinz selbst dem Maler dafür 10000 Livres gezahlt hätte. Mehr als nach Laneret drängte der König nach Bildern Watteau's, deren Beschaffung dem Gesandten die größte Mühe machte, weil sie schon damals sehr selten waren und in England hohe Preise erzielten. Noch mehr erschwerte wurde die Aufgabe des Agenten, weil der König zur Ausschmückung seiner Bauten in Potsdam und Umgegend gern große Bilder von Watteau haben wollte, deren es doch nur äußerst wenige gab. Als der Gesandte einmal schreibt, dass ihm zwei Pendants von Watteau für 8000 Livres angeboten worden seien, antwortet ihm Friedrich sofort, dass er gut daran gehen habe, nicht abzuschließen, da er den Preis „exorbitant“ finde. Er wolle einen „raisonnablen Preis“ haben. Wie hier, ist auch in späteren Jahren eine vernünftige Sparsamkeit der oberste Grundsatz des königlichen Sammlers gewesen, der nicht einmal geahnt hat, zu welchem unschätzbaren Werte sich das von ihm in Kunstwerken angelegte Kapital im Laufe von 150 Jahren steigern würde.

Die französischen oder von Frankreich beein-

flussten Maler, die in den Kunstsammlungen Friedrich's des Großen vertreten sind, hat Seidel in zwei Gruppen gesondert, deren erste die in Berlin zeitweilig oder bis an ihr Lebensende thätig gewesenenen französischen Maler umfasst: Antoine Pesne, dessen in königlichen Besitz befindliche Hauptwerke, darunter auch die feinen, ganz in der Art Watteau's erdachten und ausgeführten Schächerstücke „der Tanz im Freien“ und „das Konzert im Freien“ und als Probe seiner dekorativen Malereien zwei mythologische Stücke „Pan und Syrinx“ und „Vertumnus und Pomona“ reproduziert werden, im ganzen 33, dann der schon erwähnte Stillebenmaler Augustin Dubuisson (1700—1771), der schon in Rheinsberg für den Kronprinzen Friedrich thätig gewesen war, und Charles Amédée Philipp van Loo, der 1718 in die Dienste des Königs trat, um vornehmlich an Stelle des altgewordenen Pesne Decken- und Wandmalereien in den Schlössern Friedrich's auszuführen. Seine Hauptthätigkeit begann aber erst nach Beendigung des siebenjährigen Krieges und dauerte bis 1769, wo er wieder nach Paris zurückkehrte, weil ihm die Arbeit unter der strengen Kontrolle des Königs von Preußen nicht mehr behagte.

Die zweite Abteilung des Seidel'schen Werkes beschäftigt sich mit den französischen Malern, deren Werke in der Sammlung Friedrich's vertreten sind, mit Watteau, von dem zehn seiner besten Bilder ganz und aus ihnen noch mehrere Gruppen und Einzelfiguren wiedergegeben sind, darunter die Einschiffung zur Liebesinsel mit Gegenüberstellung der im Louvre befindlichen Skizze zum lehrreichen Vergleich, dann mit Laneret, Pater, Chardin, François und Jean François de Troy, F. Boucher und Antoine und Charles Antoine Coypel. Trotz des knappen Rahmens, den Seidel seinem Texte gezogen hat, hat er doch neben den notwendigen geschichtlichen Angaben noch den Raum für manche feinsinnige Beobachtung, für manch einen neuen Zug scharfblickender Charakterisirkungskunst gefunden. Der stattliche Folioband, der auch in seinem Einbände den Kunstgeschmack des großen Königs widerspiegelt, giebt uns jedoch nur ein Bild von der einen Hälfte seiner der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts gewidmeten Neigungen. Voraussichtlich wird uns ein zweiter Band in gleich opulenter Weise einen Überblick über die von Friedrich II. gesammelten Schätze der französischen Plastik und des französischen Kunstgewerbes geben, die nicht minder nach Hunderttausenden von Frank geschätzt werden als seine Bilderschatze.

Ein Drittes bliebe dann noch zu thun übrig, um das Bild des königlichen Kunstsammlers so völlig abzurunden, wie es viele andere Geschichtschreiber mit dem Herrscher, dem Heerführer, dem Philosophen, dem Volkswirt, dem Landesvater und dem Schriftsteller gethan haben. Nach der Mitte der fünfziger Jahre wandte sich der Geschmack des königlichen Sammlers, wie uns durch Briefe seiner vertrauten Freunde und durch andere Zeugnisse aus Akten und Rechnungen belegt wird, mehr der Geschichtsmalerei großen Stils zu. Es werden dabei nebeneinander Rubens und Correggio genannt; aber wichtiger als der Klatsch geheimer Korrespondenzen sind die vorhandenen Denkmäler, die großen Gemälde von Rubens, van Dyck, Snyders u. s. w. Der äußere Vorwand zur Erwerbung dieser Gemälde wird in den Korrespondenzen in dem Wunsche des Königs gefunden, für die Ausschmückung seiner großen Räume große Gemälde zu gewinnen. Sollte der Grund dieser Geschmacks wandlung nicht tiefer liegen? Sollte er nicht im Zusammenhang mit der Wandlung im Cha-

rakter des großen Königs stehen? Der Held von Mollwitz und Hohenfriedberg hatte noch etwas von einem Rokokokönig, dem der Verkehr mit Watteau, Laneret und Pater zu den „petits plaisirs“ gehörte. Als sich aber um die Mitte der fünfziger Jahre die Charaktergestalt des einsamen Herrschers herauszubilden begann, der seinem Zeitalter seinen Namen gegeben hat, nahm auch seine Kunstliebe einen heroischen Ton an. Als er sich zu dem Kriege rüstete, der sieben Jahre dauern sollte, war die Neigung des jugendlichen Schwärmers von Rheinsberg nur noch eine romantische Erinnerung, und als er 1763 heinkehrte, waren die großen Historienmaler, Rubens an der Spitze, die Ideale seines Kunstgeschmacks. Das Bild des königlichen Kunstsammlers würde also erst vollständig werden, wenn auch dieser Teil seiner Bestrebungen, in der Kunst den höchsten Genuß seines Daseins zu suchen, eine würdige Darstellung in Wort und Bild finde.

ADOLF ROSENBERG.

DER GIOVANNINO DES MICHELANGELO.

VON C. HÄSSE.

(Schluss.)



ASS die Statue einen Jüngling darstellen soll, welcher im Begriff steht Honig zu naschen, darüber sind alle Forscher bis auf Wilson einig, welcher meint, er habe bereits von dem Gegenstande, den er in der Hand hält, genossen, dagegen gehen die Ansichten über die begleitenden und die vorangegangenen Vorgänge weit auseinander.

Wilson meint, er mache den Eindruck, als wolle er sich vorwärts bewegen, und sagt zugleich, dass er sich mit einem Ausdruck von Ekel zurückwerfe. Bode dagegen betrachtet den Jüngling als stehend und nur insoweit in Bewegung, als er die Erhebung der rechten Hand mit dem honiggefüllten Hörnchen durch eine Bewegung seiner rechten Körperseite nach links hin begleitet. Damit ist für ihn das Vor und Nach in der Bewegung in glücklichster Weise vereinigt. Henke beschäftigt sich nicht ausdrücklich mit dieser von Bode hervor-

gehobenen Bewegung, die doch wohl als eine Drehung der rechten Körperhälfte nach vorne links hinüber zu bezeichnen wäre, sondern macht besonders auf die ungewöhnliche Art der Wendung des Oberkörpers über die Hüfte des Standbeines hin aufmerksam und sucht in derselben das Bestreben, den Körper vor dem etwa niederträufelnden Honig zu schützen. Nach ihm ist also der Giovannino nicht bloß der Honig naschende, sondern auch der die Reinlichkeit anstrebende Jüngling, und diese beiden im ganzen recht lobenswerten Thätigkeiten gehen nebeneinander her. Während also bei Bode Ruhe im unteren Teil des Körpers herrscht und der obere in Bewegung ist, zeigt letzterer nach Henke, welcher auch den Johannes als stehend annimmt, zwei Bewegungen.

Wie erklären sich nun zunächst die Widersprüche zwischen Wilson einer- und Bode, Henke andererseits? In der That macht die Statue auf den ersten Blick den Eindruck, als ob eine Vorwärtsbewegung stattfände. Das Spielbein ist nicht wie bei dem gewöhnlichen Ruhen auf dem Standbeine leicht

den Kopf etwas nach außen und etwas auswärts gedreht, mit der rechten Hand nach unten und auf der entgegengesetzten Seite gehobener Hüfte, sowie leicht vorgebeugt, die Füße nach hinten gesetzt, nach außen abduziert und abduzierten Fuße und platt aufgesetzter Sohle oder leicht erhobener Ferse, sondern vielmehr so, wie beim Gehen stark rückwärts gewandt. Die Fußspitze berührt bloß den Boden, während die Ferse hoch gehoben ist, gerade wie beim Gehen, und dies mag wohl Wilson zu der Annahme einer Vorwärtsbewegung gebracht haben. Eine nähere Betrachtung lehrt nun aber, dass diese Absicht dem Künstler fern liegen musste. Hätte er eine Vorwärtsbewegung darstellen wollen, so hätte er den Oberkörper nicht nach rechts und hinten hin übergebogen, sondern er hätte ihm eine Neigung nach links und vorne gegeben, denn beim Gehen muss sich der Körper in der entgegengesetzten Richtung des schwebenden Beines bewegen, soll nicht das Gleichgewicht verloren gehen oder unnützer Muskelaufwand zur Aufrechterhaltung einer unnatürlichen Stellung gemacht werden. Eine besondere Kraftentfaltung zur Aufrechterhaltung einer solchen für das Gehen unnatürlichen Stellung ist an dem Körper der Statue nirgends zu entdecken, und da nun außerdem das Bein für den gewöhnlichen Gang zu weit abduziert und nach außen gedreht erscheint, und da seine Muskulatur nicht gespannt, sondern schlaff ist, so darf man auf Grund seiner sonstigen genauen anatomischen Kenntnisse dem Künstler wohl vertrauen, dass er die Figur stehend und nicht gehend bilden wollte. Immerhin sieht man aber aus allen diesem, wie wenig klar und einfach die Haltung des unteren Theiles der Statue ist.

Nun die dem Künstler zugeschriebenen Bewegungen des oberen Körperteiles. Von vornherein muss die Wilson'sche Ansicht, als drücke sich in der Bewegung des Oberkörpers ein Gefühl des Ekel vor der genossenen Speise aus, von der Hand gewiesen werden. Wäre ein solches Ekelgefühl vorhanden, so müsste das im Mienenspiel sich ausdrücken, und in diesem Gesichte sieht man davon gar nichts. Im Gegenteil. Das einzige, was zu Gunsten dieser Annahme angeführt werden könnte, wäre die Biegung des Oberkörpers im Kreuze nach hinten, allein dies geschieht ohne besondere Kraft, ohne Muskelanstrengung, wie man leicht bei der Betrachtung von hinten sieht. Somit kann es nicht Wunder nehmen, wenn keiner der späteren Autoren auf diese Wilson'sche Annahme zurückkommt. Es bleibt

also die Bewegung zum Genuße des Honigs übrig, welche in der erhobenen rechten Hand und in der Drehung des Oberkörpers mit seiner rechten Seite nach vorne, und in der Neigung des Kopfes und Halses nach vorne erkannt werden kann.

Wie steht es nun aber mit der von Henke angenommenen Bewegung, welche durch den lobenswerthen Reinlichkeitssinn des Johannes hervorgehoben ist? Ich gestehe, es ist mir unerfindlich, wie zunächst das Beträufeln aus dem Hörnchen durch die an der Statue sich zeigende Wendung des Körpers vermieden werden kann. Es ist richtig, durch die Neigung des Oberkörpers in der Hüfte nach rechts, durch das Nachlinksdrängen desselben bekommt das Standbein die Richtung von oben außen nach unten und innen, allein dadurch wird die Beschmutzung des Beines nicht ohne weiteres vermieden. Es wäre das nur dann der Fall, wenn das Hörnchen nach außen von der senkrechten Ebene, welche man durch die am weitesten nach außen links liegenden Punkte des Körpers ziehen kann, stünde, oder wenn es vor sämtliche Punkte desselben gebracht wäre. Die Möglichkeit dazu wäre in einer starken Drehung des Körpers von rechts nach links, oder in einer starken Vorwärtsneigung desselben gegeben, allein von allen diesen Bewegungen ist entweder gar nichts vorhanden oder die Bewegung ist wie die Drehung nach links nicht so ausgiebig, dass die rechte Hand nach außen vom Körper zu liegen kommt. Im Gegenteil, sie steht vor der linken Brust, und dabei ist der Oberkörper noch nach rechts und seitwärts gebeugt und nicht nach vorne, sondern nach hinten übergeneigt. Man könnte somit eher an eine Beschmutzung des Körpers durch den Inhalt des Hörnchens denken, als an das Gegenteil. Günstiger liegen schon die Dinge für die Henke'sche Annahme, was das Abtröpfeln von der Honigwabe betrifft. Diese, welche nicht dicht der linken Hüfte anliegt, sondern ein klein wenig von ihr abgehalten wird, kann bei der vorhandenen Stellung und Biegung des Körpers unmöglich das Bein beschmutzen, aber war damit diese Stellung nötig? Ich meine, nein! Selbst beim geraden aufrechten Stehen war eine Beschmutzung des Beines ausgeschlossen, denn die Hüfte bildet schon an und für sich den am weitesten nach außen liegenden Teil der unteren Extremität, und zudem hält Johannes die Wabe etwas vom Körper ab und außerdem fast horizontal, so dass der Honig aus den Zellen, soweit sie nicht von den Fingern berührt werden, nicht abfließen kann.

Somit schließe ich mich Bode an, indem auch

ich meine, dass der Giovannino im Begriff ist, stehend das Hörnchen zum Munde zu führen, und dass er sich in jugendlicher Naschhaftigkeit des bevorstehenden Genusses des Honigs freut.

Habe ich nun so aus der Haltung der Figur das Motiv, den Grundgedanken, abgeleitet, so fragt es sich jetzt, wie dieser Grundgedanke im einzelnen durchgeführt ist und inwieweit die Ausführung den vorhin aufgestellten Forderungen entspricht, und da lautet die Antwort: „Die Statue ist im Ganzen und im Einzelnen geziert“, denn es finden sich unnötige und über das Ebenmaß hinausgehende Bewegungen und dem entsprechend Haltungen. Damit trifft die ganze Figur von meinen im Eingange scharf und kurz entwickelten Gesichtspunkten aus ein schwerer Tadel und das Schönheitsgefühl und Schönheitsbedürfnis wird durch sie durchaus nicht voll befriedigt. Springer, Grimm und vor allen Wölflin, ja selbst Bode haben bereits früher ihre Nichtbefriedigung ausgedrückt, wenn dieselben auch zum Teil ihren Tadel auf einzelne Abschnitte des Körpers, namentlich auf den Kopf beschränkten, während Wilson und in der neuesten Zeit Henke nur Worte zum Teil überschweblichen Lobes zu finden wissen, ersterer ohne Einschränkung, letzterer mit dem Bemerkten, dass einzelne Bewegungen ungewöhnliche seien.

Geziert ist vor allen Dingen die Stellung des rechten Beines, des sogenannten Spielbeines, und aus dieser erklärt sich am besten die Haltung des größten Theiles der übrigen Körperabschnitte.

Das rechte Bein ist innerhalb der natürlichen Grenzen, aber zu stark abduzirt und nach außen gedreht, und der Künstler musste, um die starke Beugung des Knies zu erreichen, infolgedessen die rechte Hüfte stark senken und somit den Rumpf kräftig nach rechts überneigen. Er erreichte damit zu gleicher Zeit den Vorteil, dass die seitlich gestellte Masse des rechten Beines nicht für sich allein steht und störend in die Augen fällt, sondern dass das Auge oben rechts noch eine weitere Masse findet.

Wie nun aber die Stellung des rechten Beines über das gewöhnliche Maß hinausgeht, so auch die Neigung des Rumpfes in der Hüfte nach rechts. Wie schon Henke erwähnt, ist diese Stellung eine ungewöhnliche, um ohne besondere Muskelanstrengung das Gleichgewicht des Körpers aufrecht zu erhalten. Wird das eine Bein, wie das Spielbein der Statue, seitwärts rechts von dem Körper entfernt, so muss der Rumpf nach statischen Gesetzen regelrecht nach links hin abweichen. Hier findet sich

nun aber in den unteren Rumpfpforten eine gleichsinnige Neigung, und die Folge ist, dass bei dieser ungünstigen Anordnung des Körpers für die Aufrechterhaltung des Gleichgewichtes die über dem unteren Rumpfabschnitte liegenden Körperpartien nach rechts übergebogen sein müssen, und da das nur in einem ungenügenden Maße möglich, so musste das ganze Becken nach rechts hinübergeschoben werden. Daraus resultirte dann einfach die Schrägstellung, die Stellung einwärts (Henke) des rechten Beines. Alle diese Gleichgewichtsbewegungen bedingen die gebrochenen, die Zickzacklinien, welche ja den Forschern bereits aufgefallen sind, ohne dass sie den Versuch gemacht haben, den Verlauf derselben wissenschaftlich zu erklären.

Infolge dieser ungewöhnlichen Stellung, welche allerdings den Eindruck jugendlicher Schläftheit, aber meiner Ansicht nach nicht gerade zu Gunsten der Statue erhöht, ist vor allem über dieselbe eine gewisse Unruhe gelagert, ein übermäßiges Bewegtsein der Linien, und das ist eben das Gezierte in der Figur.

Weiter aber bedingt die weit über das Maß der Ruhestellung hinausgehende Lage des linken Beines nach hinten ein Vorschieben des unteren Rumpfabschnittes und somit des Beckens, und da aus statischen Gründen der obere Körperteil sich nach hinten neigen musste, Kopf und Hals dann wieder nach vorne, so entstand dadurch nicht bloß die starke Einknickung im Kreuze, sondern es erscheint damit auch in der Profilsicht die Zickzacklinie, welche von vorne so in die Augen fällt. Somit ist auch in dieser Ansicht eine über das Ebenmaß hinausgehende Bewegung und Haltung, Unruhe und Geziertheit.

Wie man sieht, sind alle diese Bewegungen nur naturgemäße Folgerungen aus einander, die eine musste die andere bedingen, wollte der Künstler nicht die statischen Grundlagen seines Werkes preisgeben, und somit ein Werk schaffen, welches der richtigen Körperstellung Hohn spricht. Allein es finden sich auch unnötige Bewegungen, und dazu gehört einmal die starke Drehung des Körpers nach vorne links und dann die starke Beugung der rechten Hand im Gelenk. Der Eindruck des Gezierten wird dadurch meines Erachtens wesentlich erhöht, und derselbe wird gewiss nicht gemindert durch die Haltung der Finger derselben Hand. Allerdings ist das Hörnchen zu klein, um mit der vollen Hand gefasst zu werden, unnötig aber ist es dasselbe mit sämtlichen Fingerspitzen fassen zu lassen oder sämt-

hine Finger-spitzen an dasselbe zu legen. Es hätte geübt, wenn der Honigbehälter von den drei ersten Fingern mit den Spitzen gefasst wurde, jedoch will ich auf diesen Punkt kein übermäßig großes Gewicht legen. Immerhin wäre es durch Anwendung eines anderen Griffes möglich gewesen, das Hörnchen dem Beschauer besser als solches vorzuführen und ich kann nicht anders als die besondere Spreizung des kleinen Fingers auch als geziert zu erklären.

Und nun das Gesicht! Wenn ich auch absehe von dem wuchtigen, an der Schläfe tief ausgehöhlten, ja durchbohrten, sich tief auf den Nacken niedersenkenden Gelecke, welches dem Kopfe einen entschiedenen weibischen Charakter aufprägt, so entspricht dies Mienenspiel nicht vollkommen dem Grundgedanken der Statue. In der weiten, viereckigen Mundöffnung mit der sich vorstreckenden Zunge ist allerdings Begehrlichkeit ausgedrückt, jedoch ebenfalls über das Ebenmaß hinausgehend. Die Forderung wäre aber doch wohl gerechtfertigt gewesen, dass der Künstler der Begehrlichkeit des Mundes einen jugendfrohen, genussbegierigen Blick zugesellte, allein das ist nicht der Fall. Der Blick ist allerdings auf das Hörnchen gerichtet, aber er ist nicht offen froh, sondern es liegt etwas in der ganzen Lage nicht Begründetes, Schläfriges in demselben. Das rührt daher, dass die Lidspalten schmal, dass namentlich die oberen Lider stark gesenkt sind, vor allen Dingen aber liegt der Grund darin, dass namentlich das linke Auge wie bei eintretender Schläfrigkeit etwas nach oben gerollt erscheint, und dass somit das untere Lid den Augenstern nicht überschneidet. Dieser kommt etwas oberhalb des Lidrandes zum Vorschein. Dieses Schläfrige, oder wenn man lieber will Schwärmerische im Blick ist nicht bloß geziert, ich meine, es ist auch unnatürlich. Dabei zeigen sich im Gesichte besondere auffallende Schönheitsfehler. Unschön ist meines Erachtens die große Breite des Untergesichts, besonders in der Gegend der Kieferwinkel. Dadurch bekommt das ganze Gesicht ein viereckiges Aussehen. Unschön ist fernerhin die Modellierung der Lippen. Die Lippen sind dünn, in ihren Grenzen schwach ausgeprägt und besonders die Unterlippe ist mit ihrer mittleren Vertiefung ungenügend ausgearbeitet.

Dies die Thatsachen mit ihre Begründung. Ich bitte die Länge und vielbeicht auch die Langweiligkeit derselben dem Anatomen, dessen eigenstes Gebiet notwendig betreten werden musste, zu Gute zu halten und sie mit der Notwendigkeit zu entschuldigen, der ganzen Angelegenheit eine streng wissenschaft-

liche Behandlung zu Teil werden zu lassen. Ich komme jetzt zu der nächsten Frage: *Kann dieses Werk ein Jugendwerk Michelangelo's sein?* Ich meine mit Milanesi, H. Grimm und Wölfflin: *Nein!*

Für dieses Urtheil ist an erster Stelle die Darstellungsweise Michelangelo's maßgebend, und diese lässt sich ja zum Glück an Jugendwerken desselben nachweisen.

Der Bacchus, welcher kurz nach dem Giovannino entstanden ist, bietet das beste Vergleichsobjekt, und als solches benutzen ihn ja auch die gegnerischen Autoren.

An der Statue des Bacchus findet sich keine einzige überflüssige, sich nicht aus dem Motiv und aus der augenblicklichen Lage ergebende Bewegung, ja, es ist keine einzige vorhanden, welche das Maß des in der Situation Liegenden, das Maßvolle überschritte. Keinen Augenblick ist man zweifelhaft, welchen Gedanken der Künstler ausdrücken wollte. Das Motiv wird nicht gestört, vermindert und verdunkelt durch eine über die Figur ausgebreitete Unruhe in der Linienführung, eine Unruhe, welche sich auf das Denken und die Betrachtung des Beschauers unwillkürlich überträgt. Nicht mühsam hat man sich, wie beim Giovannino, zum Gedanken durchzuwinden, sondern derselbe bietet sich von vornherein als feste Stütze, mittelst der man allmählich sicher zur Würdigung der Einzelheiten geführt wird. Ich will die Frage nach dem ästhetischen Wert der Statue nicht weitläufig erörtern. Es lässt sich ja darüber streiten, wie sich auch darüber streifen lässt, ob ein schlafender, wie der Barberinische Faun in München, ästhetisch wertvoller ist, als ein eher taumelnder Trunkener. Auch will ich bei dieser Gelegenheit die Frage nicht eingehend behandeln, ob die Ausbildung der einzelnen Formen den Ansprüchen an Schönheit genügt, ich möchte diese Frage bei diesem Jugendwerke Michelangelo's nicht ohne weiteres bejahen, aber das ist sicher, aus oben genannten Gründen überragt der Bacchus den Giovannino so weit, wie z. B. der Hermes des Praxiteles irgend eine spätrömische Statue überragt.

Den Blick in seliger Vergessenheit der vollen Schale zugekehrt, hebt er, in der Trunkenheit nicht mehr die Größe des Kraftaufwandes seiner Muskeln zur Erreichung des bestimmten Zweckes ermessend, dieselbe über die Höhe des Mundes hinaus. Dabei sind Zweifel und Begierde nach dem Trunke in maßvollster Weise im Gesichte ausgedrückt. Er taumelt vorwärts und vermag auch nicht mehr die Bewegung seines Spielbeines in den natür-

lichen Schranken zu halten. Der Oberkörper fällt nach hinten über und wird durch Vornüberbeugen des oberen Abschnittes in seinem Falle aufgehhalten. Um das Gleichgewicht dann weiter so viel wie möglich in der einfachsten, natürlichsten Weise zu sichern, ist der Körper nach der Seite des Standbeines übergeneigt dargestellt, während das Spielbein in trunkenen Vergessenheit stark abduziert, auswärts gedreht und etwas erhoben erscheint. Das Knie ist dabei gebeugt, der Fuß auf den Zehenspitzen erhoben. Die schlaffe Haltung lässt kaum erwarten, dass er im nächsten Augenblick das Standbein zu wechseln imstande sein wird und das Gleichgewicht aufrecht zu erhalten vermag. Er steht da, das vollendete Bild eines Trunkenen, aber eines Trunkenen nicht aus Gewohnheit, sondern aus überschäumendem Jugendmut, in einer Haltung, welche den Blick wohl fesselt, aber nicht beleidigt. Er versöhnt mit dem ungewöhnlichen Zustand, in dem er sich befindet, und nötigt dem Beschauer eher ein Lächeln, als einen Ausruf des Bedauerns ab. Jeder Zug ist dem Leben abgelauscht und verfeinert, aber nicht geziert dargestellt.

Wie ganz anders der Giovannino, und wie scharf würde dieser Gegensatz hervortreten, wenn man ihn, sei es unter die Originale in Florenz, sei es unter die Gipsabgüsse der echten Werke Michelangelo's, wie es für das Berliner Museum naturgemäß wäre, stellen würde.

Angesichts eines Werkes wie des Bacchus kann man nicht annehmen, dass Michelangelo kurz vorher den durchaus anders gearteten Giovannino schuf, um so weniger, weil wir bei keiner der nachfolgenden Einzelstatuen des Michelangelo und selbst bei den früheren, wie dem Cupido, auch nur einen leisen Anklang an die Darstellungsweise im Giovannino finden. Auch bei ihnen ist das Ebenmaß, das Natürliche in Haltung und Bewegung durchaus gewahrt.

Ich kann nun die Bacchusstatue nicht verlassen, ohne auf die Bildung des Gesichtes und vor allem auch des Mundes näher einzugehen. Das Untergesicht ist schmal, die Haartülle gegenüber dem Giovannino gemäßig, das Mienenspiel und der Blick entspricht der Lage und ist nicht wie bei dem Johannes mit einem anderen, nicht dem Gedanken entsprechenden Ausdruck verbunden, und schließlich meine ich, wer einen solchen Mund wie bei dem Bacchus schuf, der konnte unmöglich kurz vorher einen Mund wie den des Giovannino bilden.

Bei dem Bacchus ist die Mundöffnung in den Winkeln schmaler wie in der Mitte. Die obere

Begrenzung derselben erscheint nicht parallel der unteren, sondern gegenüber der mehr horizontalen Unterlippe erhebt sich die obere in der Mitte und senkt sich nach den Seiten abwärts, und dieser Wechsel in den Linien, welcher durchaus dem beabsichtigten Eindruck der Begehrlichkeit nach Genuss entspricht, wird dann weiter gefördert durch das scharfe Ausprägen der Plastik der hier viel mehr wie bei dem Johannes schwellenden Lippen. Niemand hat Michelangelo einen solchen Mund wie den des Giovannino gebildet. Es bleibt also nichts, was für diesen Meister spräche, als die schildförmige Brustwarze, und ich muss gestehen, dass ich diese eigentümliche Form nicht in der Schärfe ausgeprägt finde, um dieselbe als entscheidendes Merkmal für die Urheberschaft des Michelangelo zu verwenden.

Auch die Kolossalstatue des David ist namentlich von Henke zum Vergleich mit dem Giovannino herangezogen worden. Allein, was für den Bacchus gilt, das gilt auch für den David, welcher meines Erachtens durch die feinere Modellirung des Körpers den Bacchus übertrifft und damit das Wachsen der anatomischen Kenntnisse seines Meisters bekundet. Im übrigen ist auch bei ihm in Haltung und Bewegung sowohl das Zuviel, als das Zuwenig durchaus vermieden, und klar und einfach tritt auch bei ihm der Grundgedanke dem Beschauer entgegen.

Die Schleuder gleichsam in seinen Händen wiegend, das linke Bein leicht vorgestützt und demnach der Körper leicht nach rechts und hinten übergebogen, die Ferse des linken Fußes gehoben, so beobachtet er mit der gespanntesten Aufmerksamkeit und zugleich mit Zorn im Blick den von links her kommenden Feind und dreht denselben seine schmale Seite zu. Damit ist zugleich eine Stellung geschaffen, um in der zweckmäßigsten Weise die Kraft abzumessen, welche nötig sein wird, damit der mit der Schleuder geworfene Stein sein Ziel erreiche. Es ist genau die Stellung, wie man sie so oft beim Schlagballspiel sehen kann, wenn der Spieler den Ball an das Schlagbrett legt, um im nächsten Augenblicke mit abgemessener Kraft den Schlag zu führen.

Ist es mir nun somit nicht möglich, den Giovannino als Werk des Michelangelo anzuerkennen, so fragt es sich, welchem Meister dasselbe zukommt, und wenn sich das nicht bestimmen lässt, zu welcher Zeit dasselbe geschaffen wurde. Milanese spricht es klar und deutlich aus, dass es ein Werk des Matteo Civitale sei, und Bode und Henke weisen darauf hin, dass, wenn man die Urheberschaft des Michelangelo nicht anerkennen wolle, man doch wohl ge-

nötigt sei, denselben, sei es dem Donatello, sei es dem Verrocchio, zuzuschreiben, eine Notwendigkeit, welche Wölflin freilich nicht anerkennt, sondern dieser Forscher spricht seine Überzeugung dahin aus, dass es sich um ein Werk des 16. Jahrhunderts handle.

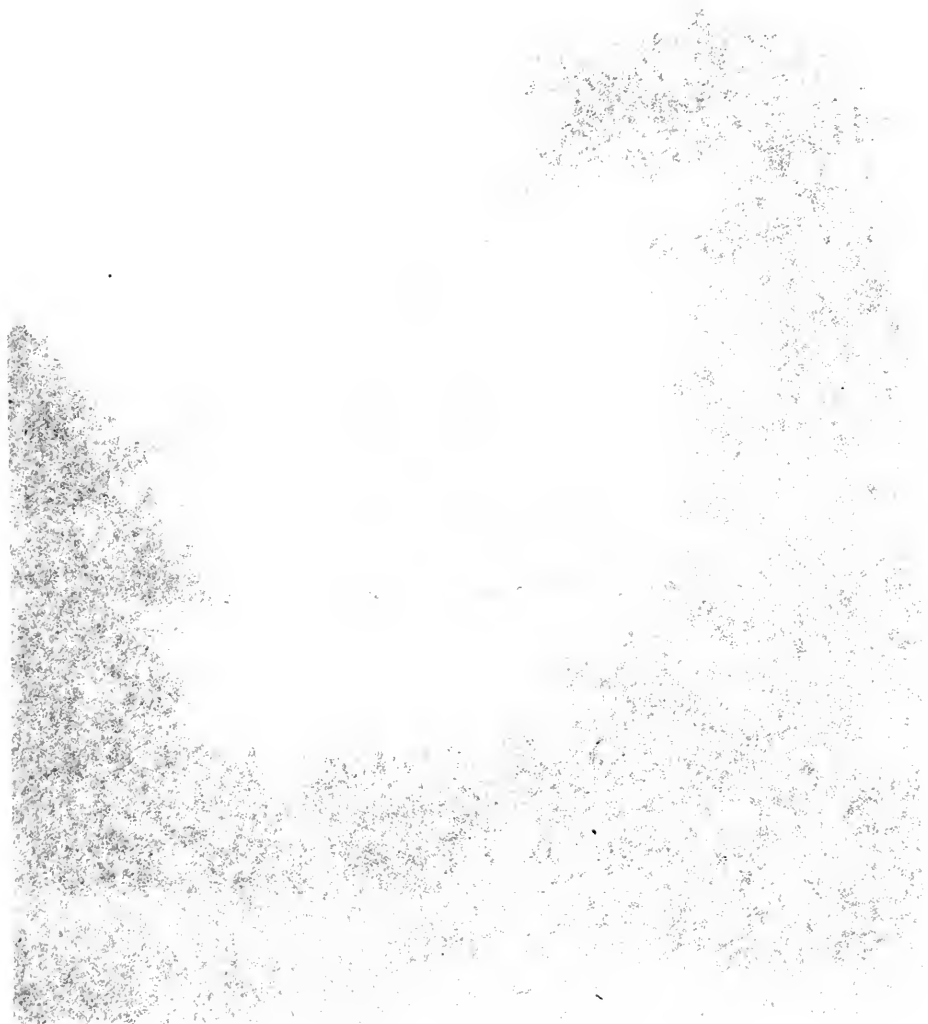
Meine Kenntnisse und Erfahrungen reichen nicht so weit, dass ich Angaben darüber machen könnte, ob die besondere Marmorart, welche von Michelangelo oft verwandt worden sein soll, und aus welcher nach Bode der Giovannino verfertigt ist, noch in späterer Zeit gebrochen und verwandt wurde oder nicht. Demnach bin ich zur Zeit außer stande, die Urheber-schaft irgend eines der Vorgänger des großen florentiner Meisters, am wenigsten die des Donatello wahrscheinlich zu machen. Soweit mein Vergleichsmaterial reicht, vermochte ich nur festzustellen, dass ein solcher Grad von Geziertheit, wie er dem Giovannino eigentümlich ist, bei keinem der Quattrocentisten vorkommt, am wenigsten bei Donatello, auch nicht bei Civitate. Am ehesten ließe sich noch an Verrocchio denken, dessen David auf den ersten Blick manche dem Giovannino verwandte Züge zeigt. Das gilt namentlich auch für die Bildung und Ausarbeitung des Haares, welches jedoch dem Gesichte keinen weibischen Charakter verleiht, ferner für die gute Darstellung der jugendlichen, eckigen Formen mit dem langen, schlanken Halse, allein ich bin bei ein-

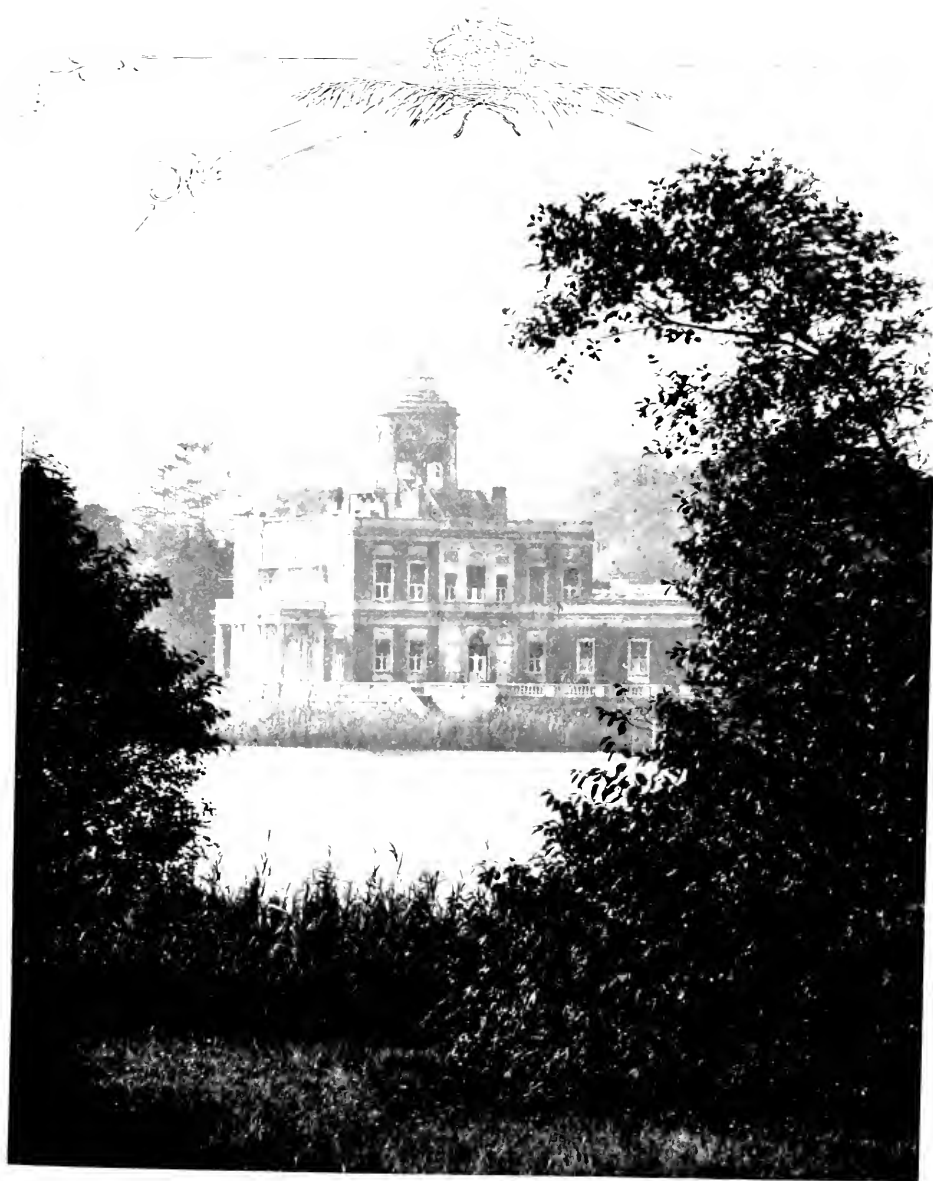
gehenderer Betrachtung immer wieder von dem Gedanken an Verrocchio zurückgekommen. Klar und ruhig ist das Motiv des siegreichen Knaben durchgeführt. Die Haltung des Kopfes und des Körpers zeigt in keiner Weise ein Übermaß, selbst nicht das an der einen Darstellung neben dem Haupte des Goliath stehende Bein, welches an der Replik im Bargello in derselben Weise frei steht, da der Kopf des Goliath bei dieser neben dem Standbeine liegt. Die Stellung des Spielbeines, die bei der ersten Statue allein schon durch die Lage des Hauptes vor und zwischen den Beinen bedingt ist, erhöht sogar den Eindruck des Sieghaften, Triumphirenden, namentlich da die statischen Verhältnisse (Überneigen des Rumpfes an der Seite des Standbeines) außerordentlich einfache sind. Man könnte mir nun freilich entgegenhalten, dass es sich wohl um eine Jugendarbeit dieses Meisters handle. Dagegen ist aber wiederum zu sagen, dass der Giovannino eine so tief eingehende Kenntnis des Baues des menschlichen Körpers und ein solches Raffinement in der Technik verrät, dass an ein Jugendwerk irgend eines Meisters überhaupt nicht zu denken ist. Man hat das Werk als die Frucht eines sehr gereiften Könnens anzusehen, und da bietet sich nur die einzige Möglichkeit, den Giovannino in ein späteres, der Geziertheit huldigendes Jahrhundert zu setzen.

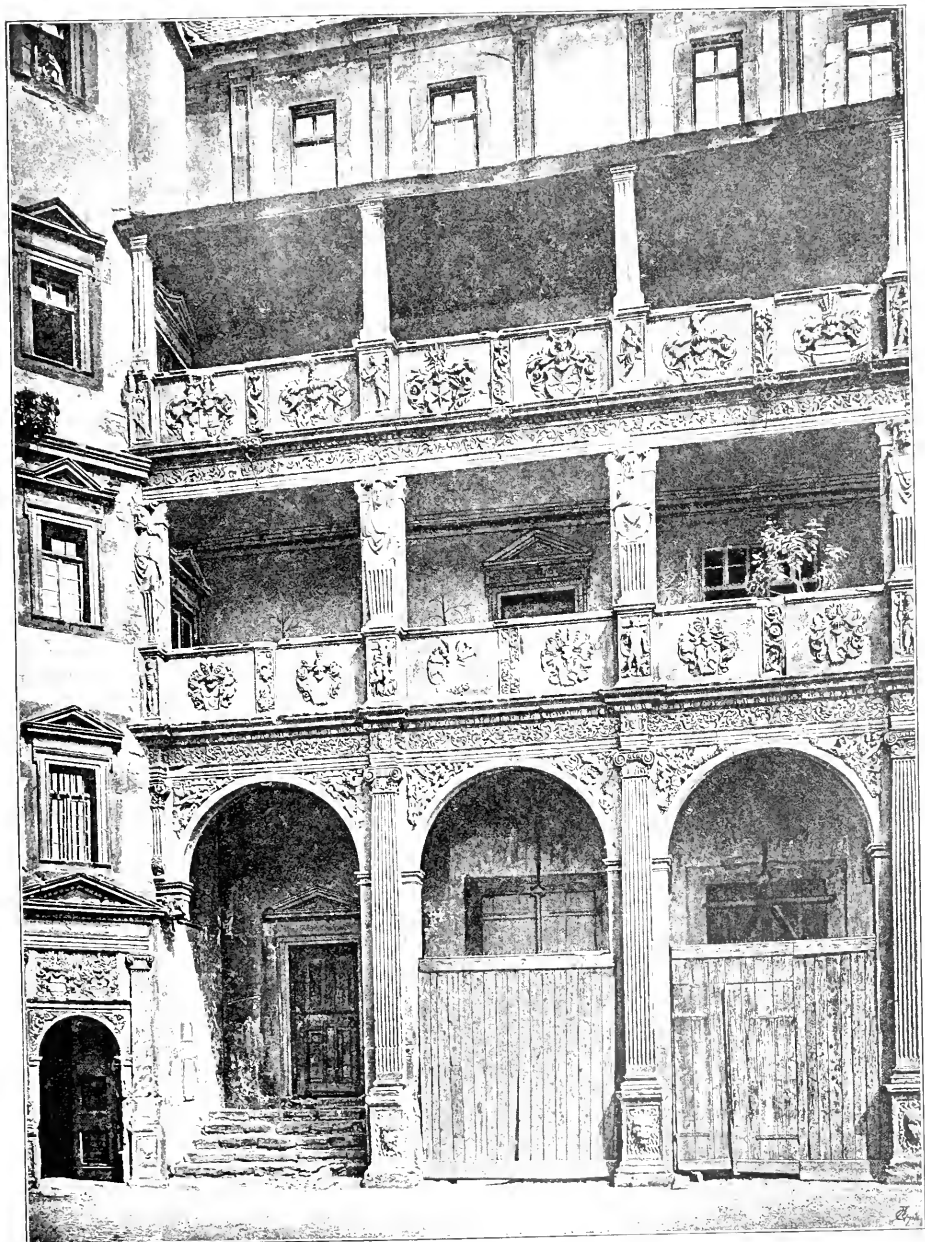
KLEINE MITTHELUNGEN.

— Das Blatt, welches wir den Lesern heute bieten, stammt aus dem Prachtwerke: „Potsdam, ein deutscher Fürstensitz“, das im Verlage von Anslor & Rühlrodt in Berlin kürzlich erschienen ist. Dasselbe enthält auf 30 Blättern eine Auswahl der schönsten und malerischsten Punkte, welche die von der Natur und der Kunst so reich bedachte Residenzstadt der Hohenzollern in reicher Fülle bietet. Die photographischen Aufnahmen stammen von Otto Rau, die einzelnen Punkte sind mit künstlerischem Verständnis ausgewählt worden; die Heliogravüren sind in der bekannten Anstalt von Meisenbach, Rißlath & Co. in Berlin vortrefflich ausgeführt. Potsdam, das Kleinod im märkischen Sande, bietet des Schönen so viel, dass eine Auswahl schwer wird, und wer den Ort genau kennt, wird noch viele Punkte finden, die wohl auch wert wären, in die Sammlung mit aufgenommen zu werden. Doch wenn man die ganze Folge durchblättert, wird man dem Künstler im allgemeinen zugeben müssen, dass er die richtige Auswahl getroffen hat. Er führt uns erst in die Stadt, wo das Schloss und die Garnisonkirche als hervorragendste Vertreter der Kunst, in letzterer die Grotte Friedrich's des Großen, als weihvolle Stätte für jedes Preudentz, uns vor Augen geführt werden. Dann wandern

wir nach Sanssouci hinaus, besuchen die Friedenskirche, die Gruft Kaiser Friedrich's III. und genießen die Schönheiten des Parks in allen seinen Theilen, die alten Baumriesen des eigentlichen Sanssouci-parks und die neuen Anlagen des Seilianischen Gartens unterhalb des Orangeriegebäudes. Von wahrhaft bestreckendem Reiz ist die alte holländische Mühle beim Mondenschein, ein wundervolles Bild die Dresdener Vase. Weiter geht es nach dem Neuen Palais, dem Sommer-sitz unseres Kaiserpaars, auf das uns ein wundervoller Blick durch das Kolonnadenportal der Communis geboten wird, und nach Charlottenhof, der idyllischen Schöpfung Friedrich Wilhelm's IV. Nun wendet sich der Künstler dem Osten zu. Das Marmorpalais, das verwunschene Schloss der Zaubermärchen, an das sich allerhand Spuk und Sage knüpft, bieten wir unseren Lesern in vortrefflichem Abdruck. Ein feurer Pinnst steigt aus dem Wasser des heiligen Sees, der die Fundamente des Schlosses bespült, empor und hüllt das Ganze in leichten Nebel. Dann erblicken wir die weiten Flächen des Jungfernses und wandern nach Glienicke und Babelsberg, von dessen Schloss uns ein vortreffliches Bild gegeben wird, und enden unsern Weg bei der Heilandskirche in Sakrow.







Schloss zu Offenbach: Detail der Südfront 1572.
Nach K. E. O. FRIESING: Denkmäler deutscher Renaissance.



Fig. 1 Merian: Offenbach. (Aus der Topogr. Hassiae 1646)

DAS SCHLOSS ZU OFFENBACH AM MAIN.

VON JOHANNES RICHTER.

MIT ABBILDUNGEN.



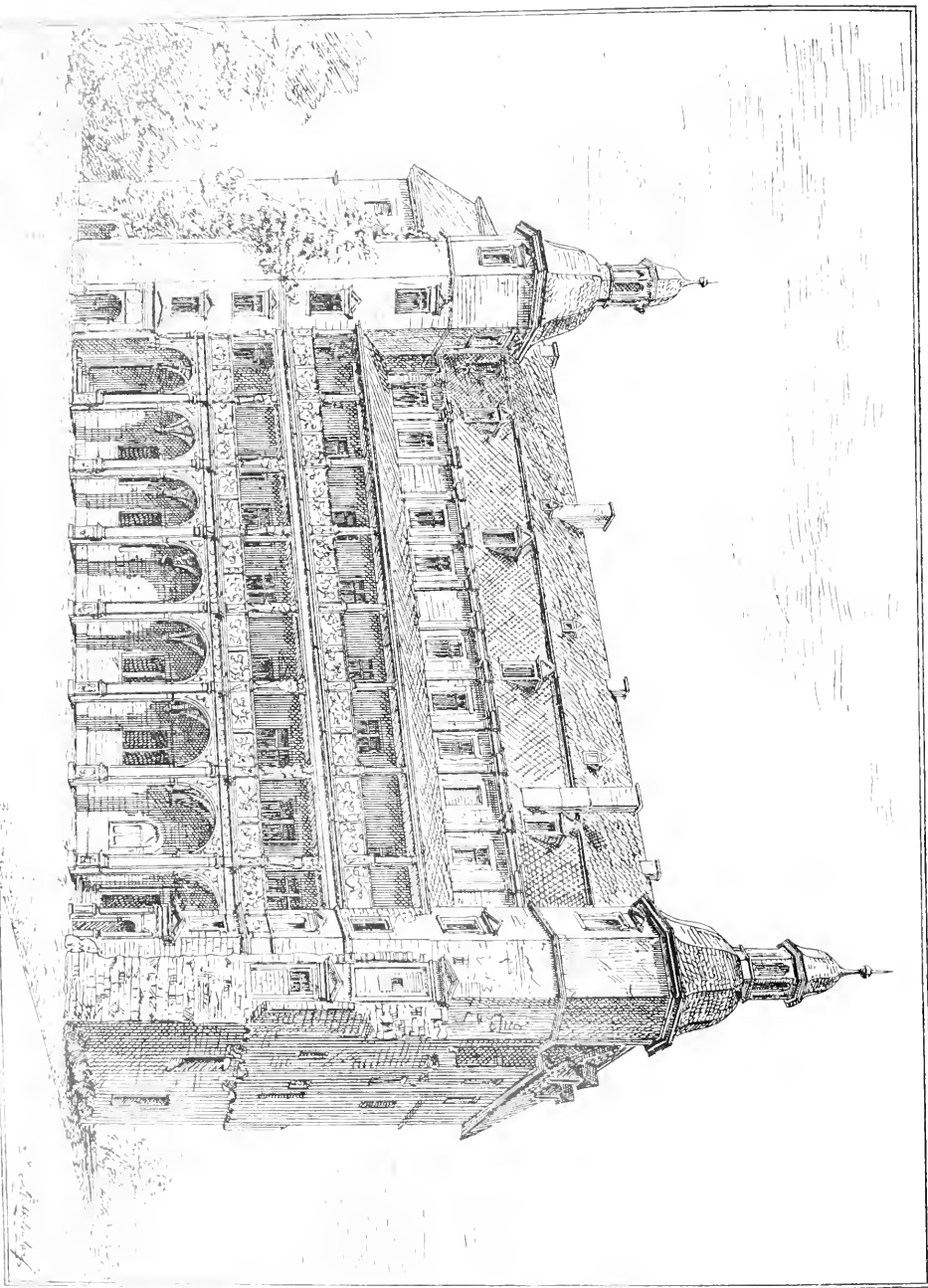
ZU DEN schönsten Kunstschöpfungen der Renaissance, nicht nur des an stilvollen und wichtigen Bandenkmalern reichen Großherzogtums Hessen, sondern wohl ganz Deutschlands, gehört das prächtige Schloss des Fürsten

Isenburg-Birstein zu Offenbach am Main. Neben der chedem einzigen Fährstelle über den Main gelegen und somit in belebter Gegend erbaut, hat das Schloss schon in *diesem* Punkte einen Wandel erfahren. Denn seit Anlage der Eisenbahn und insbesondere der neuen steinernen Brücke mainabwärts ist es recht stille um den Platz geworden, den das Kleinod eines an hervorragenden Denkmälern reichen Kunstabschnittes ziert, und mit der Übersiedlung der fürstlichen Herrschaft nach Birstein hat der Sitz seine frühere Bedeutung völlig eingebüßt. Heute wohnen Leute geringeren Standes in den Räumen, die weiland Graf Reinhard von Isenburg als „ein lustiges, bequemes Lager“ bezeichnete und trotz schweren, in diesen Mauern erfahrenen Missgeschickes über alles liebte. Ruhig fließt der Main daran vorbei, jetzt durch ansehnliche Dammbauten von dem Schlosse auf etwa hundert Meter ferngehalten, damals noch ein allernächster, aber nicht sonderlich friedsamere Nachbar, denn er suchte mit seinen trübren Wogen gar oft das Gebäude heim, wenn er aus den blauen

Spessartthöhen in jedem Lenze die Schneeschmelze hinabtrug ins flache Land, wovon aus fünf Jahrhunderten noch heute Gedenksteine in der Mauer des Bogenganges eindringlich zu uns sprechen. Deshalb ist auch die dem Flusse und dem rauhen Nord zu-gekehrte Seite ein fast trutziger, winterlicher Bau, die Südreihe aber eine sommerliche Halle und reizende Bildwerkfläche.

Wenn es die nachfolgenden Zeilen unternehmen, ein Bild von der vornehmen Erscheinung des Schlosses zu entrollen, so ist sich der Verfasser wohl bewusst, nur in den Nebensachen einzelnes Neue bieten zu können. Denn die Kunstgeschichte und einige flüchtige Abhandlungen in Zeitschriften und Sonderwerken haben uns mit dem Gesamtbilde schon bekannt gemacht. So eingehend Lübke in seiner Geschichte der Renaissance in Deutschland das Offenbacher Schloss behandelt, gerechter ist er ihm noch in einer kleinen Plauderei in der Augsburgener Allgemeinen Zeitung geworden, von der uns ein Nachdruck der Frankfurter Süddeutschen Zeitung vom 21. Februar 1863 vorliegt. Da spiegelt sich der ihm wohl soeben gewordene Eindruck mit voller Wärme wieder. Er berichtet hier im Ton gerechtfertigter Entdeckerfreude¹ u. a.:

¹ Das Schloss war vorher fast nur in dem wenig verbreiteten Werke „Städte und Gegenden zwischen Rhein, Main und Neckar“ von J. H. Ludewig 1853 eingehend gewürdigt



„Dieses Schloss gehört zu den zierlichsten Bauwerken der Renaissancezeit, die wir in Deutschland besitzen. Ja, an Grazie und Feinheit der Ausführung in den ornamentalen Teilen sucht es diesseits der Alpen seines Gleichen. In der Austeilung und Anordnung herrscht der klare Sinn eines Meisters architektonischer Komposition. Die Ausführung gehört zum Elegantesten, Zierlichsten, was bei uns der Meißel in solchen Dingen je hervorgebracht. Die Zartheit der Ornamentik übertrifft *weit* aus die des gleichzeitigen Otto-Heinrich-Baues zu Heidelberg, dem sonst das Offenbacher Schloss am nächsten steht. Das Heidelberger Schloss hat etwas Herrisches; das Offenbacher Schloss ist eine anziehende Idylle in Stein. Es ist ein kleines Meisterstück von Grazie.“

Was nun den Schluss der erwähnten Schilderung, sowie des Aufsatzes von Manchot und Anderen bildet, ist auch der Endzweck der vorliegenden Mitteilungen: „Sie wünschen die Aufmerksamkeit auf das zierliche Bauwerk zu lenken, es der Schonung, der Sorgfalt, dem Respekt derer zu empfehlen, die ein nächstes Interesse an seiner würdigen Erhaltung haben.“ Dieser nächste Anspruch liegt in der That für jeden Kunstfreund vor und insbesondere obliegt die Wachsamkeit, ja die thatkräftige Schutznahmen hessischen Altertumsvereinen. Möchten sie sich dieser Pflicht voll bewusst sein, um das zu retten, was noch vorhanden ist!

Von den Bahnhofen 15—20 Minuten entfernt, steht das herrliche Schloss verwahrlost und im langsamen Verfall trauernd da. Auf weitem, freiem

worden, da frühere Schriftsteller die künstlerische Bedeutung des Schlosses in ihren Berichten nur nebenher erwähnten. Nach Lübke hat Architekt Manchot 1897 einen schönen Aufsatz mit 8 Tafeln Abbildungen in Förster's Allgemeiner Bauzeitung, Wien, veröffentlicht und 1884 Baumeister C. Brann in der Münchener Zeitschrift für Baukunde es ihm mit 3 guten Tafeln und kurzem Texte über den westlichen Treppenturm und die untere Halle nachgeben. In dem trefflichen Buche „Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen, Provinz Starkenburg, Kreis Offenbach“, hat 1885 Dr. Georg Schaefer eine längere, gründliche Arbeit über den Bau nieder-

Platze eröffnet sich uns der wundervolle Hallenbau, dessen Pracht früher wohl noch gewaltiger zum Beschauer sprach, als der engere Schlosshof das Gesamtbild noch begrenzte.

Gehen wir auf die Geschichte des Baues ein, so erheischt schon die Spärlichkeit der Nachrichten eine bündige Kürze. Wir entnehmen das Mitzuteilende der „Geschichte des reichsständischen Hauses Isenburg-Büdingen“ von G. Simon. 1865. Im Jahre 1356 wird Offenbach erstmals als Besitz Derer von Falkenstein erwähnt, die ihn 1372 der Stadt Frankfurt um 1000 Gulden verpfändeten. Da König Wenzel 1398 dem Schlosse den Mainzoll bewilligte und die Zollstraße am heutigen Schloss-

platze vorbeiführte, so werden wir mit Grund um diese Zeit schon eine Herrenburg hier vermuten dürfen. Von 1418 an am Schlosse als Miteigentümer beteiligt, trat 1486 das Isenburg'sche Geschlecht in den Alleinbesitz ein. Im Jahre 1556 wird das Schloss als alt und baufällig bezeichnet und sein neuer Besitzer, der kunstsinnige und unternehmende Graf Reinhard von Isenburg — ein Mann, dessen ganzes Leben ihm als Vorbild fürstlicher Tugenden, unermüdllicher Arbeitssamkeit und einträchtiger Liebe zu seinen Brüdern erscheinen lässt und dessen vornehme Geistesrichtung aus seinem Briefwechsel mit Philipp Melancthon erhellt — veranlasste einen Neubau, bei dem wohl die Grundmauern und das Erdgeschoss im großen und

ganzen geschont blieben. Denn nur so erklärt sich die heutige Gestalt dieser Räume und ferner der Umstand, dass der Graf schon in kurzer Zeit das neue Schloss zu bewohnen vermochte. Doch waltete kein günstiger Stern über dem Bau; denn schon 1561 zerstörte der Blitz den Obertheil der Anlage bis auf die Nordseite. Graf Reinhard hatte zum zweitenmal seine Baulust zu erproben und er ging ungesäumt ans Werk. Das Unglück barg nun auch ein Glück für ihn im Schoß, denn er fand einen Baumeister, der mit so warmem Verständnis und solchem Gedankenreichtum begabt war, dass Fürst und Künstler sich hier ein bleibendes Denkmal errichtet haben. Kennen wir den Namen des



Fig. 4. Kamperstein am Schlosse in Offenbach.

fortschrittlich nicht, so stehen wir doch begeistert vor den Werken, das uns noch um so mehr überrascht, abringt, wenn wir die hinder-

Über den Bau des Schlosses und der Nordseite berücksichtigen. Dem Grafen Reinhard war es nicht mehr beschieden, die Freude seines Lebens, den Schlossbau, vollendet zu sehen; Ende 1568 starb er im fünfzigsten Lebensjahre. Es war seinem Bruder Ludwig III. vorbehalten, die letzte Hand an die Ausschmückung zu legen und 1570 die noch jetzt erhaltenen zweistöckigen offenen Säulengänge mit den Wappen der ihm verwandten Häuser anzufügen.

Die am Gewölbeschlussstein des westlichen Erkers der Mainseite ersichtliche Jahreszahl 1578 kann uns darüber aufklären, wann ungefähr die letzten Bauarbeiten beendet waren. Die Ausführung und Vollendung des Baues fielen hier- nach in die Blütezeit der deutschen Renaissance.

Der Grundriss des Schlosses zeigt uns ein langgestrecktes, ziemlich schmales Rechteck, im Süden von zwei vorspringenden achteckigen Treppentürmen während im Norden die zwei runden Ecktürme, welche in

ihrer Achsenrichtung von den südlichen Türmen abweichen, nur halb aus der Grundmauer herausragen. Diese beiden Sonderbarkeiten der nördlichen Türme lassen vielleicht

darauf schließen, dass ihr Grundbau und Unterteil aus der früheren Burg unverändert in das neue Schloss mit herübergenommen wurden, obwohl letzteres in der Schmalseite eine Verbreiterung erfuhr, die Nordseite zielt in ihrer Mitte ein vom Grund bis zum Obergeschoss geführter rechtwinkliger Erker. Die südlichen Türme enthalten die Wendeltreppen und sind in der Breite ihrer Vorlagerung vor dem Schlosskörper durch herrliche offene Säulengänge verbunden. Das ist es, was dem Bau in der Kunstgeschichte einen der ersten Plätze unter den Schlossanlagen sichert, und ihm wollen wir zunächst uns zuwenden.

Der schönere rote Sandstein, dessen warmer Ton dem Auge so wohlbehagt, wurde zum Bau der offenen Halle verwendet.

Auf sieben mächtige, rechtwinkelige Pfeiler stützt sich dieselbe. Sie gehen in stolzer Höhe in Rundbogen über, die ihrerseits die Gänge der beiden oberen Geschosse tragen. Der Schmuck der unteren Pfeiler

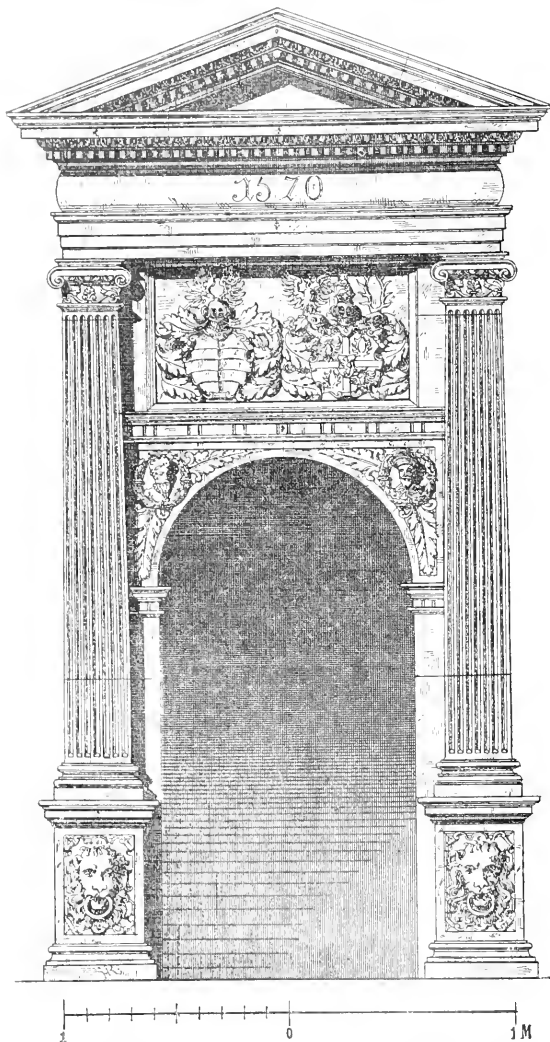


Fig. 1. Portal am ostlichen Treppenturm im Schloss zu Offenbach.
 Aus Schaefer: Kunstblomaler des Kreises Offenbach. Darmstadt, A. Bergstrassers.

besteht in dem schönen, hohen Sockel, dessen Rahmen je ein Löwenhaupt, abwechselnd mit und ohne Ring im Rachen, in kräftiger Ausmeißelung umschließt. Die zottige Mähne erhöht den Eindruck. Über dem Sockel sind den Pfeilern anmutige ionische, siebenfach kannelirte Pilaster vorgelegt, deren Fuß in attischer Form gebildet wird und deren Knäufe unter den leichten, auch seitwärts mit Einkerbungen verzierten Schnecken in reicher Abwechslung schöne, flach gearbeitete Akanthusblätter oder sonstiges Blattwerk mit Fratzenköpfen, Putten oder kleinen Tiergestalten zeigen. In den Bogenzwickeln sind zumeist Metallbeschlägmuster verwendet, die in ihrer großen Mannigfaltigkeit eine Muster-sammlung für den Kunsthandwerker in sich bergen. Kräftige Blumen- oder Fruchtgewinde, von Kindern gehalten oder um seltsame Fratzen gerahmt, dienen als weiterer Schmuck. Aber selbst die Innenseite der Bögen ward wenigstens zum Teil für die Ausschmückung herangezogen, denn an viere derselben gewahren wir im Scheitelpunkte buntbemalte, steingemeißelte, männliche und weibliche Porträtköpfe, einzelne derselben von einem Kränzchen umfasst. Es ist kein Zweifel, dass wir es bei denselben mit Schlusssteinen aus dem gotischen Bau zu thun haben; sie wurden in der neuen Anlage mitverwendet, weil sie vermutlich Ahnenbildnisse sind. An der westlichen Abschlussstelle der Halle stützt sich der Bogen nur auf einen schmalen, kurzen Wandpfeiler mit drei Hohlkehlen. Dieser ruht auf einem Kragstein, der seither noch nicht in genügender Weise abgebildet und hervorgehoben worden ist. Aus der an der Seite schneckenartig gewundenen Rolle, welche den Kragstein bildet, tritt frei eine männliche Büste heraus, unbestreitbar die bedeutendste Kunstleistung des Bildhauers am Schlosse. Es ist ein vorzüglicher Porträtkopf mit schön gelocktem Haare, hoher, faltiger Stirne, strengen, klugen Augen

gewaltigen Barte. Ein in leichte Falten gelegtes Tuch ist über seine Brust geschlungen und an dem Kämpferstein durch Knotung festgehalten. So weit das Tuch die Brust freilässt, sehen wir eine abwechselnd mit dem Dreiblatt und Vierblatt-Klee gemusterte Bekleidung, die vermutlich die Ciselirung des Panzers ausdrückt. Wäre es dies nicht, so würden wir vielleicht das Bildnis des Steinmetzen vor uns haben, so aber liegt der Gedanke an das Porträt des Grafen Reinhard nahe. Da der Bruder des Grafen erst 1569 die Erbschaft des Schlosses antrat und bis dahin im geistlichen Stande gelebt hatte, auch dann sich wenig um die Dinge außer seinen Mauern sorgte, wird er für diese Büste kaum in Anspruch genommen werden können. Der Kopf befindet sich neben der Pforte zur Herrentreppe, was uns die Anbringung des Bildnisses des Erbauers gerade an diesem Orte ebenfalls erklärlich macht, da er hierdurch gewissermaßen seinen Nachkommen im Gedächtnis erhalten werden sollte. Wir hätten alsdann ein Zeichen brüderlicher Liebe des Grafen Ludwig vor uns.¹⁾

Ehe wir unsere Aufmerksamkeit dem ersten Stockwerke zuwenden, haben wir noch das Gewölbe des unteren Bogenganges zu betrachten. Wir finden uns hier aus der vollendetsten Renaissance unvermittelt in die Spätgotik versetzt: ein schönes Kreuzgewölbe zeigt sich uns. Verfolgen wir den Aufbau der Halle, so erkennen wir die Gleichzeitigkeit der Arbeiten, da die gotischen wie die

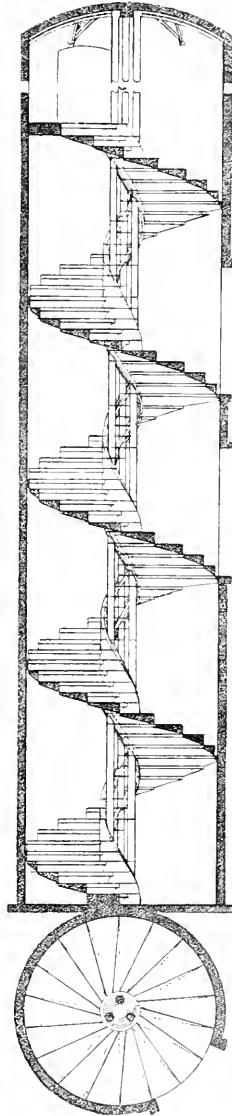


Fig. 6. Wendeltreibe im Schlosse zu Offenbach. (Aus Schaefer: Kunst-ökonomier)

1 Wenn es statthaft wäre — was ich mir nicht zu entscheiden getraue — die Verzierung des Panzers als Lindenblätter zu deuten, so hätten wir darin das Ehrenzeichen des Hauses Isenlung. Denn seit dem 14. Jahrhundert ist dieses Zeichen dem Isenburger Wappen beige-fügt worden, wir erschen es zuerst an dem schönen Grabsteine Ludwig's I. aus dem Jahre 1392 abgebildet (in Stiuon's oben erwähnter Hausgeschichte). Seit Heinrich II. wird das Lindenblatt auch im Siegel geführt.

Basissachenmen des Öfteren aus dem gleichen Stockblock sich emporschwingen. Man hatte eben dem alten Stile doch nicht ganz entsagt, eine Erschütterung, die sehr erklärlich und ja auch vielfach anderwärts bekundet ist. Die einzelnen Sockel sollen früher durch Brüstungstafeln, wie noch jetzt die Pfeiler der beiden oberen Geschosse verbunden gewesen sein, doch ist mit ihnen leider gründlich aufgeräumt worden. Der reiche Schmuck der oberen Tafeln lässt uns einen beklagenswerten Verlust in diesen jedenfalls nicht minder vollendeten Darstellungen ahnen. Mit Recht wird die formenprächtige Ausladung der Gesimse, Vordachungen, Fenster- und Thürumrahmungen gerühmt.

Über dem Simse des Erdgeschosses hebt ein ungemein reicher Arabeskenfries an, dessen unerschöpfliche Abwechslung die Beachtung in hohem Maße verdient. Wo die Pfeilerstellung ein Vorspringen des Simses bedingt, ist die Fläche zur Aufnahme schöner Gesichtsmasken, meist auf einem Hintergrunde von wirkungsvoll fallendem Tuche über den bekannten Beschlägmustern benützt. Dass über dem Scheitelpunkte der Bögen auch ein entsprechendes, die Gesimszeile teilendes Mittelstück der Arabesken erscheint, verleiht dem lustigen Rankenwerke eine vornehme Ruhe und Übersichtlichkeit. Ein mit Zahnungen versehenes Karmes bekrönt das Untergeschoss und trägt die Pfeilerreihe und die dazwischen befindlichen Brüstungstafeln des ersten Stockwerkes, das, wie das zweite einen backsteingepflasterten Boden besitzt. Die Gedrücktheit der Pfeiler beider Stockwerke und die Abdeckung ohne Bögen, nur mittelst eines Architravs, ist eine Folge der geringen Stockwerkshöhe des alten Baues, auf dessen Einteilung wegen der mitverwendeten Nordseite Rücksicht genommen werden musste. Auf entsprechend kleinerem, sonst jenen Löwenkopffreziereten Sockeln des Untergeschosses gleichenden Untersätzen erheben sich die Säulen des ersten Geschosses.

Die Postamente haben ihren Figurenschmuck aus der römischen Götterlehre empfangen und wir begreifen, von Ost nach West beseht, folgenden Reliefbildern: Luna mit der Mondsichel in der Hand; Mercurius in lebhafter Bewegung, den Schlangenstab in der rechten Hand hochhaltend; Venus in flatterndem Gewande mit Flammenherz und Speer; Sol, das Sonnensepter schwingend, dem Beschauer fast den

Rücken kehrend; Mars, auf die Streitaxt gestemmt, der Widder und eine große Geschosskugel nebenan; Jupiter als Schütze mit dem Bogenspanner im Hintergrunde; Saturnus an der Krücke mit dem über einer Stelze auf das Brett geschnallten rechten Fuß, ein Kind auf dem Arme, eines zur Seite, die Sichel in der Linken und den Steinbock hinter sich. Es sind meist köstliche, echt mittelalterlich-deutsche, kernige Gestalten, von denen Saturnus und Mars allen anderen voranstehen. An den Reliefs ist stets die Darstellung meist auf Tafeln oder Bändern bezeichnet und obendrein noch die Nummer in den Ecken angebracht. An der Stelle, wo der offene Gang an den westlichen Turm sich anschließt, ist der Pfeiler etwa nur zu drei Viertel entwickelt, wir haben also auch einen demgemäß verschälerten Sockel vor uns. Auf ihm ist eine, nur um die Hüfte bekleidete Knabengestalt dargestellt, deren rechter Arm in gezwungener Haltung herabhängt, etwa wie bei einem auf einer Krücke Schreitenden. Dabei tritt der Arm über den Rahmen des Sockels heraus, was sich ebenfalls sehr ungünstig ansieht. Da nun diese lykische Gestalt weder in den Gedankenkreis, noch in die Künstlerart der übrigen Darstellungen passt, auch die Numerierung der anderen Tafeln diese außer Betracht lässt, so ist möglicherweise anzunehmen, dass der Erfinder des Ganzen sie nicht mit in seine Verantwortung einschließen wollte. Eine Erklärung der Darstellung kann sich nur auf Mutmaßung beschränken. An dem Bilde der Venus findet sich das auch sonst an Bauwerke wiederkehrende Stein-

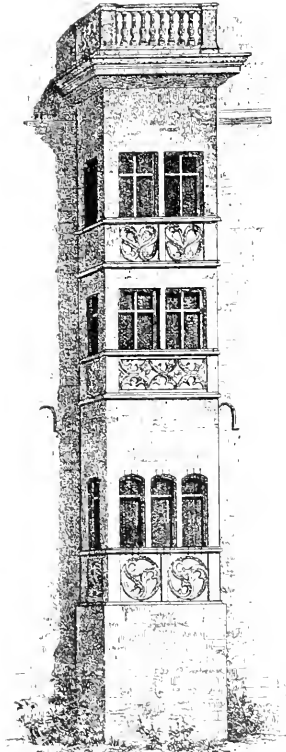

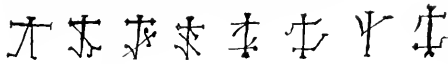


Fig. 7. Erker an der Nordseite des Schlosses zu Offenbach
(Aus Schaefer: Kunst-denkmale.)

metzzeichen  des unbekanntes Meisters. Von anderen, an der Außenwand sichtbaren Meisterzeichen erwähnen wir die folgenden:



wovon das letzte auch an der westlichen Treppe vorkommt, und bemerken hierzu, dass insbesondere die genannte Treppe nahezu auf jeder Stufe solche Zeichen aufweist.

Auf diesen bildgeschmückten Fußgestellen erheben sich kräftige Pfeiler, welche hermenartige Gebilde vorgesetzt sind. Es sind abwechselnd männliche und weibliche Halbgestalten mit strengen Gesichtszügen und leichter, faltiger Gewandung, das Hinterhaupt von einem auf die Schulter fallenden Tuche bedeckt, auf kannelirten, sich verjüngenden Pilastern. Sie geben ihrer Größe wegen dem ganzen Hallenbau sein Gepräge. Da diese Halbgestalten nicht das Gebälke tragen, das allein auf dem hinter ihnen liegenden Pfeiler ruht, so ist ihre Karyatidenart wenigstens zum Scheine durch eine schwache ionische Knaufschnecke auf ihren Häuptern gewahrt.

Das zweite Stockwerk beginnt mit einem ohne Unterbrechung die ganze Breite des offenen Ganges durchlaufenden Architrav mit darüber liegendem Fries, dessen sinnvoll geschwungenes Ranken- und Blattwerk die anmutige Leichtigkeit des Bauwerkes erhöht. Auch oberhalb dieses Frieses folgen Zahnschnitte und das uns vom ersten Stockwerke bekannte Gesimse, welchem stets unter dem die Brüstungstafeln teilenden Zwischenstücke Wasserspeier mit in den offenen Rachen mündenden Rinnen vorgelegt sind. Das lässt uns vermuten, dass die unschönen, auch der Farbe nach jüngeren Pfeiler dieser Altane samt dem Dache darüber neueren Ursprungs sind und Dr. Schaefer das Richtige trifft in der Annahme, es hätten die Sockel dieser Zeile ursprünglich Standbilder oder Prachtgefäße geziert. Denn wir müssen berücksichtigen, dass nach der Aufnahme Merian's das Gebäude mit dem zweiten Geschosse abschloss, also das weitere Stockwerk mit seinen „nüchternen Rahmenpilastern“ (Lübke) und plumpen Knaufansätzen am vorspringenden Schlussgebälke des Hauses, sowie das Mansardendach neuerer Abstammung sind und dementsprechend die Türme hoch über die Hausmauern hinausragten. Warum einzelue Beschreiber den Wappen des zweiten Einganges geringeren Kunstwert und andere Verfertigerhand beimessen, ist mir nicht klar; ich schätze sie und die Reliefgestalten der Sockel nicht minder hoch. Die

figürlichen Darstellungen sind sinnbildlichen Inhalts, ebenfalls mit Inschriften und Nummern versehen und stellen von Ost nach West dar: Temperantia, die Schale aus einem Gefäß mit Wasser füllend; Fortitudo mit der zerbrochenen Säule; Spes mit betend aufgehobenen Händen; Fides mit Kreuz und Kelch, gegen Osten blickend; Justitia mit Schwert und Wage; Charitas, eine liebliche Frauengestalt mit einem Kindehen auf dem Arme; Prudentia, die sich im Spiegel beschauct; endlich, ohne Numerirung, ein sehr stiefmütterlich behandeltes Mädchen mit dem Widder, dem Bilde der Wissenschaft.

Die beiden Türme enthalten die Treppen, eine Baueinteilung, der wir nicht gerade selten begegnen und welche Lübke noch am Aschaffenburg Schlosse 1613 nachweist. Der westliche Turm öffnet sich in einer schönen, von zwei kräftigen, kannelirten Pilastern auf löwenhauptgeziertem Sockel umrahmten, rundbogigen Pforte. Es ist dies der den Bogenhängen entsprechende, etwa in deren halber Pfeilerhöhe ausgeführte Aufbau. Eine architravirte, wappengeschmückte und dann mit dem geschlossenen Dreieckgiebel endigende Bekrönung schließt die reiche Pfortenzerde ab. Die Bogenzwickel schmückten Medaillons mit je einem Brustbilde in Relief. In Pforte darüber lesen wir die Jahreszahl 1570. Die Pforte des westlichen Turms ist von gleicher Ausstattung, nur schweben in den Medaillons Genien, die ihr Füllhorn blumenstreuend dem Eintretenden entgegenschütten. Über dem kräftigen Simse sind in meisterhafter Arbeit die Wappen der Isenburger und Württemberger angebracht und der Fries trägt die Jahreszahl 1572. Im östlichen Turme winden sich die Stufen um einen starken Schaft, im östlichen treten drei schlanke Säulen an dessen Stelle, die nach C. Braun in ihrer Zierlichkeit der berühmten Stiege im Frauenhause zu Straßburg im Elsass ähneln. In der Turmwandung sind Nischen für das Einstellen der Lampen. Die Treppe endigt mit einer schönen Brüstungsplatte (s. die Abbildg. bei Manchot, Blatt 49. Förster's allg. Bauzeitung, Wien 1867), deren durchbrochene Füllung noch Maßwerk in gotischen Formen zeigt. Ein Sterngewölbe deckt den Turm im Inneren auf das zierlichste ab und der Schlussstein trägt eine Maske, vielleicht den Kopf des Wächters versinnbildlichend, dessen Auge zwischen den drei Säulen hinabschauct bis zum Eingange.

Das Untergeschoss des Hauses ist gewöhnlich nicht geöffnet. Nur während der gottesdienstlichen Handlungen der katholischen Gemeinde ist der öst-

gehört dem Kapelle bestimmte Teil dem Zutritte freigegeben. Wir sehen hier ein gotisches Kreuzgewölbe von bester Arbeit und erkennen in dem im Turm eingebauten kreisrunden Raume der Sakristei — wie Dr. Schaefer dargefallen hat — das alte Verließ. Der westliche große Saal weist ein Netzgewölbe mit sich kreuzenden Rippen und einen Erker mit schönem gotischen Rippendache auf. Wir haben in diesen Räumen jedenfalls noch die Reste der gotischen Burg vor uns.

Betrachten wir uns nun die dem Main zugewendete Nordseite, so fühlen wir deren Armut und Kälte recht eindringlich. Wir werden gut thun, die Versöhnung auch mit dieser Fläche in einem Bilde aus der Vergangenheit zu suchen, wie es uns Merian's Topographie von 1646 darbietet. Wir gewahren hier einen weit günstiger wirkenden Anblick. Vor allem nutzt uns die längst geopferte stolze Aufgiebelung des Hauses im Bilde wohlthuend an. Von kräftigen Gesimsen abgestuft, heben sich die Giebel gefällig in die Höhe. Der damals noch über dem Untergeschosse nur zwei Stockwerke tragende Bau besaß auf den Türmen statt des jetzigen Balkon-Abschlusses denselben achteckigen Turmaufsatz mit Helm und Laterne, wie ihn die Südseite sich bewahrt hat; nur einen kleinen Giebel am Helmdache hat die Nordseite vorausgehakt. Der Erker in der Mitte der Fläche scheint die bescheidenste Bekrönung erhalten zu haben, während die Aufsätze auf dem Dache zwischen den Türmen und dem Erker zierlicher sind. Selbst die über den Umfang des östlichen Turmes vorspringende Mauer hatte nicht des Giebelaufsatzes zu entraten. Auch die Dachwände sind stützenmäßig behandelt und durch volutenartige Schmörkel in Stockwerke abgetreppet, was bei dem späteren Dachbau fallen mußte. Am anziehendsten aber erscheint der hohe, runde Turm, von welchem heute auch nicht die Stätte mehr ersichtlich ist; er dürfte der Warturm des damals befestigten Schlosses

gewesen sein. Der seitwärts kammähnlich oder wie eine Mauerstütze aufsteigende Turm ist ebenfalls längst gesunken. Neben dem Schlosse, mainaufwärts, steht das jetzt gleichfalls völlig veränderte Gesindehaus und abwärts die turmlose Schlosskapelle, wie es scheint, aus gotischer Zeit. In ihr lag neben vielen seiner Ahnen Graf Reinhard, bis auch er dem neuen Schlosskirchenbau weichen mußte.

Das heute wesentlich veränderte Bild entbehrt dennoch nicht einiger interessanter Einzelheiten. Die halb in das Gebäude eingemauerten runden

Türme an den Flanken, wie der rechtwinkelige Erker in der Mitte der Mauerfläche tragen jetzt an dem über dem alten Schlussgesimse des zweiten Geschosses errichteten dritten Stockwerke mit seinen kasernenmäßigen 20 Fenstern an Stelle der alten Brüstungen Giebel. Der rechteckige Erker zeigt schöne, spätgotische Steinmetzarbeiten, deren Zierlichkeit das Auge gefangen nimmt. Wir begegnen hier unter dem durch Steimpfosten dreigeteilten Fenster des Untergeschosses, sowie unter dem zweiteiligen des zweiten Stockwerkes gotischen Fischblasenornamenten, die sich an den Seiten des Erkers wiederholen. Besonders sorgfältig ist das Zierwerk des Untergeschosses behandelt, welches in schöner Kreisumfassung eine in Um-drehung gestellte Dreieckform enthält. Auch unter der

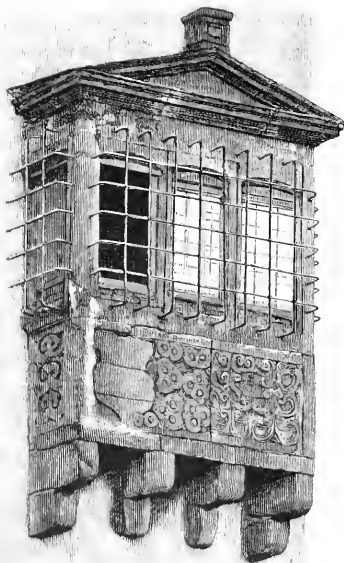


Fig. 8. Erker am Schlosse in Offenbach.

Fensterbrüstung des ersten Stockwerkes befinden sich reiche Verzierungen. Hier umschließen die im Bogenscheitel zusammenstoßenden Dreipässe zwei kleine, reizend gemeißelte Wappenschilder. In Fußbodenhöhe des ersten Stockes läuft ein derber Rundbogenfries vom Erker zu den Türmen und setzt sich auch an den Schmalseiten des Hauses fort. Die plumpe und nebenmäßige Ausführung desselben steht im Widerspruch zu aller sonstigen Zierlichkeit des Bauwerkes und scheint seine Erklärung wohl nur in dem Umstande zu finden, dass er samt dem Untergeschosse noch von der alten Anlage stammt,





1997

1998

1999

2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007



die, wie wir wissen, in das 15. Jahrhundert zurückweist.

An dem westlichen Turme baut sich auf vier kräftigen, verzierten Tragsteinen im ersten Stocke ein reizender Erker mit dreiteiligem Fenster und Giebelbedachung heraus. Das Maßwerk, welches sich unter seiner Fensterbrüstung ausbreitet, steht im Formenausdruck weit hinter dem Südbau zurück, ist aber trotzdem hübsch genug, um eine Abbildung zu rechtfertigen, zumal es hier den Witterungseinflüssen besonders ausgesetzt ist und kaum sehr lange mehr erkennbar sein dürfte. Die

Ornamente stehen nach Lübke an der „Grenze reiner gottisirender Überlieferung“. Das Innere des Erkers ist gewölbt und trägt im Schlusssteine die schon erwähnte Jahreszahl 1578, sowie die Majuskeln A. S.

Wäre es nicht ein Jammer, wenn ein so würdiges Bandenkmal dem Untergang anheimfiele? Da aber seitens des Besitzers zur Erhaltung des Hauses nichts geschieht, geht es mehr und mehr seinem Verfall entgegen. Möchten diese Zeilen das Ihrige dazu beitragen, den richtigen Weg zu einer sorgfältigen Ausbesserung und Erhaltung anbahnen zu helfen! Dann haben sie ihren Zweck erfüllt.

DÜRER'S MADONNA

MIT DEM ZEISIG IN DER BERLINER GEMÄLDEGALERIE.

MIT ABBILDUNGEN.



Zeit der Erwerbung der Botticelli'schen Illustrationen zu Dante's „Göttlicher Komödie“ für das Berliner Museum ist aus dem Dunkel des englischen Privatbesitzes, der noch manche Überraschungen zu bergen scheint,

kein Werk von so großer kunstgeschichtlicher Bedeutung aufgetaucht wie Dürer's „Madonna mit dem Zeisig“. Von dem Vorhandensein der Zeichnungen Botticelli's gab es wenigstens eine litterarische Überlieferung. Die „Madonna mit dem Zeisig“ ist aber bis zum Jahre 1871, wo sie zum ersten- und letztmal in London öffentlich ausgestellt wurde, völlig unbekannt geblieben, und diese erste Ausstellung hat, in der deutschen Kunsthistorie wenigstens, nur eine geringe Spur hinterlassen. Thausing (Dürer I 2. Aufl. S. 366) erwähnt das Bild, das er selbst nicht gesehen hat, beiläufig mit folgenden Worten: „Eine sitzende Madonna von 1506, fast lebensgroß, von zwei schwebenden Engeln gekrönt, befindet sich im Besitze des Marquis von Lothian in Schottland . . . sie ist stark verrieben und übermalt, soll aber die Spuren der Echtheit noch an sich tragen.“ Aus dem Besitze des Marquis von Lothian hat es Geheimrat Dr. Bode Ende vorigen Jahres für die Berliner Gemäldegalerie erworben, wo es, wie wir seiner Zeit in der „Kunstchronik“ berichtet haben, im Januar

dieses Jahres zur öffentlichen Ausstellung gelangte, nachdem es zuvor einer Wiederherstellung unterzogen worden war. Einzelne Teile, besonders das Antlitz und der Hals der Madonna, waren allerdings verrieben, ihres Schmelzes beraubt, aber doch nicht so stark, wie sich nach der Bemerkung Thausing's erwarten ließ. Der bei weitem größte Teil des Bildes, insbesondere die künstliche Landschaft, die sich zu beiden Seiten des hinter der thronenden Madonna aufgespannten purpurnen Teppichs tief in das Bild hinein bis zu einer Kette bläulicher Berge einerseits und bis zur Fläche des tiefblauen Meeres andererseits erstreckt, ist wohl erhalten und damit das einzige Denkmal der Malweise Dürer's während seines Aufenthalts in Venedig, da weder das Rosenkranzfest aus dem Kloster Strahow in Prag noch der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten im Palazzo Barberini in Rom wegen ihres ruinenhaften Zustandes zur Beurteilung des Malwerks hier herangezogen werden können.

Über die Herkunft und den Stammbaum des Bildes ist freilich auch jetzt noch nicht mehr ermittelt worden, als dass es in den sechziger Jahren von dem Marquis of Lothian bei einem Edinburger Antiquar erworben worden ist. Aber für seine Echtheit bedarf es nicht eines Ursprungszeugnisses, da es nicht bloß „die Spuren der Echtheit“, sondern die volle Beglaubigung von Dürer's Hand an sich trägt. Auf dem rechts von der Madonna stehenden



Die Zeichnung von A. Dürer in der Kunsthalle zu Bremen

niedrigen Schemel, von dem nur die obere, rotbraun gestrichene Platte sichtbar ist, liegt ein an der Seite aufwärts geknitterter Zettel mit der Inschrift in gotischen Minuskeln: Alberts dürer germanus faciebat post virginis partum 1506, und dahinter das Monogramm. Wir bemerken also dieselbe stolze Betonung der Nationalität inmitten der wälschen Umgebung wie auf dem Bilde des Rosenkranzfestes.

Die beigegebene Photogravüre nach einer Aufnahme, die nach der Wiederherstellung des Bildes erfolgt ist, überhebt uns einer eingehenderen Beschreibung. Nur so viel sei bemerkt, dass es in der Natur dieser Reproduktionsart liegt, dass sie den hellen, fast goldig strahlenden Gesamton des Bildes um einige Töne tiefer transponiert hat, dass sich insbesondere der Kopf der Madonna und ihr lichtblondes, über dem Kopfe glatt gescheiteltes, über Hals und Schultern in lockigen Fluten herabfallendes Haar von dem purpurnen Hintergrunde viel leuchtender abhebt, als es die Photogravüre erkennen lässt. Der blaue, faltenreiche Mantel ist von den Schultern der Madonna gesunken, nachdem das jetzt von der linken Schulter herabhängende, aus bunten Schnüren zusammengeflochtene Nestelband herabgeglitten ist. Dieselbe Verschnürung des Mantels ist, beiläufig bemerkt, auf dem Selbstbildnis des Meisters von 1498 im Museum zu Madrid zu sehen, wo die quer über den Hals gezogene Doppelschnur den Mantel noch straff zusammenhält. Von ähnlicher Farbe, wie der Mantel, ist auch das Kleid der Madonna bis auf den Brustlatz des Mieders, der in seiner kräftigen kirschroten Farbe wieder einen warmen Hintergrund für den Körper des Kindes abgiebt, das über einer bläulichweißen Windel auf einem Kissen von purpurrotem Sammet sitzt, in der erhobenen Rechten einen Lutschbeutel oder Zulp haltend und das linke Ärmchen, auf dem sich der Zeisig niedergelassen hat, an sich heranziehend. Das Vöglein ist die Gabe des kleinen Johannes, der sich unter dem Geleite eines Engelsbuben, der ihm inzwischen den Kreuzesstab abgenommen, der Madonna genahet hat und ihr ein Sträußchen von Maiblumen reicht. Wie dieser Engelsknabe sind auch die beiden Cherubim, die über dem Haupt der Madonna einen Kranz aus Blumen und Früchten halten, mit buntem Gefieder ausgestattet. Es ist eben alles eitel Farbe und Licht auf diesem Bilde. Man glaubt, aus jedem Pinselstriche die Wonne und Glückseligkeit herausleuchten zu sehen, die trotz aller sorgenden Gedanken an die kalte, armselige Heimat doch

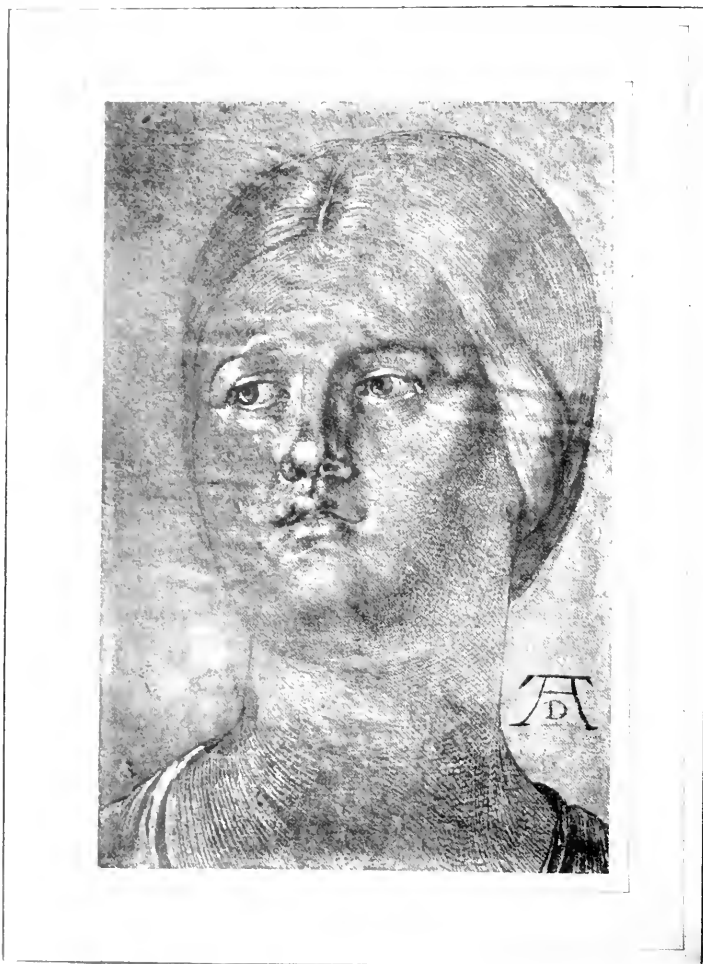
die Grundstimmung von Dürer's Wesen während seines Aufenthalts in Venedig bildeten.

Seine Briefe an Pirckheimer enthalten nicht die geringste Andeutung, die sich ohne Zwang auf unser Bild beziehen ließe. Dass er aber noch mehr Bilder in Venedig gemalt hat, als das Rosenkranzfest und den Christus unter den Schriftgelehrten, geht aus dem Briefe vom 23. September 1506 hervor, worin er nicht nur erwähnt, dass er noch „etliche zu kunterfetten“, sondern auch nach Vollendung des Rosenkranzfestes für 2000 Dukaten Arbeit ausgeschlagen hätte. Wenn das die Wahrheit und nicht, wie Thausing meint, „starke Übertreibung“ ist, wird er seine Zeit nicht allein mit der Ausführung jener Bilder ausgefüllt haben, um so weniger, als er mit der Absicht nach Venedig kam, dort so viel Geld zu verdienen, dass er lästige Schulden abtragen konnte. Vielleicht haben gerade beiläufige Aufträge, die er wegen des Gelderwerbs nicht von der Hand weisen wollte, die Vollendung des Rosenkranzfestes gegen seine Berechnung verzögert, worüber er in seinen Briefen oft genug Klage führt, und dass unser Bild zu diesen Zwischenarbeiten gehört haben kann, ist eine Vermutung, die durch die Thatsache unterstützt wird, dass sich die Madonna mit dem Zeisig deutlich als eine Vorstufe zu der gleichfalls von zwei Cherubim gekrönten Madonna des Rosenkranzfestes darstellt.

Wenn Dürer in seiner Inschrift auf dem Rosenkranzfest die darauf verwendete Arbeitszeit auf fünf Monate angiebt und, wohl in beabsichtigtem Gegensatz dazu, den Christus unter den Schriftgelehrten ein „Werk von fünf Tagen“ nennt, so mag unser Bild hinsichtlich der Dauer der Ausführung zwischen jenen beiden Extremen in der Mitte liegen. Allzulange scheint er nicht daran gearbeitet zu haben, obwohl er in der feinen Ausführung der Haare der Madonna und des landschaftlichen Hintergrundes sichtlich einen ganz besonderen Fleiß entfaltet hat. Aber gerade die Landschaft scheint ihn nicht zeitraubende Studien gekostet zu haben. Wenigstens besteht sie in der linken Seite (vom Beschauer aus) zum Teil aus Erinnerungen. Der vereinzelt, an eine Ruine sich anlehnde Rundbogen ist die Wiederholung eines gleichen oder doch ähnlichen Bauwerks im landschaftlichen Hintergrunde der 1501 gemalten Anbetung der Könige in den Uffizien zu Florenz, und die hügelige, reich mit Baumgruppen bestandene Landschaft auf der anderen Seite trägt auch einen deutschen Charakter, mit dem das sich hinten ausdehnende Meer nicht recht harmoniren will.

Die Ausführung ist eine so subtile Durchföhrung der Töne, daß die einzelnen zu unterscheiden nicht ist, sondern das Licht blitzen zu sehen ist, wie wenn leichter und schneller von der Sonne beschienen, als es den Anschein hat.

die Haare male. Wie aus dem Briefe Dürer's vom 7. Februar hervorgeht, hat ihn Bellini wirklich kurz vorher besucht, und es lag durchaus in Dürer's Art, wenn er einmal den Venezianern nach dieser Richtung hin mit einem ganz besonderen Bravourstück,



W. 10. Ober Kopf. — Zeichnung von A. DÜRER in der Albertina zu Wien.

ausgeführt hat, nach dieser Richtung hin gelangt, und die Arbeit von Camerarius übertrug, um sie zu unterstützen, nach der der Maler Bellini von Dürer einen jener Briefe erhalten hat, mit denen er

wie es das Haargelock der Madonna mit dem Zeisig darstellt, imponiren wollte.

An gründlichen Vorstudien hat es Dürer, seiner Gewohnheit gemäß, auch bei diesem Bilde nicht fehlen lassen. Einige dieser Studien haben sich er-

halten. Die wichtigste und wertvollste davon, die wir in etwas mehr als halber Größe des Originals nach Lippmann's Dürerwerk reproduzieren (s. die Abbildung), ist eine Naturstudie zum Christuskinde (in der Kunsthalle zu Bremen). Das nackte Knäblein sitzt auf einem niedrigen, mit einem Kissen bedeckten und auch unten drapirten Sitze, in der Rechten ein Kreuz erhebend. Der Vergleich mit dem Bilde lehrt, wie eng sich Dürer in der Körperbildung an die Studie angeschlossen und mit welcher Freiheit er zugleich die Haltung der Studienfigur für das Bild umgestaltet hat. Auf der Zeichnung bildet ein aufgehängter Teppich, in dessen Muster das Granatapfelmotiv zu erkennen ist, den Hintergrund. Dürer hat das den Andachtsbildern der venezianischen Maler abgesehen; aber er hatte auch Gelegenheit, orientalische Teppiche im Original zu studiren. Pirkheimer hatte ihm nämlich den Auftrag gegeben, für ihn einen Teppich in Venedig zu kaufen, womit Dürer, wie er zweimal in seinen Briefen erwähnt, weüliche Plage hatte, denn Pirkheimer wollte einen „viereckten“ d. h. quadratischen haben, während alle, die Dürer zu Gesicht bekam, „lang und schmal“ waren. So hat er sie auch auf seinen beiden Madonnenbildern dargestellt.

Die Zeichnung in der Kunsthalle zu Bremen ist auf hellblauem Papier in brauner Tusche mit weißen Lichtern ausgeführt. Schon Thausing hat darauf aufmerksam gemacht, dass sich Dürer dieses „hellblauen Naturpapiers mit dem Wasserzeichen des Ankers“ damals in Venedig mit Vorliebe bediente. Auch fast alle Studien zu dem Rosenkranz-feste sind auf diesem Papier ausgeführt. Eine mit der Jahreszahl 1506 und dem Monogramm bezeichnete Studie nach einem Kinderkopfe im Louvre scheint ebenfalls für die Madonna mit dem Zeisig gemacht zu sein, da sie mit dem rechts von der Madonna schwebenden Cherubim übereinstimmt, und auf einem Studienblatte mit drei in Wolken schwebenden Engelsköpfchen in der Pariser Nationalbibliothek ist der äußerste rechts zu dem anderen Cherubim benutzt worden. Zugleich haben aber auch diese Studien zu dem Rosenkranz-feste gedient, ein Beweis mehr dafür, dass beide Bilder den Meister in derselben Zeit beschäftigt haben. Ebenso steht es

mit dem stolzen, etwas nach rechts gewendeten Frauenkopfe in der Albertina, den unsere Abbildung, auf die Hälfte verkleinert, nach der Braun'schen Photographie wiedergibt. Thausing hat die Zugehörigkeit dieses „Venezianischen Frauenkopfes“ zu der Reihe von Zeichnungen, die uns hier interessirt, ebenfalls bereits erkannt, obwohl er nicht mit der Jahreszahl 1506, sondern nur mit dem Monogramm bezeichnet ist. Er ist geneigt, darin die Studie zu dem im Bilde völlig zerstörten Kopfe der Madonna des Rosenkranzfestes zu erkennen. Die Studie kann aber auch für die Madonna mit dem Zeisig benutzt worden sein, deren Kopf ebenfalls manche Schäden erlitten hat. Jedenfalls ist er ein wertvolles Dokument für den mächtigen Eindruck, den Venedigs Frauengestalten auf Dürer, leider nur für kurze Zeit, gemacht haben. Es giebt kein zweites Werk seiner Hand, worin er der aufs Große gerichteten Auffassung eines Giorgione, Tizian und Palma so nahe oder vielmehr so gleich gekommen ist, wie in dieser Zeichnung. Man kann sie getrost mit Palma's Barbara oder mit Tizian's himmlischer Liebe zusammenbringen, ohne dass sie etwas von ihrer Hoheit, von ihrer stolzen Würde einbüßte. Wenn man die Studie mit unserem Bilde vergleicht, ergibt sich freilich, dass Dürer die Hoheit und Formenstrenge des Modells in der Ausführung nach seiner Art gemildert, dass er aus der stolzen Heroine die anmutig lächelnde, still vor sich hin sinnende Hausmutter gemacht hat.

Bei diesem immerhin erheblichen Aufwand von Vorstudien ist es auffallend, dass Dürer die Hände der Madonna so ungleichmäßig behandelt hat. Er scheint sogar dazu Studien nach männlichen Händen benutzt zu haben, vielleicht nach seinen eigenen, was besonders die rechte, das Buch haltende Hand der Madonna vermuten lässt. Nach dieser wie nach anderen Richtungen wird der Dürerforschung noch manches zu thun übrig bleiben, damit das Bild in seiner vollen Bedeutung für die Entwicklung Dürer's richtig gewürdigt werden kann. Dass es zunächst dieser Forschung zugänglich gemacht worden ist, ist ein neues unter den zahlreichen Verdiensten Bode's, dem wir im Interesse unserer Wissenschaft noch viele solcher Entdeckungen wünschen.

ADOLF ROSENBERG.



ATTISCHE GRABRELIEFS¹⁾.

VON AD. MICHAELIS.

MIT ABBILDUNGEN.

(Schluss.)



Das vierte Jahrhundert hat als reiches Erbe der Perikleischen und der nächstfolgenden Zeit die Hauptformen des Grabmals — das tempelförmige Grab, die hohe palmettengekrönte Stele mit dem viereckigen Bildfelde, die kleine Platte, die Lekythos und die Lutrophoros — überkommen. Was das neue Jahrhundert, die Zeit eines Kephisodot Skopas Praxiteles, hinzufügte, war ein Zweifaches. Einnmal wurden alle Formen ins Größere, Reichere, Prunkhaftere fortgebildet. Je mehr der athenische Staat verarmte, desto reicher wurden viele seine Bürger. Aus der tempelförmig umrahmten Platte mit meist bescheidenem Reliefbild werden förmliche Kapellen. Aus den Pilastern bilden sich oft Seitenwände mit Anten heraus, aus dem Giebel ein Dach, anstatt der Reliefplatte eine tiefe Nische, in der die Gestalten in anspruchsvoller, malerischer Gestaltung, kaum noch in Relief, fast volle Rundfiguren, stehen und sitzen; den Hintergrund scheint der tiefe Schatten

zu ersetzen, der in diesen Kapellen die Gestalten umgibt. Die Berliner Hautreliefplatte des Thrasesas und der Euandria mit dem „Tempel“ als Hintergrund (Fig. 17), sodann das Leidener Grabmal der Archestrate (Taf. 71) und das Berliner der Lysistrate (Taf. 72) bezeichnen diesen Entwicklungsgang, der in dem prunkvollen Monument der Demetria und Pamphile (Fig. 18) seine Höhe erreicht. Die schlanken schmalen Stelen erhalten gern den Schmuck von ein paar Rosetten oben am Schaft, vor allem aber macht die Palmettenbekrönung eine neue reiche Entwicklung durch. Die alten stilisirten Muster ziehen sich auf die bloß bemalten glatten Krönungen der kleinen Platten für geringere Leute zurück, an den reicheren Stelen herrscht die Skulptur. Es ist die Zeit, da das kürzlich erfundene korinthische Kapitell anfängt sich zu entwickeln. Etwa wie in der Zeit des beginnenden gotischen Stils tritt man den Pflanzenformen mit lebhafterem Naturgefühl gegenüber. Der Akanthos mit seinen krausen und steifen, starkkrippigen und scharfrandigen Blättern lagert sich breit oben auf der Stele und aus ihm sprießen in gar mannigfaltiger, aber stets organischer Entwicklung gewundene Blattstengel und breiten sich öffnende, oben sich wieder zusammenschließende Blattflächen empor. Die ganze hohe Stele klingt erst so in einem prächtigen rhythmischen Abschluss voll aus. An den Grabvasen endlich, namentlich an der zweihenkeligen Lutrophoros, entschädigt eine überaus feine, üppige Ornamentik dafür, dass die Darstellungen anstatt des Reichthums der thönernen Lutrophoren — Szenen der Brautschnückung, der Hochzeit, des Begräbnisses, des Verkehrs am Grabe — sich auf die gewöhnlichen Gegenstände der Grabreliefs, namentlich das Motiv der Handreichung, beschränken.

Die zweite Neuerung des vierten Jahrhunderts

1) Die Attischen Grabreliefs, herausgegeben im Auftrage der Kais. Akademie der Wissenschaften zu Wien von *H. Schubert* unter Mitwirkung von Ad. Michaelis, Ach. Postolakkas, Rob. von Schneider, Em. Löwy, Alf. Brückner. Berlin, Verlag von W. Spemann, Heft 1—3 (Taf. 1—75) nebst Texten 1891—92. — Durch die Güte der Verlagshandlung sind wir in den Stand gesetzt, zwei Tafeln als Proben und außerdem eine bedeutende Anzahl weiterer Illustrationen im Texte nach Versehen von W. Spemann, Heft 1—3 (Taf. 1—75) nebst Texten 1891—92. — Durch die Güte der Verlagshandlung sind wir in den Stand gesetzt, zwei Tafeln als Proben und außerdem eine bedeutende Anzahl weiterer Illustrationen im Texte nach Versehen von W. Spemann, Heft 1—3 (Taf. 1—75) nebst Texten 1891—92. — Durch die Güte der Verlagshandlung sind wir in den Stand gesetzt, zwei Tafeln als Proben und außerdem eine bedeutende Anzahl weiterer Illustrationen im Texte nach Versehen von W. Spemann, Heft 1—3 (Taf. 1—75) nebst Texten 1891—92. — Durch die Güte der Verlagshandlung sind wir in den Stand gesetzt, zwei Tafeln als Proben und außerdem eine bedeutende Anzahl weiterer Illustrationen im Texte nach Versehen von W. Spemann, Heft 1—3 (Taf. 1—75) nebst Texten 1891—92.

liegt noch tiefer in der veränderten Sinnesart der neuen Zeit begründet. Ebenso wenig wie in der strengen Profilstellung der Figuren und der maßvollen Erhebung des Reliefs findet die junge Generation in dem stillen Ethos der älteren Auffassung ihr Genüge. Die Malerei ist inzwischen zu einer selbständigen, mit Farbe, Licht und Schattten wirkenden, psychologisch motivirenden Kunst geworden; die Tragödie des Euripides hat die Seelenkämpfe tragischer Leidenschaft zur Herrschaft auf der Bühne gebracht; die Philosophie hat die Menschen gelehrt, ihr eigenes Innere zu erkennen, die Rhetorik ihrer ganzen Denk- und Ausdrucksweise ein kunst- und anspruchsvolleres Gepräge verliehen. Alle diese Einflüsse machen sich, wie in der gesamten Plastik, so auch in den Grabreliefs des vierten Jahrhunderts geltend. Zunächst erhöht die gesteigerte Erhebung des Reliefs die äußerliche Wirkung: es entsteht „eine wundervoll in der Schwebe zwischen Freiskulptur und Flächendarstellung sich haltende Reliefweise, in der sich auf das vollkommenste plastisches und malerisches Prinzip verschmilzt“. Und sollen wir glauben, dass die Farbe selbst auf ihr altes Anrecht verzichtet und sich schüchtern zurückgezogen hätte in jener farbenfrohen Zeit, wo große Künstler wie Apelles die Malerei zu ungeahntem Glanze erhoben, wo ein Meister wie Praxiteles der Mitwirkung des Malers bei seinen Statuen nicht entraten mochte, wo sein Gehilfe,



Fig. 17. Thrasos und Enantria.
Berlin, Nr. 738.

der geschmackvolle Maler Nikias, nach sicherem Zeugnis ein Grabmal in Arkadien mit einer farbigen Darstellung ganz der üblichen Art schmückte? Wer zweifelt, der blicke auf den wundervollen Sarkophag von Sidon mit Kampf- und Jagdszenen, der seit kurzem im Museum zu Konstantinopel seine ganze alte Pracht farbiger Reliefs enthüllt: was ein besonders günstiges Geschick uns hier bewahrt hat, das müssen wir den minder glücklichen Genossen, den attischen Grabreliefs, auf denen sehr häufig vereinzelt, aber nur selten zusammenhängende Farbspuren sich erhalten haben, wenigstens in unserer Phantasie zu gute kommen lassen. Spuren von Metallzusätzen, die nicht ganz selten vorkommen, können als weiteres Zeugnis für farbige Ausschmückung dienen.

Auf den älteren Reliefs pflegen die Gruppen durch

eine gemeinsame Handlung miteinander verbunden zu sein: Hegeso (Fig. 5) entnimmt dem Kästchen der Dienerin einen Schmuck, Ameinokleia lässt sich die Sohlen anlegen, andere lassen sich ihr Kind bringen oder reichen einander freundlich die Hände, Dexileos (Fig. 12) durchbohrt vom Rosse aus den Feind — sie alle sind ganz sich selbst genug und denken gar nicht daran, dass man ihnen zusehen könnte. Die strenge Profilbildung passt vortrefflich zu dieser in sich geschlossenen Darstellungsweise. Allmählich ändert sich das. Mit dem ganzen reicheren Auftreten, wie es die gesteigerten Kunstmittel mit sich bringen, hebt sich auch sozusagen das Selbstgefühl der Dargestellten; sie blicken gern aus dem Bilde heraus und scheinen sich dem Beschauer zuzu-

wenden, in erster Linie für ihn da zu sein. Bei Einzelfiguren ist das nicht so störend, aber bei Gruppen hebt dies Bestreben leicht den Zusammenhang einer Handlung auf. In geringerem Grade gilt das für die sog. Stele vom Illisos (Zeitschr., N. F. II, 293), wo der Jüngling freilich ganz aus dem Bilde herauschaut, die Aufmerksamkeit des Vaters aber so völlig auf ihn gerichtet ist, dass dadurch die innerliche Geschlossenheit der Gruppe hergestellt wird. Diese fehlt schon empfindlicher auf der sehr eigentümlichen Darstellung einer Fischerfamilie (Schreiber, Kulturhistor. Atlas Taf. 63, 6): freilich sitzen sie beim Mahle an gemeinsamem Tisch, aber alle sitzen uns voll zugewandt und der Fischer im Boot fällt ganz aus dem

Bilde heraus. Vollends aber blicke man auf das vorhin schon genannte Grabmal der Demetria und Pamphile (Fig. 18), in seiner Art ein Prachtstück: sitzt nicht Pamphile in ihrer „Jumonischen Fülle“ da, als ob sie photographirt werden sollte, und die ältere Genossin leistet ihr dabei mit einer zierlichen Handbewegung Gesellschaft? Dieses Aufheben des Zusammenhanges um eines reicheren Effekts, einer gefälligen Pose willen ist jedoch hier erst in seinen Anfängen verfolgbar: sein Übermaß erreicht es in den etwas jüngeren kleinasiatischen Grabstelen, in welchen jede Gestalt statuenhaft von vorn dem Beschauer gegenübertritt (s. Fig. 19); ja wo die dergestalt auftretenden Ehepaare sich, fast als ob sie schmolten, einander den Rücken, wenigstens die Schulter zuzuwenden pflegen (s. Fig. 20).

Wenn wir von den in Attika nicht gerade selten, aber doch nur eine Sonderart bildenden „Totenmahlen“, Wehreliefs an heroisierte Abgeschiedene, und von wenigen anderen Ausnahmen absehen, so pflügt, wie schon oben bemerkt, die attische Auffassung die Verstorbenen ganz wie Lebende, in irgend

halten, sie spricht aus den Zügen der Gesichter, aus bezeichnenden Gebärden wie dem Greifen an das Kinn oder in den Bart, aus der ganzen Handlung nicht düster, nicht aufdringlich, sondern es breitet sich nur ein Zug leiser Trauer wie ein leichter Schleier über das Ganze. Charakteristisch ist, dass



Fig. 18. Demetria und Pamphile. (Nach Alt, Grabr. Taf. 10.)

einer Situation oder Beschäftigung des wirklichen Lebens, darzustellen. Die Stimmung dieser lieblichen Bilder ist einfach und natürlich, wohl ernst, aber durchaus nicht traurig. Immer deutlicher aber macht sich die Friedhofstimmung geltend. Die Empfindung, dass es Verstorbene sind, deren Abbildern wir uns nahen, lässt sich nicht mehr ganz zurück-

diese traurige Stimmung sich weniger in den Hauptpersonen als in den Nebensfiguren ausspricht; die maßvolle Haltung wirkt überaus vornehm. Auch das Motiv der Handreichung scheint in dieser matteren Beleuchtung leicht die Bedeutung eines Abschiedes anzunehmen. Keine Frage, dass uns Modernen diese Bilder mit ihrer etwas lebhafteren Em-







THESEUS AND THE GORGON

pfundungsweise gemäßer sind; das ruhigere Ethos der älteren Darstellungen erinnert mehr an die hohe Grazie Winckelmann's, die sich selbst genugsam scheinend und sich nicht anbietet, sondern will ge-

sucht werden; sie verschließt in sich die Bewegungen der Seele und nähert sich der seligen Stille der göttlichen Natur. Die zweite Grazie aber läßt sich herunter von ihrer Hoheit und macht sich mit Milddigkeit, ohne Erniedrigung, denen, die ein Auge auf sie werfen, teilhaftig; sie ist nicht begierig zu gefallen, sondern nicht unbekannt zu bleiben.“ Mit den letzteren Worten hat der Seher die Kunst des vierten Jahrhunderts bezeichnet; sie passen vollkommen auch auf unsere Reliefs, von denen Winckelmann kein einziges

kannte. Das Hervorkehren des Seelenlebens ist ja die Signatur dieser Kunst; noch nicht die stürmische, alles mit sich reifende, vernichtende Leidenschaft der Diadochenzeit, sondern leisere Erregungen der Seele genügen noch dem Bedürfnis des Künstlers wie des Beschauers. Es liegt ein eigentümlicher Zauber über diesen Darstellungen gehaltener Empfindung; man glaubt sachter auftreten, leiser reden zu müssen, so unmittelbar nahe treten einem die lieben Toten und ziehen einen zu traurem stillen Zwiegespräch heran. Welch ein Unterschied von der Stimmung eines modernen Kirchhofes mit seinem kalten Monumentenprunk, seinen verüllten Krügen, geborstenen Eichen oder Säulen, aufgeschlagenen Büchern und ähnlichen Werken zopfiger Geschmacklosigkeit; vollends von dem Eindruck eines neuitalienischen Campo Santo mit seiner virtuosen Nachbildung alles Stofflichen und seiner aufdringlich realistischen Schilderung des Schmerzes! Ist es für unsere Bildhauer so schwer zu lernen, wo die Muster so reichlich und so anziehend geboten sind? Möchte doch die vorliegende Sammlung nach dieser Seite eine Reform

bewirken. Freilich sind es ja nur Kunsthandwerker, von denen unsere Grabmalfabrikanten lernen sollen, aber diese Handwerker sind eben Athener; auch fehlte es ihnen nicht an bedeutenden Vorbildern.

Während die attischen Grabreliefs aus der Zeit des peloponnesischen Krieges durchweg ein einheitliches Gepräge, das der Pheidias'schen Kunst, tragen, zeigen die Denkmäler des vierten Jahrhunderts eine größere Mannigfaltigkeit. Derspezifisch attische Grundcharakter freilich bleibt allen gemeinsam, aber sie verhalten sich zu den älteren verwandten Darstellungen etwa wie die Eirene mit dem Plutosknaben des älteren Kephisosotos, die „antike Madonna“, zur Athena des Pheidias, zur Hera des Alkamenes, zu den Göttinnen des Eleansischen Reliefs. Dieser

aus der älteren attischen Weise unmittelbar sich entwickelnden, nur empfindungsvolleren Richtung, als deren Hauptträger uns eben Kephisosotos erscheint,

gehört die große Masse der Grabreliefs, wenigstens aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts, an. Daneben glaubt man aber auch die Einflüsse anderer bedeutender Künstler zu spüren, so z. B. den von Kephisosotos's großem Sohne Praxiteles. Eine Stele in Leiden, der zahlreiche Genossinnen zur Seite stehen — ein schöner Jüngling, mit dem linken Arm auf einen Baumstamm gelehnt, in der gesenkten Rechten ein Vögelein haltend (Fig. 21) — erinnert in dem zarten Ephiebekörper, in dem Lehnen auf den Baumstamm, in dem weich geschwungenen Rhythmus der ganzen Haltung, in der lyrischen Stimmung des geneigten Hauptes durchaus an den uns wohlbekannten Charakter jenes Meisters, der jedenfalls der echteste Vertreter dieses jüngeren Atticismus ist.

Neben ihm steht in kräftigerer Ausprägung sein älterer, aus dem Peloponnes herübergekommener Nebenbuhler Skopas, dessen Kunstart wir erst neuerdings genauer erkennen lernen. Kürzlich hat L. von



Fig. 19. Grabstele aus Smyrna. Berlin, Nr. 707.



Fig. 20. Kleinasiatische Grabstele.



Fig. 21. Stele in Leiden. Nach Att. Grab.

syndes (Les. Zeitschrift (H. 293), gewiss mit Recht, als „Grabrelief von Hissos“ in diesen Zusammenhange zu beschreiben, der Kopf des Jünglings mit seinem weichen Lächeln zeigt alle Merkmale einer unter Skopas' Einfluss stehenden Kunstübung. Dies Relief aber zeigt eine ganze Gruppe ähnlich aufgefasster Reliefs nach sich, ja es fehlt auch nicht an Beispielen

bekannt ist, in einer großen Stele des Prokles und Prokleides (Fig. 22) wiedergefunden. Die Köpfe des alten Prokleides und des gerüsteten Sohnes Prokles, der ihm die Hand reicht, auch der der Mutter Archippe im Hintergrunde, zeigen die gleiche unerbittliche Naturwahrheit wie der Platonkopf, so dass man unwillkürlich denkt: so müssen die Leute wirklich aus-



Fig. 22. Prokles und Prokleides. (Nach Att. Grabrel.)

praktisch weiblicher Köpfe von verwandter Empfindung und Kunstart. Ob wir auch den hochfliegenden Idealismus von Skopas' attischem Genossen Leochares auf den Grabreliefs werden suchen dürfen, mag zweifelhaft erscheinen. Dagegen hat Franz Winter den schlichten Realismus eines Silanion, wie er uns am authentischsten aus seiner Platonbüste

gesehen haben; ein Eindruck, der den Alten gerade ebenso an den Porträtbildungen von Silanion's Zeit und noch etwas naturalistischerem Kunstgenossen Demetrios entgegentrat. So ist also auch der attische Realismus, der in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts aufkommt, in dieser Denkmälergattung vertreten.

Von demselben Silanion rührte eine bewunderte Erzstatue der sterbenden Iokaste her, wie sie matt und bleich — den Wangen war Silber beigemischt — dahin schwand. Täuscht mich nicht alles, so finden wir eine verwandte Stimmung in einer packenden Scene, dem wohl erhaltenen Hauptstück eines einstigen tempelförmigen Grabmals, das eben jener Zeit angehört (Fig. 23). Die Gestalten, fast statuarisch herausgearbeitet, sind lebensgroß. Auf einem polsterbedeckten Sessel sitzt ein vollbekleidetes Mädchen, nicht in der üblichen freien Haltung, sondern sie hat die Füße zurückgezogen und die Arme wie hilfesuchend vorgestreckt. Den ganzen Oberkörper und den Hals leicht vorgebeugt, blickt sie mit mattem, krankem Ausdruck zu einer älteren verschleierten Frau, wohl ihrer Mutter, empor, die mit lebhaftem Schritt auf sie zu eilt und ihr Antlitz mit dem ergreifenden Ausdruck schmerzlicher Bekümmernis auf die leidende Tochter richtet. Während die leicht gehobene Rechte ihre Rede mit einem bekannten Gestus begleitet, unterstützt ihre Linke den matten rechten Arm der Kranken. Hinter dieser blickt eine Dienerin oder Gefährtin mit stiller Teilnahme auf die herantretende Frau; nur der Lieblingsvogel unter dem Stuhl der Tochter lässt sich im Picken auf dem Boden nicht stören. Das ist kein Wiedersehen im Hades, wie man geglaubt hat, sondern der letzte Besuch bei der sterbensmatten Tochter, ganz in der packenden, der Wirklichkeit entlehnten Weise geschildert, wie wir es

von Silanion voraussetzen zu dürfen glauben. Das Relief steht auch nicht allein da. In Athen selbst findet sich ein ganz verwandtes Stück: eine ähnliche Scene, nur viel weniger lebendig geschildert, schmückt eine Stele im Louvre (Taf. 63, n. 307); hübsche Lekythen (Taf. 74, sehr fein und lebhaft, 75) und kleinere Reliefs (Taf. 46, S. 70) zeichnen das Hinsinken einer auf Stuhl oder Bett sitzenden Frau, die von einer Freundin aufgefangen wird, gewöhnlich umgeben von trauernden Angehörigen. Immerhin ist diese Gruppe von Darstellungen verschwindend klein gegenüber der Masse der den Abschied ruhiger andeutenden Reliefs.



Fig. 24. Grabstein aus Rheneia. Berlin, Nr. 501.



Fig. 23. Besuch bei der kranken Tochter.
(Nach einer Photographie aus dem Apparat der Att. Grabreliefs.)

Ende mit einem Wulst, der wohl eine Binde vertritt, versehen, meist nur mit einer Inschrift, seltener mit einem bescheidenen Relief oder einer Unriss-

Der im Laufe des vierten Jahrhunderts bedeutend gesteigerte Luxus des plastischen Gräberschmuckes — erzählt uns doch Demosthenes von einem Grabmal, das zwei Talente (etwa 9500 Mark) gekostet habe — stand in umgekehrtem Verhältnis zu der rasch abnehmenden Wohlhabenheit der Athener. Schon Platon hatte auf die Rückkehr zu den einfachen Verhältnissen der Solonischen Zeit gedrungen. So mochte es denn wohl als Notwendigkeit, ja als Wohlthat empfunden werden, als Demetrios von Phaleron gegen Ende jenes Jahrhunderts (zwischen 317 und 307) diesem ganzen Luxus durch eine neue Begräbnisordnung ein jähes Ende bereitet. Fortan durften auf den Gräbern nur noch „Tische“, d. h. längliche, dicht über dem Boden liegende Platten, kleine „Becken“, auf einfachen Füßen ruhend, und niedrige „Säulchen“ errichtet werden. Letztere, runde steinerne Pföckchen, dicht unter dem oberen flachen

zeichnend geschnitten, bilden die Masse der späteren attischen Grabdenkmäler. Die Plastik mit allen ihren reichen Motiven war mit einem brutalen Schläge vernichtet, attische Friedhöfe sahen fortan so aus wie heutzutage türkische Gräberplätze mit ihren eiförmigen Leichensteinen oder wie ein abgelegener Dorfkirchhof mit seinen kahlen Holzkreuzen. Die unten wiedergegebene Zeichnung R. Koldewey's, die eine Zusammenstellung dieser

Perseus bis zur Zerstörung durch Mithradates in hoher Blüte stand (Fig. 21). Neben neuem Inhalt und neuen Formen führten auch die alten attischen Motive hier ein bescheidenes Nachleben, immer mehr erstarrend und verknöchern. Und doch besaßen diese kläglichen Epigonen attischer Kunst noch genug ererbte Anziehungskraft, um Goethe, als er ihrer in Verona ansichtig ward, zu der oft angeführten Äußerung zu begeistern: „Der Wind, der von den Gräbern

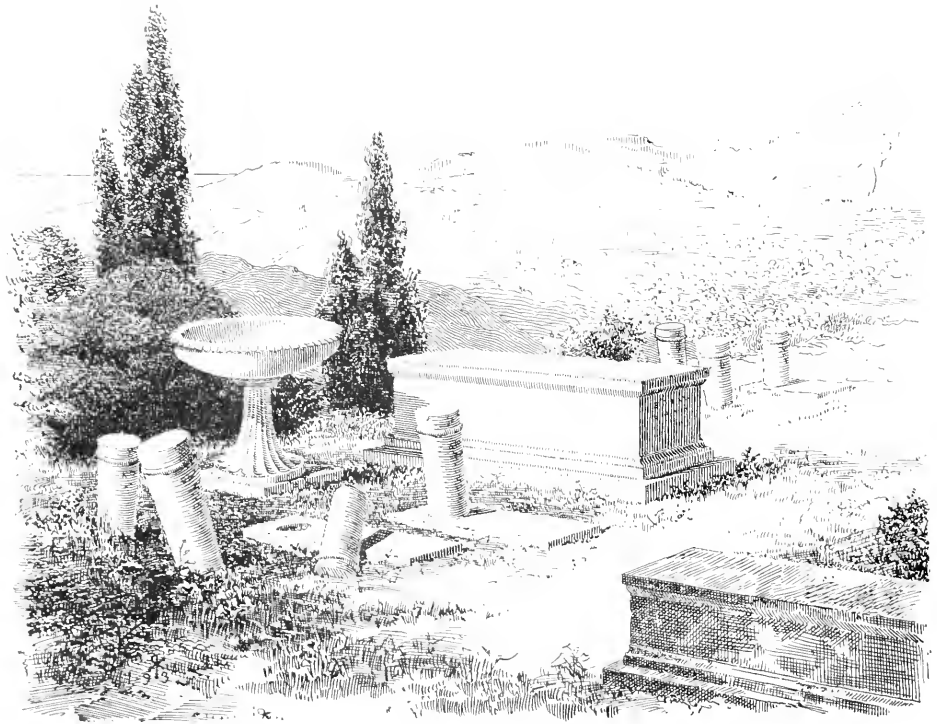


Fig. 25. Attische Grabstätte des dritten Jahrhunderts. Zeichnung von R. KOLDEWEY.

späteren Grabformen giebt (Fig. 25), kann freilich zeigen, dass auch solche erzwungene Nüchternheit in südlicher Umgebung nicht ganz der Poesie bar zu sein brannte. Die Gräberplastik flüchtete aus Attika an andere Stätten, nach den reicheren Städten Kleinasien's — aus Syrien stammt jener farbige Prachtsarkophag, von dem oben die Rede war — und auf die Inseln des ägäischen Meeres, namentlich Rheneia, die Gräberinsel von Delos, das als von Rom privilegiertes Freihandelsplatz von der Bestiegung des

der Alten herweht, kommt mit Wohlgerüchen wie über einen Rosenhügel. Hier ist kein geharnischter Mann auf den Knien, der seiner fröhlichen Auferstehung wartet, hier hat der Künstler mit mehr oder weniger Geschick immer nur die einfache Gegenwart der Menschen hingestellt, ihre Existenz dadurch fortgesetzt und bleibend gemacht. Sie falten nicht die Hände zusammen, schauen nicht gen Himmel, sondern sie sind was sie waren, sie stehen beisammen, sie nehmen Anteil an einander, sie lieben sich, und

das ist in den Steinen, oft mit einer gewissen Handwerksunfähigkeit, allerliebste ausgedrückt.“

Der Zweck dieses Überblickes ist erreicht, wenn er recht viele Leser dieser Zeitschrift, zumal ausübende Künstler, auf die reiche Quelle reiner Schönheit hinweist, die diese Sammlung attischer Grabreliefs erschließt. Neben den schönsten der bemalten Vasen giebt es keine Klasse griechischer Kunstwerke, die uns so tief in die Reize griechischer Menschennatur und griechischen Familienlebens einweicht.

Grade die Grabmäler der Frauen, die zunächst in Bearbeitung sind, geben einen überraschenden Einblick in das vornehme Gehaben attischer Weiber, ein erquickliches Gegenbild gegen den tollen Spott eines Aristophanes. Diese Reliefs werden auf keinen kunstsinnigen Beschauer ihre Wirkung verfehlen, solange moderner Realismus noch nicht alles Gefühl für den hohen Adel einer Kunst abgestumpft hat, welche für die einfachsten, innigsten Empfindungen mit instinktiver Sicherheit stets die ganz entsprechende Ausdruckform zu finden weiß.

EINE ALTDORFER-BIOGRAPHIE.

MIT ABBILDUNG.



EITDEM die Geschichte der deutschen Malerei des sechzehnten Jahrhunderts das bevorzugte Versuchsfeld jüngerer Kunstgelehrter geworden ist, sind auch die Meister zweiten Ranges in ihrem kunsthistorischen Schätzwerte gestiegen und werden der Reihe nach in mehr oder weniger saften Monographien behandelt. Der wissenschaftliche Gewinn dieser unscheinbaren „Beiträge zur Kunstgeschichte“, von den bloßen „specimina eruditionis“ unter ihnen abgesehen, ist kaum geringer anzuschlagen als jener einer anderen Spezialforschung, die in den ausgetretenen Spuren anerkannter Kunstgrößen oft mehr in die Breite als in die Tiefe geht. Denn dank der Beschäftigung mit jenen weniger beachteten Künstlern vervollständigt sich in immer weiterem Umfange das Bild der deutschen Renaissance, tritt mehr und mehr ihr ganzer Reichtum an selbständigen Talenten, die Vielseitigkeit ihrer Richtungen zu Tage, die man früher auf wenige Hauptmeister zurückzuführen pflegte. So ist uns auch *Abrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg*, den man die längste Zeit der Nachfolge Dürer's zugezählt, erst durch die vorliegende Schrift *Max Friedländer's* als eine kunstgeschichtliche Sondergestalt näher gerückt worden.¹⁾

Mit nicht gewöhnlichem Erfolge — und dieser Erfolg rechtfertigt unsere verspätete Anzeige — ist es dem Verfasser gelungen, den Charakterkopf des Regensburger Meisters zu zeichnen, seine persönliche Eigenart in ihrer geschichtlichen Entfaltung zu erfassen.

Glücklich führt sich die Arbeit mit dem Versuche ein, Altdorfer's Frühstil aus der bayerischen Stammeskunst, speziell aus der zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in Regensburg blühenden Miniaturmalerei, herzuleiten. In der That zeigen die Bilder aus den Jahren 1506—1511, denen sich eine aus englischem Privatbesitze kürzlich für die Berliner Galerie erworbene „Geburt Christi“ anschließen soll, mehr Berührungspunkte mit den Buchmalereien Furtnayr's als mit der Kunst Dürer's, an welche Friedländer nur eine Annäherung Altdorfer's im zweiten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts zugeben will. Nun ist es gewiss richtig, dass die gleiche Zeitdisposition, getrennt von einander, wesensverwandte Erscheinungen hervorgefrieben hat, und im Gegensatz zur üblichen Reminiscenzenjagd und Entlehnungswirtschaft thut es recht eigentlich wohl, Altdorfer's Abhängigkeit von Dürer eingeschränkt, jene von Grünewald, die Jamitschek namentlich ungebührlich betont hatte, überzeugend abgewiesen zu sehen. Andererseits ist nicht zu verkennen, dass der Verfasser in dem Bestreben, Altdorfer so viel als möglich aus sich selbst heraus zu konstruiren, über das Ziel hinausschießt. Wenn auch keinesfalls in Nürnberg, so hat unser Künstler doch

1) Beiträge zur Kunstgeschichte, Neue Folge, XIII. Leipzig, E. A. Seemann, 1891.

... Nürnberg gelernt. — besäßen wir auch nicht in dem Madonna-Stich B. 16 aus dem Jahre 1509 ein unmittelbares Zeugnis seines frühen Studiums nach Dürer.

Daneben hätten aber auch seine Beziehungen zu einzelnen bayerischen Tafelmalern, gerade des Dunkels wegen, das über dieser Künstlergruppe noch liegt, einer genaueren Erörterung bedurft. So bekunden die Gemälde eines 1511 datirten Altares in der Kirche zu Altenmühlendorf in Niederbayern, zumal die „Beweinung“ auf der Staffel, welche die „Kunstdenkmale des Königreichs Bayern“ in Abbildung bringen werden, eine merkwürdige Verwandtschaft mit späteren Arbeiten Altdorfer's. Haben wir in dem Meister I S B, der diesen Altar mit seinem Monogramm gezeichnet hat (vgl. Sighart, Die mittelalterliche Kunst in der Erzdiocese München-Freising, S. 173), einen Vorläufer oder einflussreichen Jugendgenossen des Künstlers zu erblicken? Und gehört diesem nicht auch die „1511 S“ signirte Zeichnung mit der Kreuzigung Christi im Berliner Kabinette an, von welcher sich Wiederholungen in München, Prag (Sammlung Lanna), Frankfurt und Erlangen finden? Ebenso wäre über Altdorfer's Verhältnis zu Wolf Huber in Passau, dessen Abstammung aus Feldkirch in Vorarlberg W. Schmidt vor kurzem in der Beilage der Allgemeinen Zeitung (1893, Nr. 11) nachgewiesen — ein Verhältnis, das, mag es nun Anregung gebend oder empfangend, jedenfalls ein nahes gewesen sein muss — ein Wort der Aufklärung am Platze gewesen.¹⁾

Zutreffend abgewogen erscheint hingegen der italienische Einfluss auf die Entwicklung des Regensburgers. Am nachdrücklichsten macht sich derselbe in einer mit Recht um 1520 angesetzten Gruppe von Stichen geltend, in welchen Referent eine Anzahl von Kopien italienischer Niellen und Plaquettes zuerst bemerkt hat (Chronik für vervielfältigende Kunst, III, 35). Friedländer hat die Vorbilder von B. 28 und 37 selbständig ermittelt, den interessanten Umstand aber übersehen, dass die in dem letzteren Blättchen (der Centaur mit dem Feuerbecken) benutzte Plaquette die Komposition einer antiken Kamee wiedergibt, die schon Dona-

tello in einem der Reliefmedaillons im Hofe des Pal. Riccardi nachgebildet hatte (Müntz, Revue archéologique 1879, pag. 245 und Les précurseurs de la renaissance, pag. 70). Sonst scheint die Plaquette vorwiegend bei norditalienischen Renaissancebildhauern Anwert gefunden zu haben, wie ihre Kopien unter den ornamentalen Reliefs am Sarkophag des h. Brivio von Cazzanigo in St. Eustorgio zu Mailand und den Skulpturen der Porta della Rana der Gebrüder Rodari am Dom zu Como beweisen. Altdorfer hat ferner das Hauptmotiv des Stiches B. 31 — den von Scepferen gezogenen und von Tritonen geleiteten Wagen — einem Niello, dem von Duchesne, Essai, unter Nr. 214 beschriebenen Blättchen in verkehrten und die Figur des Arion B. 39 dem Niello Pass. V. pag. 258, Nr. 37 im gleichen Sinne entnommen. Die Venus B. 32 lehnt sich eng an das dem Peregrini da Cesena zugetheilte Niello Pass. 654 (Lichtdruck im Auktionskatalog Durazzo, Nr. 2887) an, jene von B. 35 geht zweifellos gleichfalls auf ein italienisches Original zurück; sie erinnert wenigstens auffällig an eine Aktstudie Verrocchio's (Lippmann, Zeichnungen alter Meister, Taf. 116). Den Stempel italienischer Herkunft tragen noch B. 30 und B. 62, — letzteres Blatt, ein Porträtkopf, ist besonders wichtig, weil es durch sein frühes Datum 1507 die von Friedländer bestrittene Thatsache erhärtet, dass Altdorfer's Anfänge bereits eine gewisse Bekanntschaft mit italienischer Kunst verraten. Neuerdings hat Friedländer selbst eine erfreuliche Bestätigung dieser, schon von S. Colvin, The Portfolio, 1877, pag. 139 vertretenen Ansicht beigebracht, indem er den Prudentia-Stich Pass. 99 von 1506 sowie ein unbeschriebenes Blättchen gleichen Gegenstandes, aber späterer Entstehung im Berliner Kabinett den Kopien italienischer Niellen hinzufügte und zugleich eine ebenda befindliche Handzeichnung aus dem nämlichen Jahre 1506 als Übersetzung einer italienischen Darstellung ansprach (Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen, XIV, 22 ff.). Ein weiteres Beispiel der Verwertung einer Plaquette liegt, einer Vermutung Friedländer's zufolge, die vieles für sich hat, in der hl. Familie von 1515 in der Wiener Galerie vor.²⁾

Endlich wäre in diesem Zusammenhange noch auf die polygonalen Centralbauten in den Hintergründen einer Reihe von Gemälden Altdorfer's,

¹⁾ Von Bildern aus dem zweiten Jahrzehnt des sechszehnten Jahrhunderts sind Friedländer die beiden Tafeln mit je zwei Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Christi, vormalig in der Sammlung Entres in München, entgangen, von welchen die (Nr. 279) des Auktionskataloges von 1868 signirt und 1811 datirt gewesen; ihr derzeitiger Verbleib ist unbekannt.

²⁾ Von den deutschen Kleinmeistern hat sonst nur Bartel Beham in dem Stiche B. 33 ein Niello (Duchesne, 240) reproduziert und in B. 39 anscheinend das Motiv einer Plaquette (Molinier, Les plaquettes, Nr. 632) verarbeitet (Chronik für vervielfältigende Kunst, III, 50).

der Alexanderschlacht und des Madonnenbildes in München sowie der Wiener „Geburt“ zu verweisen. Der Grundtypus dieser phantastisch dekorativen Bauten, der in leichten Variationen in jener von dem Bayernherzog Wilhelm IV. bei verschiedenen Malern bestellten Folge von Historienbildern mehrfach wiederkehrt, ist, Friedländer's Einwendungen ungeachtet, gewiss nicht auf deutschem Boden gewachsen. Mag auch Hans Hieber's, übrigens von Mailänder Mustern angeregtes Modell zur Neupfarrkirche in Regensburg unserem Künstler die ersten unklaren Renaissancevorstellungen vermittelt haben, so bleibt doch daneben eine Bereicherung derselben durch Einblick in die architektonischen Reiseaufnahmen anderer Italiener — man denke etwa an Hermann Viseher's Skizzenbuch im Louvre mit seinen zahlreichen Studien gerade nach Centralanlagen (Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XII, 50 ff.) — sehr wahrscheinlich.

Nicht im gleichen Maße wie die übrigen Kleinmeister ist Altdorfer von der wälschen Invasion ergriffen worden. Dennoch hatte sie auch in seiner Kunstweise seit dem Anfang der zwanziger Jahre einen entschiedenen Stilwandel zur Folge, der sich in der strengeren Symmetrie der Komposition, einer größeren Farbenfreude und der Ausbildung einer Art Schönheitsideal äußert. Der neuen Formwelt sich nachhaltiger hinzugeben, wurde Altdorfer, von seiner kerndeutschen Individualität abgesehen, durch ein Regensburger Lokalereignis eben derselben Zeit verhindert, das den Künstler zu seinem Segen zur Einkehr in sein Volkstum nötigte. Die Judenverreibung von 1519 und der sich an sie knüpfende, bis zur Extase gesteigerte Kultus der „Schönen Maria“ gab bekanntlich zu einer reichen graphischen Thätigkeit des Meisters Anlass. Neben dem Helldunkelschnitt des Wunderbildes (B. 51) hätten hier die überaus stimmungsvollen Holzschnitte „Rast der hl. Familie in einer Kapelle“ (B. 47) und die Marienandacht des Mönches (B. 49) sowie die radirten Synagogenblätter, schon ihrer stofflichen Originalität wegen, eine eingehendere Würdigung verdient. Eine solche hätte Friedländer auch die Frage nahegelegt, ob der Holzschnitt B. 42 (Abb. Lützw. Gesch. d. deutsch. Kupferstiches und Holzschnittes, S. 177) thatsächlich auf die Kundschafter aus dem gelobten Lande, oder, bei dem Fehlen der großen Traube, nicht vielmehr auf einen antiken Vorwurf, die Vorbereitung zu einem Feste etwa, zu deuten sei. Von Gemälden setzt Friedländer außer dem Sigmaringer Dreikönigsbild und

den Quirinstafeln in Nürnberg und Siena noch die hochbedeutsamen Altarfragmente in der Kloster-galerie zu St. Florian in Oberösterreich, die Schreiber dieses in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ (N. F. II, S. 256 ff. und 296 ff.) ausführlich besprochen, in den gleichen Zeitraum (1518—1521). Die Urheber-schaft Altdorfer's bei den letztgenannten sechzehn Bildern läßt sich indes leichter behaupten als erweisen und wie schwierig die Beantwortung der noch offenen Frage ist, geht daraus hervor, dass ein sonst so taktfester Kenner der Altdeutschen wie W. Schmidt sie nach dem ersten Eindruck für ausgeschlossen, nach wiederholter Prüfung der Originale aber für — unantastbar erklärte (Chronik für vervielfältigende Kunst IV, 57).

Die Arbeiten aus Altdorfer's letzter Periode haben als die bekanntesten die Vorstellung von seiner Kunst nur zu ausschließlich bestimmt. Gleichwohl fällt von den Auseinandersetzungen des Verfassers manch neues Licht auf diese lebenswürdigen Schöpfungen der Spätzeit, teils romantische Genrestücke wie die Susanna und das Schlachtbild der Pinakothek, teils gemüthvolle, von der Poesie nordischen Kleinlebens verklärte Andachtsbilder wie die „Maria in Wolken“ der gleichen Sammlung und die „Geburt Mariä“ in der Augsburger Galerie (siehe die Abb.). Mit der Madonnendarstellung in München hat ein Marienbild bei Postrat Breisch in Stuttgart so viel Ähnlichkeit, dass man es nach einem ansprechenden Vorschlage F. Wickhoff's eher Altdorfer als Baldung Grien, unter dessen Namen es 1886 auf der Schwäbischen Kreisausstellung zu Augsburg zu sehen war (Nr. 72), beimessen möchte. Ein weiteres nachweisbares Bild unseres Malers, das von Friedländer und der gesamten Altdorferforschung irrtümlich als verschollen bezeichnet wird, wurde nach England verschlagen; der „Abschied Christi von seiner Mutter“, ehemals bei Abt Steiglehner in Regensburg, gegenwärtig in der Sammlung J. F. Russel in Enfield bei London. Nach der Charakteristik Waagen's sowohl, der es in den Treasures of art in Great Britain (II, 163) als Dürer anführt, als auch S. Colvin's (The Portfolio, pag. 140) scheint es sich um ein Hauptwerk zu handeln; falls es wirklich, wie Colvin erwähnt, das Datum des Sterbejahres Altdorfer's 1538 trägt, würde es zugleich den Rang seines letzten Gemäldes der Münchener, um 1532 entstandenen Landschaft streitig machen. Künstlerisch hat Altdorfer indes auf alle Fälle in dieser köstlichen Vedute sein letztes Wort gesprochen. Hier und in der Folge der zehn Landschaftsradirungen erweist er

denen die deutsche Landschaftsmalerei, Spitzbogenblätter und die Binnenräume eines gotischen Kirchenchores auf der Höhe der Emanzipation der Architektur-

deutschen nicht nur Studir-, sondern wahre Genussbilder zu bieten hat. Doppelt freut es uns daher, dass der Historiograph des Malers von Regensburg neben einem methodisch geschulten Blick ein ent-

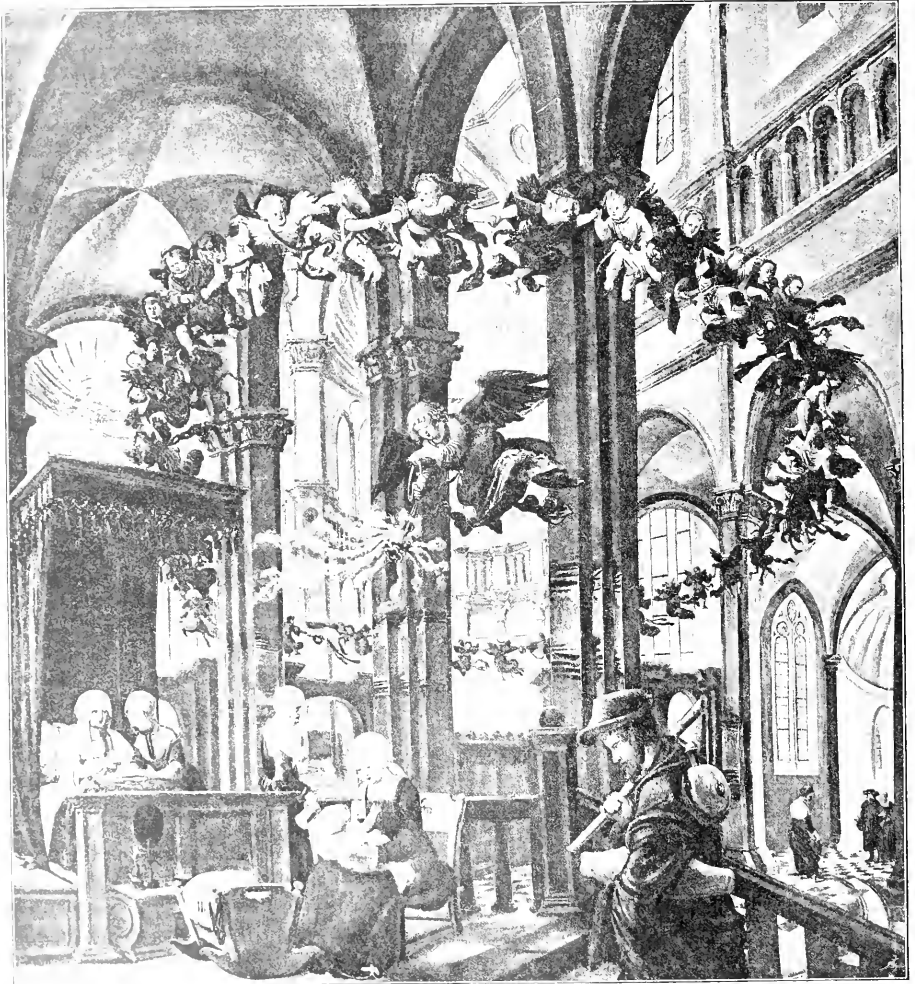


Fig. 10. Alt. Lud. Mart. Kgl. Gemaldegalerie, Augsburg. Nach einer Photographie des Hofphotographen Holte in Augsburg.

werden zu. Er konnte die Kunst knüpfen könnte, und durch seine Beschaffen vor allem, in denen er die moderne Empfehlung für die „nature vierge“ merkwürdig frühzeitig voranzubringen, wendet sich Altdorfer an das heutige Auge, denn er ungleich anderen Alt-

schiedenes Darstellungstalent für seine Aufgabe mitgebracht und sich ihr dergestalt, mag sein Erstlingswerk auch eine tiefer eindringende Betrachtungsweise zuweilen vermissen lassen, doch litterarisch gewachsen gezeigt hat. *ROBERT STIASSNY.*



DIE PARISER KUNSTAUSSTELLUNGEN.

I.



WIE schon im vorigen Jahre auf den Ausstellungen in Paris, und nicht anders in München, Werke fehlten, welche die Aufmerksamkeit der Besucher in besonders hervorragendem Maße zu fesseln und lebhaftere Meinungsverschiedenheiten hervorzurufen geeignet gewesen wären, so auch in diesem Jahre. Bei dieser Wiederholung ist die Pause kaum mehr als etwas Zufälliges anzusehen. Die große Spaltung, welche vor drei Jahren von Paris aus sich durch die ganze Künstlerschaft Europa's fortgepflanzt hat, war nur die zufällig gerade zu dieser Zeit eintretende Folge lang verhandener Gegensätze. Dieselben haben sich in großen, allgemeines Aufsehen erregenden Werken ausgesprochen, und es ist eine Zeit des Abwartens gekommen. Der Hauptreiz der diesjährigen Pariser Ausstellungen ist der, zu sehen, wie sich die Marsfeldkünstler in den neuen Verhältnissen ihrer gesonderten Ausstellung heimisch einrichten, und wie auch im alten Salon der Champs Elysées die neuen Ideen sich allmählich Eingang verschaffen. Die Trennung ist in Paris ebensowenig wie bei uns in Deutschland eine künstlerisch haarscharf durchgeführte; vielfach haben persönliche Gründe für die einzelnen Künstler mitgesprochen, sich der einen oder der anderen Partei anzuschließen. Auch fällt es dem von Deutschland Kommenden, da wir zum Teil noch tief im Zeitalter der Romantik stecken, auf, wie modern im allgemeinen auch der alte Salon ist. Die Franzosen sind das erstgeborene Volk unseres Jahrhunderts, welches aus dem Blutbad zu Ende

des vorigen hervorgegangen ist. Ja es will manchmal scheinen, als wenn die Franzosen immer modern in dem heutigen Sinne gewesen wären, selbst schon im Mittelalter. Das scheint mir daher zu kommen, dass die Kunstwerke denselben spezifisch französischen Geist atmen, der schon in der gotischen Epoche vollständig ausgebildet war. Der französische Geist hat aber seit dem Zeitalter des Rokoko eine Herrschaft über ganz Europa gewonnen, und das, was wir heute modern nennen, ist wesentlich von demselben durchsetzt und bebildet. — Wir werden aber dennoch nicht umhin können, die beiden Ausstellungen in den Champs Elysées und auf dem Champ de Mars als zwei verschiedene individuelle Erscheinungen zu betrachten, von denen namentlich die letztere sehr bestimmte, scharf begrenzte Charakterzüge an sich trägt. Überall werden wir darauf hinweisen müssen, wie verschieden dieselbe Art von Gegenständen in den beiden Ausstellungen behandelt ist. Ganze Kategorien von Bildern sind in der einen mehr, in der andern wenig oder gar nicht vertreten. Alle diese Betrachtungen werden uns immer mehr in der Überzeugung bestärken, dass der Gegensatz in der Künstlerschaft seine Ursache nicht in persönlicher Streitsucht der einzelnen Künstler hat, sondern dass er ein naturnotwendiger ist, dessen Hervortreten gar nicht zu vermeiden war, und diese Erkenntnis wird es rechtfertigen, wenn wir denselben überall betonen.

Die *Marsfeldausstellung* macht einen vornehmeren Eindruck, insofern die Auswahl der aufnahmefähigen Arbeiten eine sehr viel strengere gewesen ist; auch verfolgen diese Künstler ganz bestimmte Ziele und wollen mit ihrer Ausstellung künstlerische Behauptungen

tungen aufstellen, während der *alte Salon* den gewöhnlichen Stempel eines Kunstmarktes an sich trägt. Dafür ist die Marsfeldausstellung aber auch sehr viel einseitiger und für den Laien uninteressanter. Nur der alte Salon enthält das, was die eigentliche Aufgabe der Kunst sein soll, eine erschöpfende Schilderung von dem kulturellen Leben und Empfinden des Volkes zu sein, welches sie hervorbringt.

Schon dem nur äußerlich beobachtenden Auge machen beide Ausstellungen einen ganz verschiedenen Eindruck, im alten Salon ist bunte, prächtige Farbenfreude und liebevolles Eingehen auf den dargestellten Gegenstand, während auf dem Marsfelde alles in wenigen hellen Farben matt und flach gehalten ist und der Künstler nicht über die Wirkungen des Lichtes hinausgeht, wobei es ihm meistens ziemlich gleichgültig ist, ob er ein Bildnis oder eine Landschaft malt. Es ist ganz richtig, dass bei der Malerei vor allem das spezifisch Malerische betont werden soll; aber wir wollen hoffen, dass die Künstler nicht bei den Wirkungen des Lichtes allein stehen bleiben werden, sondern die Ausbildung in der Darstellung desselben nur als eine Vorstufe betrachten, welcher sie die malerisch ebenso notwendige Farbe hinzufügen werden; von dem Inhalt der Bilder, ohne den eine Kunst, die auf Größe Anspruch erhebt, nicht bestehen kann, vorläufig noch ganz abgesehen. Wir fassen die Marsfeldkünstler als solche auf, die methodisch zu Werke gehen und eins nach dem anderen ausbilden wollen. Wie viele sich des notwendigen weiteren Weges schon jetzt bewusst sind, das mag freilich dahingestellt sein.

Die meisten nehmen die gedankenlose Phrase vom Jahrhunderterte ernst und denken, wie es im vorigen Jahrhundert war, so muss es auch in diesem sein, „das Alte stürzt, und neues Leben blüht aus den Ruinen.“ Aber während die einen in ernster Arbeit danach ringen, eine neue Art zu sehen für die Kunst zu entdecken, gefallen sich die anderen in einer kunterbunten Tollheit, in der alles durcheinander geht. Auch diese kann man ganz ernsthaft reden hören von dem Leichnam der Kunst, an dem sie Wiederbelebungsversuche anstellen, ohne zu merken, dass dieselben galvanisch sind und niemals wirkliches Leben erzeugen können. Da giebt *La Touche* eine Prozession von Konfirmantinnen, bei welcher man nichts wie von der Sonne beschienene weiße Schlier sieht, und den Kopf einer sterbenden Frau in einem Wust von weißem Bettzeug und Gardinen; da malt *Baffilli* seine Bilder in Öl, als wären sie mit schwarzer Kohle und Pastell gezeichnet;

da verschwendet *Berton* sein bedeutendes Talent, um die Köpfe seiner sehr lebendigen Bildnisse nur eben aus einem Rembrandtartigen braunen Dämmer auftauchen zu lassen. *Rusinol* porträtiert einen weißgekleideten Herrn vor einer weißen Mauer im hellsten Sonnenschein. Der Belgier *Léon Frédéric* will es einmal mit einer vergessenen Manier versuchen und wärmt uns den bronzeartigen Vortrag und die Typen Botticelli's auf. Der Tollste ist wie immer der Amerikaner *Dannat*, der sich mit Gewalt in eine Art von japanischem Sehen und magnesiumartiger Beleuchtung hineinschraubt. So hellblaue Schatten wie auf seinen Bildern kommen in der That in der Wirklichkeit vor, aber nur an einzelnen Stellen und unter besonderen Umständen; das verallgemeinert und ins Unendliche übertrieben ist widersinnig. Dass diese Maler ganz gut anders schaffen können, ohne das Bedeutende des Dargestellten aufzugeben, beweist *Louis Picard*, der sich sonst nicht genug thun kann in dem flachen braunen Dämmer seiner Bildnisse, an dem fein und sauber ausgeführten kleinen Bildnis eines Kindes. Das Publikum hat nicht Unrecht, wenn es diese Bilder nicht fertig gemalt nennt. Solche Sonderbarkeiten finden sich auch im alten Salon, wie die blauen Cypressen von *Lehouc* oder das Gemälde von *Prinetcau* mit lebensgroßen Oxen, welche einen in ihren Stall fallenden Sonnenstreifen ebenso erstaunt betrachten wie der Beschauer diese braunen Farbenmassen, in denen er nur mit großer Mühe die beliebten, das Roastbeef spendenden Vierfüßler erkennt.

Wer die Marsfeldausstellung von ihrer besten Seite kennen lernen will, der muss vor das Gemälde von *Albert Fourié* treten: A travers bois. Aus dem Waldesdickicht bricht ein Zug von vier nackten Gestalten hervor, ein Knabe, welcher einen Esel führt, ein Knäblein, welches auf demselben reitet, eine junge Frau, die das Kind haltend daneben läuft, und ein Mädchen, welches ihr zur Seite folgt. Die goldenen Sonnenstrahlen brechen durch das Blättergewirr, betupfen die üppigen Leiber und vergolden funkelnd das blonde Haar des Kindes und des Mädchens. Frische Landluft weht uns aus den derben Gesichtern entgegen. Weit hinter diesen Gestalten liegt alles Übergelbete und Krankhafte, aber fern ist auch jede Roheit. In einer reich spendenden Natur sind diese vollen Leiber erblüht und tummeln sich in frischer naturwüchsiger Ausgelassenheit. Man könnte das Bild als ein Prototyp der ganzen Richtung nehmen, auch sie bricht hellleuchtend und jubelnd aus dem dunkeln Walde der Ver-

gangenheit hervor und wirft sich mit jugendlicher Frische der Zukunft entgegen.

Die Lichtwirkungen sind es vor allem, welche die Marsfeldkünstler aufsuchen, sei es, dass sie das fleckige Sonnenlicht unter Bäumen darstellen, wie *Binet* und *Anthouissen*, oder die bekannte große Wäsche, wie der Schwede *Edelfeldt*, oder das Gesicht eines Leuchtturmwächters bei seiner grünen Laterne wie *Richon-Brauet*. Auch der Mondschein wird nicht mehr poetisch-trückerisch, sondern allein auf seine matte Wirkung hin gemalt, wie auf dem Bilde von *Dinet*, welches in einem Flusse badende Mädchen darstellt, deren Schamgefühl nicht zu leiden braucht, da man von ihnen fast gar nichts erkennt.

Die Beherrschung der Technik verleiht fast allen Bildern des Marsfeldes den Eindruck einer großen Sicherheit und Freiheit in der Mache. Was diese Künstler mit technischen Mitteln ausdrücken wollen, ist oft bis zu verblüffender Wahrheit erreicht; ich glaube kaum, dass niederströmender Regen jemals so naturgetreu gemalt ist, wie in dem kleinen Bilde von *Checa*.

Im Zusammenhang mit den angeführten Bestrebungen werden auch rein technische Experimente versucht. *Emile Bastien-Lepage* malt Tafelbilder al fresco. Sehr beliebt ist es, eine Technik in die andere hinüber spielen zu lassen, wie ein Musikvirtuose wohl versucht, ein Instrument durch ein anderes nachzuahmen. Man will zuweilen mit der Ölfarbe eine pastellartige Wirkung erzielen, wozu fast immer eine übergelegte Glasplatte zu Hilfe genommen wird; so auf den Bildern von *Gambara*. Das mag den Reiz des Ungewöhnlichen haben, im übrigen sei daran erinnert, dass es gerade eine Höhe der Kunst bedeutet, die Mittel jeder Technik aufs äußerste auszunutzen, aber sich auch darauf zu beschränken. Wie man Aquarell als solches malt und dabei alle seine Vorzüge herausfindet, das kann man gerade jetzt auf der Berliner Ausstellung an den schönen Studien *Krönner's* sehen. Das Pastell ist auf beiden Ausstellungen nicht so stiefmütterlich behandelt wie gewöhnlich auf den deutschen, nicht in einen abgelegenen Winkel verbannt. Der Saal des Pastells, dessen eigentliche Schönheit in der Farbe liegt, ist der einzige farbige in der Marsfeldausstellung. Der berühmte Pastellist *Carrier-Belleuse* hat einen herrlichen weiblichen Akt vor einem weißen Vorhang in dieser Technik gemalt. Reizende Herbstlandschaften hat *Beil* darin geschaffen mit vielen harmonisch gestimmten Farbentupfen. Das Pastell hat auch noch den Vorzug, selbst die Tollsten in

ihren Ausschreitungen zu beschränken, weil es über gewisse Wirkungen nicht hinausgehen kann.

Auch im alten Salon befeißigt man sich der Übung im Pastell und in Gouache oder Gouache mit Aquarell kombiniert, seltener Aquarell allein. So schön die Farbe des Pastells ist, für die meisten Gegenstände fehlt ihm die Transparenz. Es gelingt nur selten, darin einen Akt so lebendig zu malen, wie es *Gilbert* in seinem unter einem japanischen goldgelben Schirm liegenden Mädchen gelungen ist. Das Bild hat noch außerdem das Verdienst, die Farbe des Körpers nicht durch die ähnliche, aber brillantere, des Schirmes abschwächen zu lassen, vielmehr erscheint dieselbe gegen diesen Hintergrund um so zarter und duttiger. Auch für Blumen ist das Pastell nicht im stande, die letzten Wirkungen zu erzielen, da die moderne Kunst mit Recht über die Anforderungen der berühmtesten Blumenmaler, der Holländer des 17. Jahrhunderts, hinausgegangen ist, und neben der schönen Zeichnung und Farbe die taugige, duttige und lebende Naturfrische verlangt.

Das Blumenstück ist die Freude des alten Salons, aber nicht als Stillleben, wie meistens bei uns, sondern als blühender Garten oder als Verkaufstelle für Blumen, wie es *Bozier* und *Thurner* gemalt haben. Besonders beliebt sind noch immer Chrysanthemum und Stockrosen. *de Schroyer* giebt einen Blumenkorso im Bois de Boulogne, *Monginot* setzt das prächtige Gefieder eines Pfanes mit Blumen in Einklang. Die Farbenfreude des alten Salon macht sich auch im Kostümbild geltend. Das Beste hat darin *Touffet* in seinen Propos galants geleistet. Ein Trompeter des 30jährigen Krieges macht dieselben einer dicken Küchenfee, welche mit blutigen Händen und in über dem fetten Busen offen stehendem Gewande einen Hahn rupft. Es ist eine Rubens'sche Pracht und Kraft in dem Bilde, derb und plebejisch ist das Weib, wie auf einem Bilde von *Jordaens*.

Auch zu der Lieblingsaufgabe der französischen Kunst, dem weiblichen Akt, verhalten sich beide Ausstellungen sehr verschieden. Gemeinsam ist beiden, dass sie denselben nur sehr selten naturalistisch malen, sie bleiben nicht gern bei der Wiedergabe des Modells stehen. Als Ausnahme wären unter den Jungen *Moutte* zu nennen und *Roussau*, der eine sterbende Nana ihren verbrauchten Körper auf das ärmliche Bett hat werfen lassen, unter den Älteren *Gingon* mit einem gähnenden Modell. Es hat sich zu tief in das Bewusstsein der französischen Künstler geprägt, im weiblichen Akt eine Haupterscheinung der Schönheit zu sehen. Der Hauptreiz des Akts

liegt, außer in der Farbe, in der schönen Modellirung und Bewegung, und beidem gehen die Marsfeldkünstler aus dem Wege. Daher verwenden sie den Akt fast nur in dekorativen Gemälden oder malen ganz junge Mädchenkörper, wozu sie häufig die kensche Diana als Vorwand nehmen, die seit altersher in Frankreich eine beliebte Figur ist, so *Dubuffé's* und *M. B. de Monrel*. Im alten Salon dagegen wird man nicht müde, den nackten weiblichen Körper zu schildern. Auch hier bevorzugt man kaum entwickelte jungfräuliche Körper. Bald sind es badende Mädchen, bald Sirenenjungfrauen am Ufer des Meeres, bald Nymphen am Teich. Das ergiebigste Aktbild ist von *Le Quezac*. Es stellt nach einem Gedicht von Dubut de Laforest die Töchter des Menestho vor, die aus einer am Ufer des Meeres liegenden Riesenschnecke hervorkommen. Herrlich stehen die grazios bewegten blassgelben Leiber gegen das rosige Innere der Muschel oder gegen die transparenten grünen Wellen, in schön verschlungener Gruppe laufen die vordersten über den nassen Strand. Wie Blüten erscheinen die nackten Knaben von *Salvador-Méje* und das Mädchen von *Jacquesson de la Chevreuse* unter oder in den Zweigen von Blütenbäumen. Auf *Jamini's* kleinem Bilde betrachtet Brennus lachend seinen Teil der Beute bei der Eroberung Roms, eine Gruppe schöner gefesselter Sklavinnen. *Martens* wollte einen nackten Körper auf weiß malen, hätte aber besser gelaut, die unwahrscheinliche Situation eines entkleideten Mädchens im Walde auf Schnee liegend zu vermeiden und dieselbe in das warme, ebenfalls weiße Bett zu legen. Den schönsten Akt hat *Henri Royer* gemalt, ein Mädchen im Walde stehend und das Haar mit Blüten schmückend. Sie belüftet sich im dämmerigen Schatten der Bäume, durch welchen nicht die hässlichen, im neuen Salon beliebten Sonnenfleckle hindurchdringen können; in sanften Übergängen ist die eitle Gestalt modellirt. Weibliche Körper kräftig bewegt giebt *Luminais* in seinen Amazonen, die sich verzweifelt zu Pferde in den Abgrund stürzen. Wie diese energisch gezeichnet und kräftig modellirt sind, kommen aber auch flane und süßliche Akte vor, z. B. von *Tony Tallet*, *Saint-pierre*, *Perrault* und *Piot*. Das Gemälde des letzteren, ein halb entblößtes Mädchen in einem Lehnstuhl, zeichnet sich jedoch durch eine schöne Farbewirkung aus des schwarzen Samtkleides, des roten Tuches und des goldig leuchtenden Fleisches. In der Farbe dekorativ vorwerth sind ein goldiger weiblicher und ein brauner männlicher Akt in dem Bilde von *Julian Sharp*, welches in der Wiedergabe

eines Fauns und einer Nymphe gerade noch den richtigen Augenblick erwischt hat, ehe die Scene undarstellbar wird.

Freuen wir uns der reichen Fülle der Akte, welche in Paris gemalt wird, denn sie halten den Idealismus in der Malerei aufrecht, selbst der Marsfeldkünstler kann sich dem nicht entziehen. Der Franzose durchdringt seine ganze künstlerische Hervorbringung fast unwillkürlich mit einem poetischen Empfinden, und poetische Gegenstände sind in der französischen Kunst sehr beliebt. Vielen Bildern, vielen Statuen sind zur Erläuterung Verse beigegeben, auch wenn das Werk nicht eine Illustration zu denselben ist. Diese Poesie hat auch viele Bilder des Marsfeldes übergoldet. Darin ist vor allem der Meister *Duguau-Bouceret* zu nennen. Am Rande eines Waldes hat er auf seinem Bilde Hirten versammelt, deren einer sich in ihre Mitte gestellt hat und die Geige spielt. Die Köpfe tragen realistische Züge, aber sie sind flach gemalt und der dämmerige Vortrag ist sehr geschickt benutzt, um eine poetische Stimmung hervorzurufen. Man glaubt die sanfte Melodie der Geige zu hören, man glaubt den verschönernden Hauch der Musik in den Seelen dieser einfachen Leute zu spüren. Vortrefflich eignet sich die Malweise des Marsfeldes, das Flaech, Körperlose, zu Gegenständen, wie der von *Sala* behandelte, welcher den Tau als halbdurchsichtige weibliche Gestalten auf einer Wiese liegend und wandelnd oder im Nebel dahinschwebend darstellt. Im alten Salon ist die größte Zahl der Bilder poetischen Gehaltes zu finden. Mehrfach ist die Sage vom Faden der heiligen Jungfrau behandelt, wie sie über die Wiesen geht, die vom Fell der weidenden Schafe an den Büschen und Kräutern hängen gebliebenen Wollflocken sammelt und zu einem Faden verspinn, mit dem sie das Symbol ihrer Reinheit, die Lilien, zusammenbindet. So lässt sie *Perrin* an drei Mädchen vorübergehen, die erschreckt und erstaunt über die Erscheinung aufgesprungen sind; erst eine hat Zeit gefunden, sich betend niederzuwerfen. *Laugé* hat diese Legende etwas anders gefasst. Bei ihm ist es Abend, und die heilige Jungfrau wandelt unbeobachtet; der Schäfer, der in seiner Hütte betet, sieht sie nicht. Eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Bilde von *Sala* hat das von *Franz Lamy*. Nackte weibliche Gestalten liegen und wandeln auf einer Waldwiese, die in blauem Dämmer daliegt: es sind die Geister der Blumen. Sehr schön ist es erdacht, dass die vorderen sich im Schatten befinden, während die Leiber der rückwärtigen sonnenbeschienen hervor-

leuchten. Einen antiken Stoff hat *Bouguereau* behandelt; junge griechische Mädchen bringen dem Gott Amor, der auf einem Altar steht, Opfergaben dar. Auch in diesem Gemälde *Bouguereau's* ist die glatte und süßliche Form wieder weit gemacht durch einen reichen Gehalt tiefer, zarter und inniger Poesie. Sonderbarkeiten kommen auch unter diesen poetischen Bildern vor. *Sinibaldi* läßt sieben halb ideal halb nach der neuesten Empiremode gekleidete Mädchen in einer blühenden Frühlingslandschaft über einen Hügel gehen, während die Tiefe der Land-

schaft in rosigem, nur zu rosigem Nebel liegt, durch den Soldaten ziehen, und betitelt dieses Bild Aurora.

Der französische Künstler hat in diesem reichen Gehalt von poetischem Empfinden seines Volkes eine wohlthätige Sonne. Dieselbe kann wohl für Zeiten hinter Wolken verschwinden, um rein technischen Versuchen das Feld zu lassen; sie beginnt aber auch auf dem Marsfelde schon wieder hervorzutreten und die Gemälde desselben mit ihrer Schönheit zu übergolden.

MAX GEORG ZIMMERMANN.

BÜCHERSCHAU.



EIT Vosmaer im Jahre 1868 zum erstenmal eine umfassende Biographie Rembrandt's herausgegeben hat, ist erst in unseren Tagen wieder der Versuch gemacht worden, das Leben und Wirken des holländischen Meisters in großem Stile zu schildern. Der bekannte französische Maler und Kunstschriftsteller *Emile Michel* hat diesen Versuch gewagt und in dem unten citirten Buche, das die Verleger mit prächtigem Bilderschmuck ausgestattet haben, bewiesen, dass er mit Urteil und Geschmack den mannigfachen Ergebnissen der Rembrandtstudien während fünfundzwanzig Jahren gefolgt ist. Wiewohl es schon Vosmaer und noch vor ihm in einem geistreichen Essay Kolloff gelungen war, das Bild Rembrandt's als Künstler in den wesentlichen Zügen richtig zu zeichnen, so sind doch die Ergebnisse der archivalischen und stilkritischen Bemühungen jüngerer Forscher so belangreich und aufklärend gewesen, dass die Forderung nach einer neuen Rembrandt-Biographie auf breiterer Grundlage, als Vosmaer sie schreiben konnte, immer dringender geworden ist. Unermüdlich auf seinen Kreuz- und Querzügen durch die kontinentalen Kunstsammlungen hat Wilhelm Bode das Werk Rembrandt's außerordentlich vermehrt. Ganze Folgen versteckter oder verkannter Bilder, wie zum Beispiel diejenigen aus der Jugendzeit Rembrandt's, hat er ihrem Urheber wiedergegeben und sie rühmend ans Licht gezogen. Abraham Bredius hingegen danken wir die Kenntnis zahlreicher neuer Urkunden, die uns in das Leben

des Künstlers neue überraschende Blicke thun lassen und uns aufklären über Rembrandt's Beziehungen zu zeitgenössischen Malern. Zahlreiche Einzeluntersuchungen sind hinzugekommen. Namentlich das Radirwerk hat eine gründliche Revision erfahren, seit Middleton und Seymour-Haden mit ihren Zweifeln zur Kritik des alten Bartsch aufforderten, und seit Dmitri Rovinski in seinem Codex von Reproduktionen alter Radirungen mit Berücksichtigung sämtlicher Zustände ein jedem Forscher und Sammler unentbehrliches Corpus herausgegeben hat. Von diesen wichtigen Vorarbeiten ist von Seidlitz's feine Analyse der Radirerthätigkeit Rembrandt's ausgegangen. Nur ein Gebiet der künstlerischen Hinterlassenschaft Rembrandt's harrt noch der vorsichtigen Nachprüfung: die Menge seiner Zeichnungen. Zu groß, viel zu groß ist noch die Summe dieser Zeichnungen. Eigenes und Fremdes, Echtes und Falsches liegen in den meisten Kabinetten noch friedlich nebeneinander. Aber auch hier wird Rat geschaffen werden; bietet doch Lippmann's große Publikation der Zeichnungen Rembrandt's durch die Vortrefflichkeit ihrer Faksimilereproduktionen ein Material, mit dessen Hilfe das vergleichende Studium der Handzeichnungen des Meisters sichere Ergebnisse erhoffen darf.

Emile Michel hat keine Mühe gescheut, sich die Fülle dieses weitverzweigten Studienmaterials zu Nutze zu machen. Er kennt alles, was über Rembrandt gedruckt worden ist, hat auf vielfachen Reisen den Meister in seinen Werken studirt. Die eigene künstlerische Vergangenheit kam ihm bei diesen Studien hilfreich zu statten. Das eigene Wissen um die maderischen Dinge — als Landschaftler im Sinne der Schule von Fontainebleau hat sich Michel ausgezeichnet — stellte ihn in engen Rapport zu seinem

1) Rembrandt, sa vie, son oeuvre et son temps. Mit 343 Illustrationen. Paris, 1893. Hachette et Cie.

Helden, dessen Studium er sich mit warmer Begeisterung hingegeben hat. Michel ist frei von dem Wahne eitler Ästhetisirerei, die in dem Künstler eher einen Poeten, Philosophen, Heiligen, kurz eine Art Abgott erblickt als einen glücklichen Menschen, dem Natur Empfindung in die Seele senkte und die wunderweckende Kraft lieb, zu gestalten, was er als Künstler empfand, anschaulich und mitteilksam. Eine seltene Fähigkeit feiner Nachempfindung zeichnet Michel aus. Daher die Wärme seiner Schilderung in einem Stile, dessen anschauliche Kraft und Beweglichkeit des Ausdrucks den geborenen Schriftsteller verrät und den Künstler nie verläugnet. Michel's Rembrandt ist nicht nur gut geschrieben — das ist ja, wenigstens in Frankreich, für den, der schreibt, selbstverständlich, — seine Biographie erhebt selbst künstlerischen Anspruch, weil sie in künstlerischer Empfindung wurzelt und ihr die Kraft innewohnt, diese Empfindung im geschriebenen Worte durchscheinen zu lassen.

Dem litterarischen Werte dieser Veröffentlichung hält der wissenschaftliche durchaus die Wage. Denn — ich deutete es schon an — Michel schreibt als ein gut informirter. In seinem kritischen Urteil steht er im allgemeinen auf dem Standpunkte Bode's. Aber in allem und jedem verrät er eigene Nachprüfung, zeigt überall den gewissenhaften, selbständig wägenden Verarbeiter des ungenehnen Materials, aus dem sich eine hohlanggelegte Biographie des holländischen Meisters aufbauen muss. Michel's alleiniges Eigentum ist die geschickte Grappirung des Stoffes. Gleich die ersten Kapitel, die von dem Milieu handeln, aus dem Rembrandt herauswächst, und die Spuren seiner ersten Thätigkeit verfolgen, zeugen für Michel's Stoffbeherrschung und gefällige Kunst einer schlicht und klar sich aufreihenden Erzählung. Nirgends überwuchern kulturgeschichtliche Betrachtungen oder subtile Detailuntersuchungen den ruhigen Gang der Schilderung, stets bleibt Rembrandt im Mittelpunkt des Interesses. Findet so in dieser Biographie der nach guter kunstgeschichtlicher Arbeit verlangende Gebildete vollat seine Rechnung, so geht auch der auf kunstwissenschaftliche Findlinge auslugende Fachmann nicht leer aus. Im Einzelnen natürlich wird er manchen Ausführungen des Verfassers nicht beistimmen und vielleicht manche Umwertung der Bilder vornehmen, auch wohl an der Chronologie mancher Werke Anstoß nehmen. Aber bei einer im Ganzen so vortrefflichen Schilderung überlasse ich es gern anderen, sich mit einzelnen Bedenken ihr kritisches Mütchen zu kühlen. An dieser Bio-

graphie, die unser Wissen von Rembrandt zusammenfasst und erweitert, kann jeder fernere Biograph lernen, keiner wird sie ohne Nutzen und Gemiss aus der Hand legen.

Im Anhange zu seinem Buche hat Michel sorgfältig gearbeitete Verzeichnisse der Werke Rembrandt's veröffentlicht, die gegenüber den früheren von Vosmaer, Bode und Dutuit den Vorzug größerer Vollständigkeit besitzen. Etwa 450 Gemälde führt Michel an; definitiv ist diese Summe freilich nicht; in der großartigen Publikation, die Bode über Rembrandt vorbereitet, wird sie jedenfalls nicht unerheblich gesteigert werden. Das Verzeichnis der Zeichnungen, obwohl weit kritischer gearbeitet als dasjenige von Dutuit, enthält doch noch zu viel, das auf seine Authenticität hin noch nicht untersucht worden ist. Das Verzeichnis der Radirungen berücksichtigt überall die Einwürfe, welche in den letzten Jahren gegen die Urheberschaft Rembrandt's in verschiedenen Fällen geltend gemacht worden sind. Den Beschluss macht ein Verzeichnis der Rembrandt-litteratur von Orlers' Beschreibung der Stadt Leiden (1641) bis auf die Erscheinungen des Jahres 1892, wobei insofern eine Kritik geübt wird, als wertlose Erzeugnisse wie Lautner's „Verbolhornirung“ Rembrandt's ausgelassen sind.

Für die Illustration des Werkes sind durchaus die Hilfsmittel der photomechanischen Technik herangezogen worden. Die Heliogravüren, wenigen Lichtdrucke und die Zinkätzungen sind vorzüglich gedruckt. Mit besonderer Freude betrachten wir die Kornhochätzungen neben den gewöhnlichen Autotypieen. Obwohl auch bei uns die Kornmanier bei zinkographischen Vervielfältigungen, wie einige Publikationen der Reichsdruckerei zeigen können, vortrefflich geübt wird, suchen wir vergeblich in unseren illustrirten Werken nach Beispielen ihrer Anwendung¹⁾. Freilich macht der Druck dieser Clichés nicht abzuweisende Ansprüche auf gutes Papier und sorgfältigste Zurichtung.

RICHARD GRAUL.

Liber regum. Nach dem in der k. k. Universitätsbibliothek zu Innsbruck befindlichen Exemplare zum erstenmal herausgegeben von Dr. *Rud. Hoebegger*. Mit 20 Faksimiletafeln. Leipzig, O. Harrassowitz, 1892. 4.

Die vorliegende Publikation enthält eine technisch vorzüglich gelungene Faksimilewiedergabe des auf der Innsbrucker Bibliothek befindlichen Blockbuchs, das unter dem

1) Anm. d. Red. Soviel uns bekannt, werden diese Kornätzungen außer in der Reichsdruckerei die nur für den Staat arbeitet, in Deutschland nirgends gut hergestellt.

Namen des „Liber regum“ den Kunstfreunden bekannt ist. Es ist einer der merkwürdigsten jener Sammelbände von Holztafeldrucken, welche sich aus den ältesten Zeiten der Xylographie bis auf unseren Tag erhalten haben. Schon der Seltenheit des Originals wegen muss eine solche Vervielfältigung des alten Buches hochverdienstlich genannt werden. Umso mehr, wenn sie unter Beibringung eines reichen kritischen und exegetischen Materials geschieht, wie wir es von Hohegger seiner Publikation hinzugefügt finden. Von dem „Liber regum“, welches in dem vorliegenden Exemplar zwanzig Tafeln mit je zwei Bildern und kurzen Texten zur Geschichte des David enthält, haben sich im ganzen (soweit unsere bisherige Kenntnis reicht) nur fünf Exemplare noch erhalten: in Innsbruck, in der Hofbibliothek zu Wien, beim Herzog von Anuale in Twickenham, im k. Kupferstichkabinett zu Berlin und in der Bibliothek des Vatikans. Das Innsbrucker ist neben dem Exemplar des Herzogs von Anuale das an Vollständigkeit und Erhaltung beste der Reihe. Es zeigt uns den Holzschmitt in jener derben, aber ausdrucksvollen Umrissmanier, wie sie bis über die Mitte des 15. Jahrhunderts in Deutschland die allein herrschende war. Und einem deutschen Meister muss ohne Zweifel Zeichnung wie Schnitt unseres Blockbuchs zugeschrieben werden. Freilich steht derselbe dem Illustrator der „Biblia pauperum“ nach, jedoch keineswegs auf ganz niedriger Stufe: die Bilder „verraten viel Eigenart in der Komposition und vor allem eine gewisse individuelle Färbung“. Charakter und Gemüthsverfassung der Personen sind scharf und fein unterschieden, die Situationen, die verschiedenen Stände vortrefflich und nicht ohne Humor gekennzeichnet; bei Wiederholungen ähnlicher Motive ist eine glückliche Abwechslung erreicht. Nur in den Proportionen zeigt sich ein arges Ungeschick, auch das Landschaftliche ist noch sehr dürftig. — Dass der „Liber regum“ sich mit der „Ars memoriae“ mehrfach in einem Sammelbände vereinigt findet und deshalb, sowie auch aus anderen Gründen, wahrscheinlich mit dieser aus einer und derselben Werkstatt herrührt, hat Hohegger bereits in seiner früheren Schrift über die „Entstehung und Bedeutung der Blockbücher“, wie uns dünkt, mit Glück dargelegt. Hingegen können wir unserem Herrn Referenten über die damalige Schrift Hohegger's nicht beipflichten, wenn er auch die Ansicht des Autors, dass die Blockbücher von Haus aus „Unterrichtsbefehle“ gewesen seien, für erwiesen hält. Uns scheint damit die Bestimmung dieser Bilderbücher zu eng gefasst zu sein. Sie waren — das geht aus ihrem fast ausschließlich religiösen Inhalt klar hervor — in erster Linie zur Erbauung und Belehrung des Volks, zur Unterweisung desselben in den Heilswahrheiten und in den Erzählungen der heiligen Schrift bestimmt. Diesen lehrhaften Zweck im religiösen Sinne darf man aber nicht als einen ausschließlich didaktischen in der heutigen Bedeutung des Wortes auffassen und etwa bloß an Lehrbücher für die Jugend denken, wozu der von Hohegger gebrauchte Ausdruck „Unterrichtsbefehle“ leicht verleiten könnte. Es ist möglich, dass einige der Blockbücher, z. B. die „Ars memoriae per figuras Evangelistarum“, in das ausschließlich didaktische Gebiet fallen. Aber bei anderen, wie der „Ars moriendi“ oder dem „Speculum humanae salvationis“ ist der spezielle Unterrichtszweck, wenn nicht ausgeschlossen, so doch sicher nicht die Hauptsache gewesen. Sie waren vielmehr in erster Linie Erbauungsbücher. Der „Liber regum“ hält offensichtlich die Mitte zwischen Erbauung und Belehrung. Er führt uns die bedeutsamsten Momente aus der Geschichte David's nach den „Büchern der Könige“ des Alten Testaments in Bildern vor, mit unten hinzugefügten Texten.

die jedoch von den Kapiteln der Bibel nur dürftige Inhaltsangaben bieten. Die religiöse Bedeutung des Ganzen beruht namentlich auf der vorbildlichen Beziehung der Königsbücher zu der Geschichte Christi. David galt, als der Besieger Goliath's, für das Vorbild des Heilands, als des Bekämpfers der Irthümer und des Teufels. „Der widerspenstige Absalom gleicht den Juden, welche sich gegen Christus auflehnten, und Salomo versinnbildlicht die Weisheit Christi.“ In diesem Sinne also, als Mittel der Unterweisung des Volkes in der Heilslehre, als Einführung in den geistigen Zusammenhang der biblischen Welt durch typologisch geordnete Bildergruppen und Bilderreihen, hat man den didaktischen Zweck der alten Blockbücher anzufassen. Und — heiläufig bemerkt — in dieser Weise könnten sie mit ihrem klar geordneten Gedankeninhalt und Bilderschnack auch für unsere Zeit wieder vorbildlich werden, wenn man sie in den heutigen Bilderbuchstil mit edlem Geschmack zu übertragen verstünde.

C. F. L.

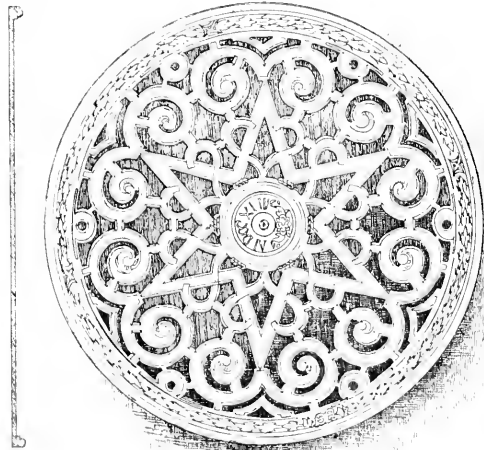
Wilhelm Kaubach von Hans Müller. I. Band. Mit Kaubach's Selbstbildnis vom Jahre 1824. Berlin W. F. Fontane & Co. 1893. 89. (Hf. 572 S.)

Bei keinem andern deutschen Künstler hat sich die allgemeine Wertschätzung seiner Bedeutung so rasch in das Gegenteil verkehrt, wie dies bei Wilhelm von Kaubach geschehen ist. Von den Zeitgenossen als der erste deutsche Maler seiner Zeit gefeiert und populär wie kein anderer vor ihm oder nach ihm, wird er heute nicht nur von Künstlern, sondern auch von den Kunstkritikern und Laien kaum noch zu den Größen zweiten Ranges gezählt und erst weit hinter Cornelius genannt, dessen Ruhm von dem seignen bei seinen Lebzeiten stark verdunkelt wurde. Man hat sich geeinigt, von seinen Schöpfungen nur noch die Zeichnung zum Narrenhaus und zum Verbrecher aus verlorenem Ehre, die Illustrationen zum Reineke Fuchs und den Karton zur Hunnenschlacht als bedeutendere Kunstwerke gelten zu lassen und alle übrigen Werke, sogar die Zerstörung Jerusalems in der Neuen Pinakothek in München und die Treppenhausebilder im Neuen Museum zu Berlin als mehr oder minder bedenkliche Leistungen anzusehen. Dieses Urteil dürfte auch in der Zukunft kaum als zu hart empfunden werden, ja es liegt die Möglichkeit nahe, dass es einst noch viel schärfer ausfallen könnte. Trotzdem wird der Name Kaubach aus der Kunstgeschichte nicht verschwinden, vielmehr wird das Kapitel, das von ihm handelt, stets eines der wichtigsten bleiben, weil Kaubach wie kein anderer Maler zeitgemäß gewesen ist und seine Verirrungen als der vollendetste Ausdruck der damaligen künstlerischen Ideale in Deutschland erscheinen. Aus diesem Grunde muss der Gedanke, Kaubach's Leben und Wirken in einer auffassenden Monographie darzustellen, als höchst glücklich bezeichnet werden, umso mehr, als uns ein solches Werk bis jetzt vollständig gefehlt hat, da *Karl Stiller* die geplante Biographie seines Freundes nicht geschrieben hat und auch sonst nur kürzere Aufsätze über den Maler veröffentlicht worden sind. Leider aber lässt sich nicht behaupten, dass Hans Müller die Aufgabe, die er sich gestellt hat, geschickt gelöst habe. An gutem Willen dazu, das muss anerkannt werden, hat es ihm allerdings nicht gefehlt. Er hat, soviel wir beurteilen konnten, aus der bisherigen Litteratur über Kaubach nichts Wesentliches übersehen und mit großem Fleiß den ganzen schriftlichen Nachlass des Künstlers, der ihm von der Familie zur Verfügung gestellt wurde, durchmustert. Er war daher in der Lage, eine Menge brieflicher Mitteilungen Kaubach's und der Seinen, die bis jetzt unbekannt waren, zu veröffent-

lichen und uns dadurch intime Einblicke in das Seelenleben seines Helden zu gewähren, die seine Persönlichkeit weit weniger abstoffend erscheinen lassen, als sie von solchen, die ihm ferner standen, in der Regel beurteilt wurde. Ein besonders günstiges Licht fällt namentlich auf Kaulbach als Sohn, Gatte und Familienvater, als welcher er es niemals an liebevoller Sorgfalt und werktätiger Teilnahme hat fehlen lassen. Auch verstehen wir jetzt, nachdem uns Müller die traurigen Verhältnisse in seinem elterlichen Hanse und das schwere, zum Teil selbst verschuldete Schicksal des Vaters taktvoll enthüllt hat, wie Kaulbach zu seiner Menschenfeindlichkeit und zu seinem bitteren Sarkasmus kam, und erkennen ferner den inneren Konflikt, in dem ihn das Bewusstsein, nicht malen zu können, und doch vor die Aufgabe, malen zu müssen, gestellt zu sein, versetzte. Damit sind wir ein gutes Stück in dem psychologischen Verständnis des Künstlers weiter gekommen, und wir wissen uns für diese Förderung Müller zu Danke verpflichtet. Dasselbe gilt auch von den auf dem Studium der Akten in der geheimen Registratur des preussischen Kultusministeriums beruhenden Mittheilungen, die Müller über das Wirken und die Bestrebungen von Cornelius als Direktor der Düsseldorfer Akademie gemacht hat. Das betreffende Kapitel seines Buches und dasjenige, in welchem von dem von Maler Kolbe ausgehenden Gegenströmungen gegen die Cornelius'sche Kartonschule die Rede ist, können als entscheidende Bereicherungen unseres Wissens rühmlich hervorgehoben werden. Endlich darf auch auf die eingehende Darstellung des freundschaftlichen Verhältnisses hingewiesen werden, die Müller von den Beziehungen Kaulbach's zu dem Grafen Raczynski entworfen hat. Die Auszüge aus ihren beiderseitigen Briefen wird jeder mit Interesse lesen, dabei aber auch den Eindruck gewinnen, dass Raczynski Kaulbach sehr überschätzt hat. Mit diesen Hinweisen haben wir aber auch alles erschöpft, was wir zur Empfehlung von Müller's Arbeit zu sagen wüssten. So vielerlei stofflich interessante Neuigkeiten wir auch aus seinem Buche schöpfen mögen, so wenig ist es in

formeller Beziehung befriedigend ausgefallen. Dem Verfasser fehlt das Vermögen, die Fülle seines Stoffes künstlerisch zu bewältigen, und die Fähigkeit, zu beurteilen, was wichtig und was es nicht ist. Man merkt es beim Lesen alle Augenblicke, dass er sich reichliche Auszüge aus dem handschriftlichen Nachlass gemacht hat, aber man bedauert es, dass er der Meinung war, alles, was er sich notirt hatte, auch in sein Werk aufnehmen zu müssen. Dazu kommen die vielen Wiederholungen, namentlich da, wo Müller von Kaulbach's Liebe zu seinen Kindern und von seinem Familiensinn spricht, und der Mangel einer durchgeführten Disposition, durch die die übertriebene Breite des Buches hätte vermieden werden können. Höchst überflüssig ist das sechste Kapitel, in dem Müller von den Kunstbestrebungen König Ludwig's I. in München handelt, da er hier längst Bekanntes unnötig ausführlich aufs neue darlegt, ohne unser Wissen in irgend einem Punkte zu bereichern. In der kritischen Würdigung von Kaulbach's Schöpfungen steht Müller so ziemlich auf demselben Standpunkt, den wir oben als den allgemeinen bezeichnet haben. Er verschließt sich keineswegs vor den künstlerischen Schwächen seines Helden, aber wir vermissen den Versuch, die Programmalerei Kaulbach's aus der Zeitströmung zu erklären. Da indessen der noch ausstehende zweite Band der Biographie diesen Mangel nachholen kann, wollen wir ihn hier bei der Würdigung des ersten Bandes nur angedeutet haben. Viel zu breit erscheinen uns die Beschreibungen, die Müller von den einzelnen Werken Kaulbach's giebt. Zwanzig Seiten über die Illustrationen zum Reineke Fuchs, das dürfte doch des Guten zu viel sein, denn wer die Bilder nicht kennt, kann sich von ihnen trotz dieser eingehenden Schilderung nur einen unvollkommenen Begriff machen, und wer sie kennt, der bedarf ihrer wiederum nicht. Eine treffende, knappe Charakteristik, die freilich schwer ist, leistet in solchen Fällen mehr, als derartige langatmige Erörterungen, die wenigstens für uns immer etwas Einschläferndes haben.

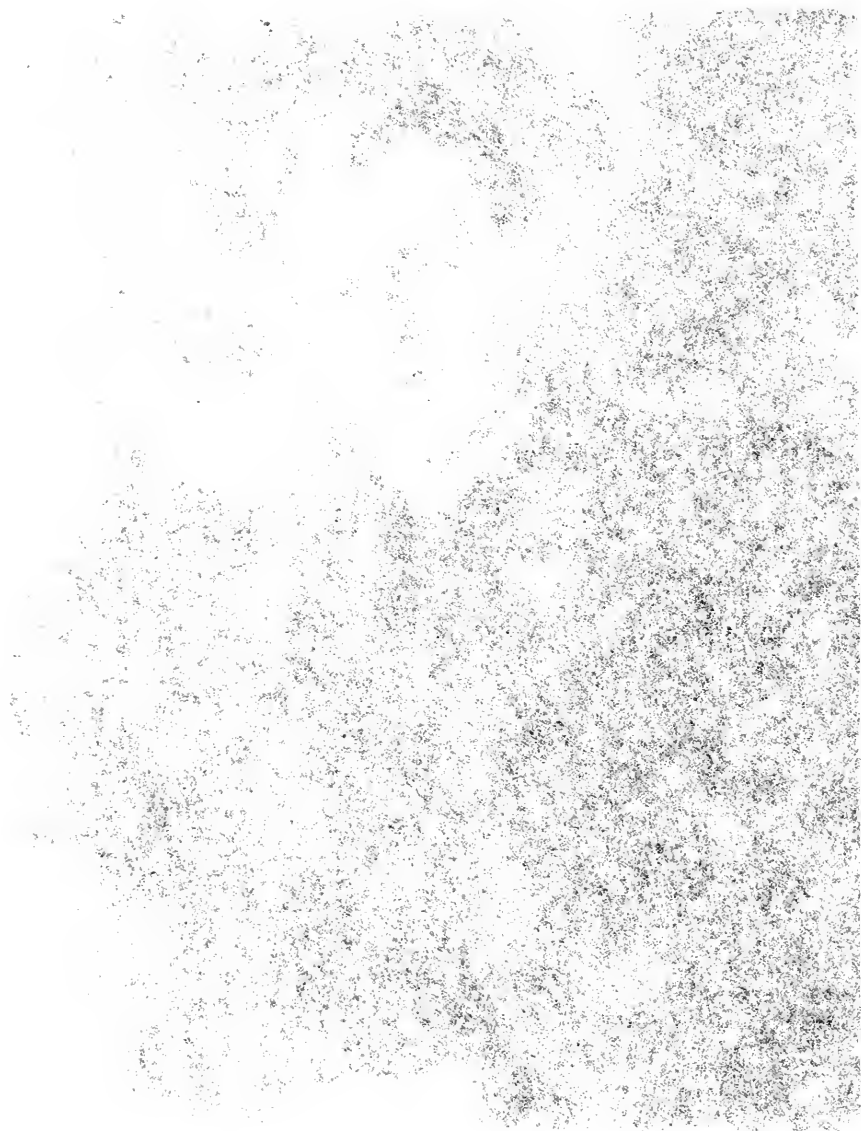
H. A. LIER.





Ernest Hemingway





MAX LIEBERMANN.

VON LUDWIG KAEMMERER.

Der realistische Maler.

„Treu die Natur und ganz!“ — Wie fängt er's an:
Wann wäre je Natur im Bilde *abgethan*?
Unendlich ist das kleinste Stück der Welt! —
Er malt zuletzt davon, was ihm *gefällt*.
Und was gefällt ihm? — Was er malen *kann*.

(F. Nietzsche, Fröhliche Wissenschaft, S. 17.)

I.

WAS *kann* Max Liebermann? Wenn wir uns bei der Würdigung eines Künstlers stets nur diese einfache und doch erschöpfende Frage stellen, um sie gründlich zu beantworten, würde unsere Kritik zwar wortärmer, bliebe aber gerecht.

Statt dessen liebt man es, zunächst zu erörtern, warum ein Künstler so und nicht anders die Natur sehe, spürt den Einflüssen nach, die seine Auffassung bestimmen, sucht etwas zu erklären, bevor man sich von dessen Vorhandensein und Beschaffenheit deutlich Rechenschaft gegeben. Gewiss ist das künstlerische Schaffen auch ein geschichtliches Phänomen, und zu seiner Erklärung kann man des Handwerkszeuges historischer Methode nicht entraten, die Wirkung von Individuum zu Individuum wird uns aber niemals geschichtlich, sondern nur psychologisch enthüllt werden. Die moderne Psycho-

logie hat mit gutem Grund und reichem Erfolg den Weg des Experiments betreten. Exakte Beobachtung und Feststellung der Erscheinungen und Thatsachen muss jeder Schlussfolgerung vorausgehen. Wenige nur wählen diesen sicheren Weg,

auch bei der Kunstbetrachtung. Man verlangt vom Kunstwerk selbst und unmittelbar die Erklärung, die doch nur die nachfühlende und nachdenkende Arbeit des Beschauenden geben kann. Wer an die Selbstthätigkeit der Einbildungskraft die geringsten Anforderungen stellt, die überkommene Art zu sehen am wenigsten autastet, ist der Held der Tageskunst. Die überwiegende Masse unseres Kunstpublikums setzt sich aus gewohnheits-trägen Behaglichkeitschwärmern zusammen, die dem ans tiefster Überzeugung Schaffenden das Recht dieser Überzeugung verschränken, sobald sie den Zugang zu dersel-



Max Liebermann. Pastellbild von Felix von Ullrich.

konnt nicht auf den ersten Blick finden, denen Lust, Kraft und Begabung zum Einlernen fehlen. So begegnete man auch Liebermann's Leistungen mit Gleichgültigkeit, Unmut und Widerspruch, bis die Beharrlichkeit seines Schaffens ihm wenigstens zu dem Ruhm des Eigenwillens verhalf. Als wunderlichen Kauz wird man ihn verspotten und vergessen, bis man ihn eines Tages als historisches Phänomen wieder ausrußträgt und mit hämischen Seitenblick auf die Beschränktheit seiner Zeitgenossen auf eine Ruhmestafel stellt, die seiner Bedeutung vielleicht ebenso wenig entspricht, wie seine gegenwärtige Missachtung. Da lohnt es doch der Mühe, heute, wo wir den Menschen Liebermann in Fleisch und Blut vor uns haben, der Kunstgeschichte späterer Geschlechter vorzugreifen und uns Rechenschaft zu geben über die Frage: was kann Max Liebermann? ehe sie lautet: was konnte der Verkannte?

Die hohe geistige Spannung und Hast, in der sich die Kunstentwicklung unserer Tage vollzieht, verlangt von dem Schaffenden ein bewegliches Temperament, nervösen Spürsinn, Elastizität zugleich mit fester Energie und ausdauernder Widerstandskraft. Liebermann besitzt diese Eigenschaften in hohem Maße. Dazu kommt ein wahnsinniger Ehrgeiz -- nach seinem eigenen Geständnis -- und eine stets bereite Arbeitslust. Wenn man zu seinem Berliner Atelier in der Kaiserin-Augustastraße, einer geräumigen Glasveranda mit dem Ausblick in einen meist wäsebehangenen, von hohen Häusernmassen umzirkten Hof, hinaufsteigt, findet man unter einem Gewirr von holländischen Pantinen, Netzen und unsäglichem Getümpel an Wänden und in Winkeln eine Unzahl Bilder und Studien aufgestapelt, und inmitten dieses naturalistischen Durcheinander stets den Künstler emsig vor seiner Staffelei. In letzter Zeit erst ist er mit Bildnissen hervorgetreten, bis dahin vorliehen seine Werkstätt fast ausschließlich holländische Landschaften und Volksschilderungen. Man hat sich deshalb daran gewöhnt, Liebermann's Eigenart nach seinen Stoffen zu kennzeichnen. Er ist und bleibt für viele und namentlich Fernerstehende der „einsichtige Maler des verrotteten Proletariats in Stadt und Land, der holländischen Invaliden und Waisen, der Nachahmer Millet's und Israels". Als solcher hat er seine Aktennummer im kunsthistorischen Repertorium der Gegenwart und mit echter Registratorenpedanterie weist ihm die Kritik immer wieder in dies Fach zurück. Auf meinem Schreibtisch liegt ein Stobild betreffender biographischer Abhandlungen und Einzelbesprechungen seiner Werke, die

sich fast durchgehends zum Ziel setzen, seine Stoffwahl zu rechtfertigen, die Krüppel und Spittler dem Publikum mundgerecht zu machen, und die Geister der altholländischen Meister beschwören, um Liebermann wenigstens in anständiger Gesellschaft zu zeigen. Diese Ehrenrettungen wenden sich allerdings zumeist an Kreise, vor denen der Naturalist noch immer einen literarischen Anwalt braucht. Der engere Gerichtshof, der dem Prozess moderner Kunstentwicklung aufmerksamer gefolgt ist, wird ihrer kaum bedürfen. Indes giebt es Fälle, wo nach Voltaire das Überflüssige ein höchst wichtiges Ding ist, und so wollen auch wir die geschichtliche Notwendigkeit des modernen Verisuns, dessen kräftigster Vertreter Liebermann in Deutschland ohne Zweifel ist, wenigstens in Kürze zu erklären versuchen.

Das Bestreben, der gesehenen Natur ihre unmittelbare Wirkung abzulassen und alle Kräfte darauf zu konzentriren, ihr gleichwertig nachzuschaffen, begegnet uns in allen Epochen der Kunstgeschichte als wichtigster Entwicklungstrieb. Das Ergebnis dieses Strebens ist abhängig von den künstlerischen Mitteln, der Organisation und Erziehung der Sinne, dem Temperament und der geistigen Bildung der Künstler, und zwar schafft sich stets das lebhaftere Naturgefühl reichere technische Mittel. Unser Verhalten der Natur gegenüber in Betrachtung und Genuss ist nun durchaus verschieden von dem unserer Vorfahren. Naturwissenschaftliche Erkenntnis hat unsere Sinne zu schärferer Beobachtung geweckt, die weicherherzige und verschwommene Naturschwärmerei, ein Erbteil der Aufklärungsepoche, ist intimer Einzelbetrachtung gewichen. Eine Wiederentdeckung der unscheinbaren Reize des Naturlebens, wie sie namentlich dem modernen Großstädter sich bieten, wenn er befreit vom „Druck von Giebeln und Dächern, aus der Straßenquetscher der Enge“ hinausdrängt ans Licht, hat begonnen. Ernste Innigkeit bildet den Grundzug dieses Naturgefühls, das zugleich versetzt ist mit der aus stillem Neid und scheuem Mitleid gemischten Teilnahme an dem Geschieh, dem Leben und Treiben der Naturmenschen, der Mühseligen und Beladenen, die gleichwohl frei sind von den Lasten des entnervenden Kulturlebens. Und doch ist dies Empfinden verschieden von dem anderer blasierter Epochen, verschieden von dem eines Calpurnius, Theokrit und Virgil, verschieden von dem eines Teniers und Ostade, grundverschieden von der Schäfergalerie des achtzehnten Jahrhunderts, zumal wo es künstlerische

Form annimmt. Denn hier — und das ist der besondere moderne Zug — passt es die letztere dem Gegenstande durchaus an. Man begnügt sich nicht mit sentimentaler Nachdenklichkeit, sondern analysirt mit fast wissenschaftlicher Gewissenhaftigkeit Wesen und Gefühle dieses Menschenschlages, sucht einen unmittelbar überzeugenden künstlerischen Ausdruck dafür. Und gerade hier liegt Liebermann's

zu seinem ersten Bauernbilde inspirirt wurde. Als er in Weimar, wohin er nach absolvirter Gymnasialzeit und einem kurzen Unterricht bei Steffek in Berlin gegangen war und wo er unter Thumann und Panwels zu allem anderen eher als zu unbefangener Naturbetrachtung angeleitet wurde, nach einer heftigen Krankheit zum erstenmal wieder hinaus ins Freie durfte, fesselte ihn — man begreift die dankbare



Handzeichnung von MAX LIEBERMANN

Bedeutung. Nicht, dass er beschwert von tiefsinziger Reflexion an sein Werk ginge, rein malerisch bleibt seine Analyse, sein Suchen nach treffendem Ausdruck, in dem ebenfalls durchaus modernen Empfinden, dass das Wesen der Dinge notwendigerweise in ihrer äußeren Erscheinung zum reinen Ausdruck gelange. Es braucht nicht gesagt zu werden, dass dieser Standpunkt für den bildenden Künstler der fruchtbarste ist. Liebermann erzählt gern, wie er

Stimmung des aus dem Krankenzimmer Befreiten — der Anblick eines Landmanns, der sein Feld bebaute, ihn, der niemals etwas von Courbet oder Millet bisher gesehen, drängte sich unabweisbar das Gefühl auf: das *mußt* du malen, so wie es hier vor deinen Augen steht. „Und wie er mußt, so konnt' er's.“ Das spricht so deutlich für die Innerlichkeit und Unmittelbarkeit seines Kunsttriebes, dass die fable convenue von der verstandesmäßigen oder gar ge-

schlüssigste Berechnung in seinem Schaffen damit von vornherein als Fabel abgethan wird. Wer es für sich will, kann sogar Liebermann, den unverfälschten Naturalisten, von seinem „Ideal“ reden hören, und wer Augen hat, zu sehen, wird erkennen, dass das keine Phrase in seinem Munde ist. Hier und da betrachtet man das Wort Idealismus heute noch immer als Monopol der konturseligen Gedankenmader und vergisst, dass gerade bei diesen oft Anpassung und Berechnung jedes ursprüngliche, warme Kunstgefühl niederhalten. Glücklicherweise beginnt sich die Kunstkritik allmählich aus dieser Befangenheit der Schlagwörterästhetik zu befreien, und durch das fadenscheinige Müntelchen irgend eines —ismus wird heute die Künstlerpersönlichkeit, die darin steckt, nicht mehr gedeckt oder vielmehr dem unbefangenen Blick verdeckt. Und eine große kraftvolle Persönlichkeit offenbart sich in Liebermann's Schaffen. Man streite nicht um das Prinzip, welches er vertritt, ohne die Kraftnatur zu würdigen, die der konsequenten Lösung ihrer Aufgaben sich weilt! Der Kampf um neue Anschauung wird stets nur durch die Fähigkeit schöpferischer Kämpen entschieden, ihre Eigenart den Zeitgenossen aufzudrängen, sie sehen zu lehren. Liebermann wird aus solchem Kampfe — das müssen auch seine Gegner zugestehen — mit Ehren hervorgehen. Mag man die impressionistische Bewegung als Episode oder als Epoche in der Entwicklung der modernen Malerei ansehen, die Stellung Liebermann's in dieser Bewegung bleibt ohne Einwand die eines Bahnbrechers und Führers der deutschen Kunst, wie auch der neueste Geschichtschreiber der modernen Malerei, Richard Muther, mit Recht betont.

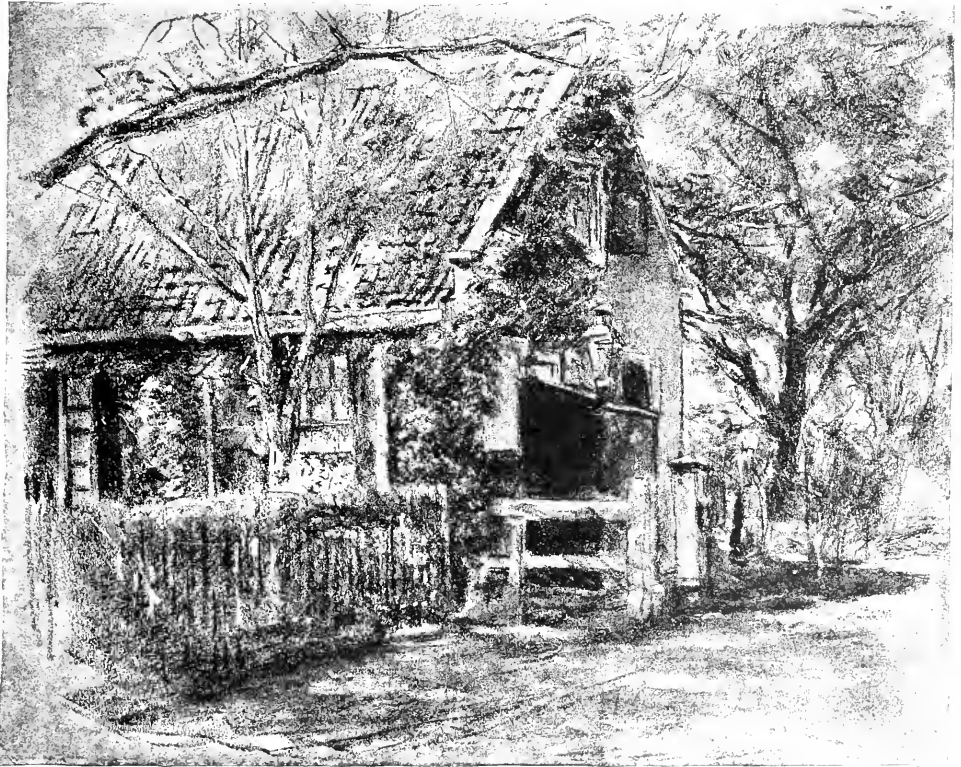
Als im Jahre 1873 unser Künstler mit seinen „Gänserrupferinnen“ zum erstmalig in Berlin auf dem Kampfplatz erschien, begrüßte den „Rhypparographen“, den „Apostel der Hässlichkeit“ ein Hagel kritisch-feindlicher Geschosse. Er hielt wacker stand. Eine Sommerreise nach Paris führte ihn mit Munkacsy, der seit Anfang des Jahres 1872 nach Paris übergesiedelt war, zusammen. Der damals in Ribot's Bahnen wandernde Ungar bestärkte den vierundzwanzigjährigen Berliner in seiner bedenklichen Vorliebe für Beinschwarz und jene undurchdringlichen schweren Schattentöne, die schon in den Gänserrupferinnen sich geltend machte und den Vondel's der Berliner Kritik Veranlassung bot, über den „Sohn der Finsternis“ Wehe zu rufen. Eine kleine Skizze, den finstersten Winkel seines Pariser Ateliers darstellend, gibt eine gute Vorstellung von diesem

fanatischen Missbrauch Ribot'schen Heildunkels. Als er an einem Abend von den „Folies Bergère“ heimgekehrt, die Eindrücke des wilden Treibens im Foyer dieses Café-chantant in einer ebenso wilden Farbenstudie festhielt, hatte er die Genugthuung, dass Vater Corot, als er das Atelier in seiner Abwesenheit besuchte, ein aufmunterndes „bravo, bravissimo“ unter diese etwas wüste impressionistische Kleckserei setzte. Erst später erfuhr Liebermann von dem Besuch und zeigt noch heute mit Stolz jenes Zeugnis seines ersten Pariser Erfolgs.

Die „Konserveneinmacherrinnen“, die in demselben Jahre im Antwerpener Salon und 1880 in Paris die Aufmerksamkeit auf den jungen deutschen Naturalisten lenkten, zeigen bereits eine größere Leichtigkeit und Klarheit des Vortrags. Auf Holzbänken und Spässern sitzen die Arbeiterinnen über Kohlköpfe, Spargel und Artisehocken gebückt die sie mit kurzen Messern für den überjährrigen Genuss herrichten. Stillzufriedene Emsigkeit lesen wir in den Zügen der jüngeren, unter denen uns zwei allerliebste Mädchensköpfe links im Vordergrund auffallen, stumpfe Resignation blickt aus den Furchen im Antlitz der älteren. Zwei Klatschbasen haben die Arbeit unterbrochen und diskutieren heftig über ein teilnahmslos vor sich hin blickendes Mädchen hinweg. Trotz des unscheinbaren Vorwurfs blüht in diesen Gestalten und Gruppen ein so reiches Leben, der Ausdruck der Gesichter unterhält den Beschauer von so vielen Lebenserfahrungen und Schicksalen, dass das beliebte Schlagwort von Inhaltlosigkeit, blöder Naturnachahmung ohne feineres künstlerisches Empfinden von dieser Leistung verstummen muss. Freilich malt Liebermann Prosa, die pessimistische Prosa eines Zola, aber mit demselben unendlich feinen Gefühl für Stimmung und Seelenleben wie dieser. Insofern hinkt auch der so oft angezogene Vergleich mit Millet, als dessen dankbaren Schüler sich Liebermann übrigens selbst bekennt: für das feinere Ohr klingt selbst in Millet's welthütigen Bauernschilderungen und Landschaftsdichtungen noch immer leise der Hexameterrhythmus eines Poussin und Claude nach. Eine gewisse Rührseligkeit, vereint mit dem Zug ins Große, die Neigung, das Geschaute malerisch zu verdichten, in große Formen zusammenzufassen, dieser letzte Rest von Arrangement, der Millet's Werken anhaftet, fehlt Liebermann. Er durchdringt seinen Stoff, kennt den Unterschied zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem nur, soweit er sich auf die Vereinfachung der malerischen Mittel und Verstärkung der sinn-

lichen Wirkung bezieht, darüber hinaus macht er sich keine Gedanken und Sorgen. In dieser Hinsicht ist er naiver als Millet, als ausführender Künstler dagegen überlegter, scharfsichtiger als dieser. Auf Millet kam man vielleicht Zola's treffenden Ausdruck anwenden: „regarder sans voir“; er betrachtet die Natur mehr, als er sie fixirt. Umgekehrt Liebermann: er geht von schärfster Beobachtung aus, diese

die Unfertigkeit ihrer Mache auffallen. Nur mit Widerwillen nimmt er die Arbeit an älteren Entwürfen wieder auf, und seine Hauptklage ist, dass er nicht die Fähigkeit besitzt, seine Stimmung zu verlängern, bis alles, was er zu leisten vermag, geleistet ist. Dieser Kleinmut schmeckt allerdings — nach Liebermann's eigenem treffenden Ausdruck — stark nach „versetzter Eitelkeit“.



Handzeichnung von MAX LIEBERMANN.

reizt ihn an sich, seine Arbeit beginnt und endet mit ihr. Von Millet hören wir, dass er fast stets die Eindrücke, die er von der Natur in sich aufgenommen, erst im Atelier auf die Leinwand brachte. Das würde Liebermann schwer fallen. Nicht, dass er durchaus alles vor dem Modell fertig malte — das thut auch der eragirteste Freilichtmaler nicht — aber seine Lust, seine Schaffensfreude verglüht, sobald die vergleichende Beobachtung aufhört. Das ist auch der Grund, dass viele seiner Bilder durch

Im Spätherbst 1873 übersiedelte Liebermann nach Paris; in Barbizon sah er noch kurz vor dessen Tode Jean François Millet, ohne doch in nähere persönliche Beziehung zu ihm zu treten. Um so tiefer war der Eindruck, den Millet's Werke auf den gleichstrebenden Künstler machten. Auch er wollte „ersten Schrittes, warmen Herzens, treu sich selbst, den Menschen und der Natur“ auf der selbstgewählten Bahn sein Ziel erreichen. Ein beachtenderes und zugleich sympathischeres Vorbild als

Millet konnte er nicht finden. Diese Zustandsbilder, die uns den normännischen Bauer, bald in stiller Beschaulichkeit, bald in dampfen Hinfürten darstellen, durchweg schweigsam in stiller Naturumgebung, ohne die anekdotische Zuspitzung, wie sie die Düsseldorfer Bauernnovellisten damals noch mit allgemeiner Zustimmung kultivierten, ohne den Humor und die Ausgelassenheit eines Brouwer und Ostade, ohne die sentimentale Verlogenheit der Schäferpoesie des achtzehnten Jahrhunderts — sie waren in der That die Frucht einer neuen ursprünglichen Naturauffassung, die jeden aufstrebenden, gleichfühlenden Künstler widerstandslos in ihren Bann ziehen mußte. „Mette l'homme vrai dans son milieu vrai“, das war die Lösung, die Liebermann mit Begeisterung zur seinigen machte. Die „Arbeiter in einem Rübenfelde“ verkünden dieses Programm in feierlichen Tönen Millet's. Schärfer konzentriert klingt es uns auch aus jener Einzelschilderung „Die Geschwister“ entgegen, die 1876 gemalt, durch Karl Köpping's meisterhafte Radirung im L'Art bekannt ist. Die ältere Schwester hat ihr kleines Brüderchen auf den Arm genommen und stützt die offenbar unterschätzte Last mit dem erhabenen linken Knie. Die Gruppe hebt sich von einem durchaus neutralen Hintergrund ab, nur das Motiv und die pikante Beleuchtung werben um unsere Teilnahme. Das dem Säuglingsalter kaum erwachsene Kleine mit seinen skrofulos geschwollenen, unentwickelten Zügen blickt voll aus dem Bilde heraus, mit jener Unbeholfenheit in den Armen der Schwester hängend, die den Anblick junger Hundetülpel so komisch wirken läßt. Das Antlitz des älteren Mädchens, mütterlich ernst und besorgt auf die etwas unbehagliche Last blickend, wird nur von einem Streifen Licht erhellt, der den Kontur des Kopfes scharf hervortreten läßt. Der Reiz des Ganzen beruht lediglich auf der glücklich beobachteten, wie echtes Leben aus ummutenden Haltung und Bewegung beider Gestalten, dem intimen Zug, der das Motiv belebt, und jenem delikaten Lichtspiel, das die Modellierung des Kopfes, das Zurücktreten des Unwesentlichen bewirkt. Bis auf das etwas lebhaftere Temperament zeichnen auch Frans Hals' köstliche Kindswärterin in der Berliner Galerie keine anderen Vorzüge aus. Frans Hals war es denn auch, der Liebermann bei seinem ersten Studienaufenthalt in Holland 1879 am mächtigsten von allen altholländischen Meistern anzog und den er eifrig kopierte. Die naive Frische seiner Auffassung, die Einfachheit und Keckheit seines Vortrags, die Unterordnung der Lokalfarben

unter den durch die Beleuchtung bedingten Gesamton, wie sie der Haarlemer Altmeister verstand, waren Eigenschaften, die selbst dem Millet'schwärmer als neue Offenbarungen erscheinen mußten. Schon Fromentin hatte drei Jahre vorher Holland seine Rolle als gelobtes Land für das aufwachsende Naturalistengeschlecht mit richtigem Scherblick prophezeit. „Ich würde nicht überrascht sein,“ schreibt er in seinen köstlichen Essays über altmiederländische Kunst, „wenn Holland uns noch einen zweiten Dienst leistete und, nachdem es uns von der Litteratur zur Natur geführt, eines schönen Tages, vielleicht auf langen Umwegen, uns von der Natur zur Malerei brächte.“ Glänzend hat sich diese Weissagung erfüllt. Unter den Deutschen, die Holland für die moderne Malerei entdeckten und eroberten, gebührt Liebermann ein Ehrenplatz. Jeden Sommer zieht er seit 1879 für mehrere Monate mit seiner Familie nach einem malerischen Dörfchen bei IJversum, einer Station der Bahn von Amsterdam nach Leeuwarden, unweit des Horster Binnenmeers; hier setzt er sich vor die Natur, um sie in ihrer elementaren Urwüchsigkeit zu studiren, ihren Erdgeruch in Farben umzuwerten. Von hier unternahm er seine Ausflüge nach Amsterdam, nach den Poldern, an die Küste der Zuydersee; hier fühlte er sich heimisch; Land und Leute boten ihm die glücklichsten Motive, Joseph Israels' Bekanntheit bestärkte ihn im Festhalten an seinen Zielen. Die „Kleinkinderschule in Amsterdam“ ist die früheste Frucht seiner holländischen Studien. Sie führt uns wieder auf das Gebiet, das Liebermann schon in den Geschwistern betreten und das vielleicht am ehesten geeignet ist, seine Gegner mit ihm zu versöhnen: die naive Schilderung der Kinderwelt; ihre Neckereien, ihre Altklugheit, ihre Frische und Ungezwungenheit, alles versteht er treffend zu charakterisiren. Die runzlige Alte mit ihrem Strickstrumpf ist diesmal in eine Ecke verbannt, dem lustigen kleinen Völkchen die ganze Breite des Bildes gegönnt. Dazu eine klare, lichtvolle Farbehaltung, helle Kleider, freundliche, schelmisch dreinblickende Gesichter. Wer erkennt den Rhyparographen der Gänsrupferinnen in diesem somnigen Interieur wieder? Warme Herzentöne werden hier angeschlagen, die Echtheit der Empfindung ist ebenso groß wie die gegenständliche Wahrheit. Im Pariser Salon des Jahres 1880 waren die Konserveneinmacherinnen mit der Kleinkinderschule zusammen angestellt. P. de Chennevières feierte in der „Gazette des Beaux-Arts“ den talentvollen Impressionisten, „dont la réputation est déjà faite dans son pays et qui a obtenu un grand succès

à l'exposition de Munich par un Jésus parmi les docteurs.

Welcher Art war nun diese réputation und dieser succès in der Heimat? Zu seiner Wiederherstellung

heitsdürstigen Vorläufer der venezianischen Blütezeit, die Carpaccio und Bellini in der Akademie interessirt hatten. Lenbach und einige andere Münchener Fachgenossen, die er in der Lagunenstadt



Handzeichnung von M. LIEBERMANN.

nach einem längeren Krankenlager hatte sich Liebermann 1878 nach Gastein und von hier nach Venedig begeben, wo ihn bezeichnenderweise weniger die Farbenvirtuosen des späten Cinquecento als die wahr-

kennen lernte, überredeten ihn, sich nach seiner Rückkehr in München niederzulassen. Im Dezember des Jahres 1878 langte er in der Kunststadt an der Isar an und machte sich rüstig an die

Arbeit. Schon auf der nächsten Münchener Kunstausstellung debütierte er mit seinem „Christus unter den S. hütigebornen“. Einen Sturm der Entrüstung verursachte diese tendenziös-vulgäre Darstellung, die

stand in derselben derb rationalistischen Weise aufgefasst und in derselben Ausstellung Robert Zimmermann — nur ein wenig zahmer und lahmmer — das Gleiche gewagt. Das große Bild, dessen eindring-



Handzeichnung von MAN LIEBERMANN.

dem bayerischen Kreis wie ein Angriff auf die Religion erschien. Sogar der Landtag wurde mit der Angelegenheit betraut. Und doch hatte vor achtundzwanzig Jahren Adolt Menzel den gleichen Gegen-

stand in derselben derb rationalistischen Weise aufgefasst und in derselben Ausstellung Robert Zimmermann — nur ein wenig zahmer und lahmmer — das Gleiche gewagt. Das große Bild, dessen eindring-













suadere madorum. Der „Christus bei den Schriftgelehrten“ befindet sich heute im Besitz — Fritz von Uhde's, des dankbaren Schülers Liebermann's, dem man Irreligiosität wohl kaum vorwerfen wird: es ist eine anspruchsvolle Leinwand, durchtränkt vom Geiste Renan's und David Strauß', aber, was mehr ist, eine malerische Leistung von außerordentlicher Kraft und von einer psychologischen Dramatik,

die mit der etwas karikierten Figur des frühreifen Judenknaben versöhnt. Es ist richtig, die letztere weckt zunächst mehr Überraschung als Teilnahme, aber die Kunst, mit der diese unscheinbare, verkümmerte Gestalt zum Knotenpunkt der ganzen Handlung gemacht ist, die Ausdrucksfähigkeit in Gebärde und Blick zwingt immer wieder zur Bewunderung. (Schluss folgt.)

ZUR CHARAKTERISTIK BOUGUEREAU'S.

MIT ABBILDUNGEN.

Das alte Widerspiel der Eigenschaften, welches den französischen Volkscharakter kennzeichnet, die keltische Beweglichkeit und Neuerungssucht einerseits, der römische Ruhmsinn und Schulgeist andererseits, bestimmt auch das Wesen der französischen Kunst, erklärt zum großen Teil den unzerstörbaren Glanz ihrer Weltstellung. Für fast sämtliche moderne Evolutionen des malerischen und des bildnerischen Stils haben wir den Ausgangspunkt in Frankreich zu suchen: von den Klassikern bis zu den Realisten, von den Intimen bis zu den Impressionisten und Symbolisten. Aber all dies von jedem Windhauch bewegte Blätterwerk der Tagesmoden und Geschmacksrichtungen wird dort von einem festgewurzelten Stamm alter Tradition getragen; gleich stark mit dem Drang nach Freiheit und Natur ist der fein ausgebildete Sinn der Franzosen für Form und Gesetz. Und es ist schwer zu sagen, welchem der beiden zusammenwirkenden Charakterzüge die französische Kunst den größeren Teil ihres Ruhmes verdankt.

William Adolphe Bouguereau (geboren 1825 zu

La Rochelle), von dem wir den Lesern eine kleine Auswahl seiner Werke vorführen, gehört zu den anerkannten Vertretern der formalen, vornehmlich auf Reinheit und Adel der Erscheinung abzielenden Kunstrichtung. Sei es im Bildnisfach, sei es in der kirchlichen oder in der mythologischen Malerei: immer ist er in erster Linie der Akademiker, der gelehrte Kenner der Anatomie, der souveräne Beherrscher der Form und der malerischen Technik. Seelenglut, Originalität der Erfindung, Witz und Kühnheit wird man bei ihm vergebens suchen. Aber Eines besitzt er, eine echt französische Eigenschaft, die seinen Werken ihren unbestreitbaren Wert verleiht: den Sinn für Grazie, für zart bewegte und vollendet durchgebildete Form. In seinen religiösen Bildern bildet Flandrin, in den mythologischen Ingres das ihm vorschwebende



W. A. BOUGUEREAU.

Muster. Und wenn er auch hinter beiden an Empfindungstiefe und an Ernst zurücksteht, so tritt er ihnen andererseits durch die vollendete Modellierung der Form und die Meisterschaft des Vortrags ebenbürtig an die Seite.

Unter Bouguereau's Gemälden religiösen Gegenstandes verdienen am meisten die Wandgemälde in den Kapellen von Metz (1859) und St. Augustin (1866) eine besondere Erwähnung: stilvolle Schöpfungen von einem gemessenen Ausdruck, die nur den starken Grundton tiefer Empfindung vermissen lassen. Wer sie deshalb allzu herb tadeln wollte, den möchten wir an die schon von Julius Meyer (Gesch. der mod. französ. Malerei, S. 367) betonte Thatsache erinnern, dass das meiste, was bei uns zu Lande neuer-

dingsankirchlicher Malerei groben Stils geleistet wird, hinter diesen Werken des Pariser Meisters immer noch zurückbleibt. In zweiter Linie stehen Bouguereau's zahlreiche kleinere Bilder christlichen Inhalts: die in Rom noch während der Pensionärzeit ausgeführte, im Luxemburg befindliche „Heil Cäcilia in den Katakomben“ (1854), die „Heil. Familie“ (Salon von 1863), die zuerst 1877 erschienene, später auch bei uns durch Ausstellungen in weiten Kreisen bekannt gewordene „Vierge consolatrice“, endlich die aus den letzten Jahren stammende „Notre-Dame-des-

Anges“ u. v. a. Sie sind uns in der Empfindung nicht immer sympathisch und leiden auch vielfach an der porzellanartigen Glätte der Malerei, welche die feine Lebendigkeit der Wirkung beeinträchtigt. Aber auch sie verdienen deshalb die geringste, wenn auch nicht die höchste, Beachtung, welche die Kritik jüngeren Lesers ihnen bei uns hat angedeihen lassen. Die religiöse und die malerische Empfindungsweise der Künstler sind verschieden, so verschieden wie die des Dichters für Metrik und Musik.

Gleich hoch dagegen bleibt stets das Niveau der künstlerischen Meisterschaft, der Vollendung in der Handhabung der Kunstmittel. Und diese ist es, welche die vorurteilslose Kritik in erster Linie zu beurteilen, zu bemessen hat. Ein Künstler, der in seiner Art und Sphäre ein solcher *Meister* ist, wie Bouguereau, darf von dem Kritiker nicht herabgewürdigt werden, — sei es aus übler Laune, sei es aus nationalem Widerwillen, sei es aus anderen, nicht rein künstlerischen Gründen oder Neigungen.

Der Weg, den unsere Kunst neuerdings wieder genommen hat, wird ihr leider nicht selten gebühret durch eine dienstgefällige Kritik, welche jeder Laune des Geschmacks, der Stimmung des Tages eine symptomatische Bedeutung beimisst und selbst für den vertrackten Dilettantismus noch eine geistreiche Erklärung bei der Hand hat. Es wird gut sein, diesem Treiben zuweilen ein Halt zu rufen und daran zu erinnern, dass Kunst vor allem eine Summe reellen Könnens voraussetzt und dass Meisterschaft nicht denkbar ist ohne Vollendung der



Die Weintraube. Gemälde von W. A. BOUGUEREAU.

Form. Als ein unbestreitbar hoher Meister in der Beherrschung der Form erweist sich Bouguereau in seinen weltbekannten Bildern mythologischen und poetischen Inhalts, von denen wir eines der lieblichsten den Lesern in Radirung vorführen. Dasselbe gehört dem erotischen Kreise an, aus welchem der Meister die Stoffe für mehreren seiner formvollendetsten Werke entnommen hat, wie „La Jeunesse et l'Amour“, „L'Amour blessé“, „L'Amour au papillon“, „Le guepier“ u. s. w. Auf dem vorliegen-



Die tröstliche Maria. Gemalt von W. A. 30 VEREAY. Nach einer Photographie.

1860, 1844. „*Amour et Psyche enfants*“ sind es die Ges. Der in der Märchenwelt des Apulejus, die er uns in dem Kindesalter, unkleidet mit dem vollen schönen Reiz der Unschuld und der naiven Zärtlichkeit vor Augen führt. Psyche, auf einer Wolke knieend, schmiegt sich schüchtern an den neben ihr stehenden Amor an, der sie zart umfängt und einen Kuss ihr auf die Wange drückt.

Die anmutig bewegten Körper, die fein beseelten Köpfchen mit dem duffigen Lockenhaar sind von tadelloser Zeichnung und Modellierung, vollendet bis ins letzte Detail; alles zeugt von dem edelsten Geschmack, dem höchsten entwickelten Schönheitssinn. Man wird nicht sagen können, dass der Künstler auch nur durch einen einzigen Zug moderner Empfindsamkeit oder Koketterie den reinen Quell der Natur und Schönheit getrübt hätte, der in der Dichtung des Altertums fließt. Und doch verstand er diese der heiligen Welt menschlich ganz nahe zu bringen und verlegnete zugleich keinen Augenblick die Ausdrucksweise und den Geschmack seines Volkes und seiner Schule.

Die äußerst fruchtbare Natur unseres Meisters hätte noch manche Seite der Betrachtung dar; doch wollen wir uns damit begnügen, nur eine einzige

hier noch mit wenig Worten zu berühren: das ist sein Anteil an der ideal gestimmten Genremalerei. Vorwiegend sind es Figuren aus dem italienischen Landleben, Campagnolen, Pifferari und ähnlches Volk, die er in der Stil- und Empfindungsweise Leopold Robert's, mit regem Sinn für den stolzen Gliederbau und die ausdrucksvollen Typen der süd-

lichen Rasse uns vor Augen führt. Bisweilen wählt er aber auch die Stoffe dieser (häufig nur einfigurigen) Bilder aus der nordfranzösischen Bauernwelt und streift damit die Sphären eines Breton und Millet oder der ihnen stilverwandten Pariser Bildhauer. Das letztere gilt z. B. von der im Salon von 1874 ausgestellten „*Charité*“, einem würdigen, nur etwas allzu melancholisch aufgefassten Seitenstück zu der herrlichen Gruppe von Paul Dubois am Grabmal des Generals Lamoricière. Man wird nicht behaupten



Allerseelen. Gemälde von W. A. BOUGUEREAU.

können, dass Bouguereau das Gebiet der idealen Genremalerei mit neuen Motiven bereichert hätte, aber er bewährt sich auch hier als ein Mann von feiner Empfindung für die Natur, als ein Künstler, der sich allerwegen an die eine, höchste Aufgabe hält, in schöne Form den Ausdruck einer ellen Seele zu legen.

C. v. L.

DIE POLYCHROMIE IN DER GRIECHISCHEN PLASTIK.

VON THEODOR BALLHORN, GÖRLITZ.



ES ein allgemein gültiges ästhetisches Dogma konnte bis in die neuere Zeit der Skulptur, als die Kunst der reinen Form, die Anwendung der Farbe nicht zulasse. Waren nun die Alten in der Skulptur, welche wiederum für die eigentliche Kunst des Altertums gilt, als die unbestrittenen Meister anerkannt, wie sollten sie an dieser Reinheit der Form nicht festgehalten haben! Die wunderbare Schönheit des Marmors, die Meisterschaft in der Behandlung desselben, welche darauf ausging, eben diese Schönheit zur vollen Wirkung zu bringen, musste, so schloss man, fast mit Notwendigkeit dahin führen, dass der Bildhauer dem Marmor seine farblose Reinheit vindicirte. „Jeder bessere Geschmack“, so schreibt noch Hermann Riegel im Jahre 1875, „lehnt sich gegen eine solche That (der Farbe) auf; denn die farbige Lebendigkeit scheint der plastischen Ruhe und Idealität entschieden zu widerstreben und lässt sich eines gewissen barbarischen Charakters nicht entkleiden.“ Er beruft sich für diese Ansicht auch auf Welcker, der, wie er meint, sehr treffend sagt: „Offenbar hat die Kunst in ihrer Fortbildung die kleine, in Farben gegebene Nachhilfe des Ausdrucks als eine dem höheren Stil und der in die reine Form gelangten Würde nicht angemessene Nebensache abgestreift und nicht in einer entstellenden Buntheit eine Illusion gesucht, die durch den Charakter der Gestalten, Stellungen, Gebärden, durch den Gesichtsausdruck zu erreichen die höhere Aufgabe selbständiger, idealer, erhabener Bildkunst war. Den Sinn der südlichen Völker für lebhaftere Farben im gemeinen Leben sollte man nicht übertragen auf die Regionen vollendeter Bildhauerei, wo das Ideal in der Auffassung und in den Weisen

und Mitteln der Darstellung eine so große und so sichere Herrschaft ausübt.“

Unterstützt wurde diese Ansicht von der Farblosigkeit der alten Bildwerke ja auch durch eine ganze Welt von weißen Marmorstatuen, wie sie die Museen der verschiedenen Länder aufweisen. Man wusste eben noch nicht, wie verderblich die Einwirkungen der Luft und noch mehr der Erde auf die Oberfläche des Marmors und ganz besonders auf die Farbe sind. Denn selbst, wenn Spuren davon beim Ausgraben eines Marmorwerkes noch deutlich erkennbar sind, so verlieren sie sich gewöhnlich bald an der frischen Luft. Wer in eine neu geöffnete etruskische Grabkammer eintritt, wird überrascht durch den bunten Farbenschmuck, in welchem die Reliefs der Sarkophage prangen; nach einigen Jahren sind meist nur noch einzelne Überbleibsel desselben wahrzunehmen, und auch sie verschwinden mehr und mehr. Wer sieht z. B. heute noch, dass die Mediceische Venus einst goldene Haare hatte, dass die Pallas von Velletri bemalt war? Häufig sogar wurden auch solche Farbenspuren, die den Gesamteindruck störten und als eine Geschmacklosigkeit an einem antiken Kunstwerk unwillkommen waren, weggetilgt. Ja, es konnte geschehen, dass man, wenn die alten Schriftsteller verschiedener Zeiten von bemalten Statuen oder bemalten Bildern in den Giebelfeldern reden, wenn Vergolder oder Bemaler von Statuen auf Inschriften erwähnt werden, wenn ein Dichter die Locken eines Mädchens mit denen einer bemalten Statue vergleicht, lieber irgend welche Ungenauigkeit des Ausdrucks annahm, als bemalte Skulptur.

Bei dieser allgemein verbreiteten und festgewurzelten Auffassung war es denn kein Wunder, dass nur unwilliges Erstaunen, ja ein Schrei des Entsetzens bei allen Gebildeten laut wurde, als ein junger Architekt, Gottfried Semper, der nach seinen eigenen Worten „als ein obskurer Arbeiter im Leinen-

kittel wochelang auf dem Theseustempel herumgeklebert und mit dem Federmesser herumgekratzt“, in seinen „Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten, 1831“ als Ergebnis seiner Untersuchungen die Ansicht in die Welt schickte, dass die Alten auch noch in der Blütezeit der Kunst nicht nur bei ihren Bauwerken, sondern auch bei ihren Bildwerken Farben verwendet hätten. Doch so sehr man sich auch dagegen sträubte, aus Furcht, einen Teil der Bewunderung, welche man dem Altertum zu zollen gewohnt war, zurücknehmen zu müssen, die Werke des Phidias und Praxiteles mit den bemalten Schnitz- und Steinbildern der gotischen Dome auf einer Linie zu sehen, neuere Untersuchungen, besonders auch die jüngsten Akropolisfunde haben jeden Zweifel darüber gehoben. In jeder künftigen Kunstgeschichte wird daher der farbigen Skulptur ein besonderer Abschnitt einzuräumen sein. Ist doch bei diesen Erscheinungen gar nicht die Rede von der Verworrenheit der ersten rohen Kunstfänge, noch von dem barbarischen Ungeschmack einer entarteten Epoche; ebenso wenig von Ungeschick und oder Bizarrie einzelner Künstler. Es handelt sich vielmehr um eine festgewurzelte Sitte, welche mit den Thongebilden des Dilutades beginnt und erst mit den Büsten und Genien der römischen Imperatoren endet, mit einer Sitte, welcher selbst die größten Künstler huldigten. Die Proben der bunten Plastik, welche wir selbst noch besitzen, tragen den Stempel der verschiedensten Epochen, sind bald von höherem, bald von geringerem Kunstwert, sind Gebilde jeglicher Klasse, Götter, Menschen und Heroen, sowie jedes Maßstabs, von der Anticaglia bis zum Koloss hinauf. Nicht vereinzelt, nicht wie aus den Göttern gefallen stehen diese Zwittergestalten der Plastik und Malerei, wie ein theoretischer Eiferer sie nennen könnte, vor unseren Augen; sie hängen aufs genaueste mit anderen verwandten Erscheinungen, mit einem malerischen Faltenwurf und mit optischen Beziehungen zusammen. Da ist eine wohlgegliederte Kette, aus welcher kein Ring sich lösen lässt.

Über die Thatsache der Bemalung der Statuen können wir also nicht mehr in Zweifel sein; doch scheint es, als sei die volle Bemalung, als notwendige Folge farbenprächtiger Behandlung der Wände, wie in Assyrien und Ägypten, so auch im alten Hellas, wenn auch ursprünglich allgemein üblich, so doch später vorwiegend auf hieratische, kirchliche Bildnisse beschränkt gewesen. Die Bildwerke der Akropolis in Athen, von denen die ältesten aus

einem tuffartigen Kalkstein, die späteren aus Marmor bestehen, sind sämtlich polychrom, farbig behandelt, sämtlich aber auch hieratischer Natur, denn eine Akropolis ist ja eine Heinstätte der Götter und Priester, wo das Profane nicht geduldet wurde. Da nun die bisher aufgefundenen bemalten Bildwerke regelmäßig Tempel- oder Götterbilder, also hieratische sind, so scheint es immer sicherer zu werden, dass die Alten, gerade so wie wir, vorzugsweise in ihre kirchlichen Bauten bemalte Bildwerke setzten, dagegen für die in das Haus und den Garten bestimmten, namentlich in späterer Zeit die Naturfarbe des Marmors, soweit für die Griechen dies möglich war, aus ästhetischen Gründen vorzogen. Die bemalten Bildwerke fertigten sie gerade deshalb, weil das Material doch nicht zur Geltung kam, vorwiegend aus geringwertigen Steinen oder aus Terrakotten, selten aus Marmor. Aus der ältesten Zeit haben sich nun nur die Tempelbilder erhalten, denn diese überdauerten aus natürlichen Gründen überall die profanen.

Aber wenn nun auch so in der Antike kirchliche einerseits und bürgerliche oder weltliche Kunst andererseits unterschieden werden muss, so wird vieles auch von diesen weltlichen Kunstwerken noch dem hieratischen Kanon gefolgt sein, um erst allmählich die das künstlerische Schaffen hemmende kirchliche Symbolik nach Möglichkeit zurückzudrängen. So erklärt sich z. B. die rote, blaue, grüne Farbe der Haare. Alles ist Symbolik. So finden wir in Hellas Gleiches, wie überall im Orient und Occident bis hinüber zum Lande der Azteken und wie noch heute auf Ceylon und in China.

Sind wir somit über die Thatsache der Bemalung der Statuen nicht mehr in Zweifel, dagegen darüber noch unsicher, ob und wie weit neben den bemalten Bildwerken auch unbemalte, farblose vorkamen, so ist nun wieder durchaus sicher und leicht zu verstehen, wie die Griechen zu dieser Bemalung der Statuen gekommen sind, und wie es zugeht, dass sie von ihr sich nie ganz losmachen konnten. Ist doch diese Färbung der Statue schon eine notwendige Folge der Anwendung der Farbe in der Architektur. Denn sicherlich schon früh haben auch die Griechen, wie die Assyrer und Ägypter, die Wände ihrer Tempel mit Farben überzogen, zuerst wohl, um ihnen, wie in Assyrien und Ägypten, einen glänzenden Schmuck zu verleihen, bald aber auch, um dadurch die symbolische Bedeutung der Ornamente für den künstlerischen Charakter des Bauwerks klar hervortreten zu lassen.

Das Auge folgt ja z. B. auch an sich schon mit Befriedigung den mächtig geschwungenen Umrisslinien des Echinus am dorischen Kapitell, die ihm als eine höher angespannte Entfaltung derselben Kraft erkennen lassen, welche der kannelirte Stamm der Säule zeigte. Allein ungleich lebendiger wird die Vorstellung des Tragens, in welchem der Konflikt der frei aufstrebenden Kraft mit einem auf dieselbe von oben geübten Druck zu Tage tritt, versinnlicht, wenn auf dem Kapitell mit Farben das Ornament des doppelten Blätterkranzes aufgetragen erscheint, dessen Spitzen unter dem Druck des sich herabsenkenden Gebäudes sich neigen und zwar um so tiefer, je schwerer der Druck auf ihnen lastet, wodurch das verschiedene Profil des Kapitells gerechtfertigt wird. Ebenso wird der Gedanke des elastischen Bandes, das mehrere Glieder miteinander verbindet, durch ein in Farben aufgetragenes Ornament veranschaulicht, welches die Textur eines aus verschiedenen Fäden mannigfacher Art zusammengesetzten Geflechts darstellt. Und überall, wo dieselbe Funktion eintritt, kommt auch dasselbe Ornament zur Anwendung, ein Beweis dafür, wie bestimmt und klar diese Vorstellungen ausgebildet waren. Noch mehr wird der Wert, welchen man auf das Hervorheben durch die Farbe legte, daraus ersichtlich, dass man auch da, wo das Ornament durch Skulptur ausgedrückt war, die Farbe zu Hülfe nahm. Nicht selten gehen daher bemalte Skulptur und Färbung in der Ornamentik nebeneinander her. Wo an der einen Stelle bemalte Skulptur angewendet ist, zeigt sich an der anderen Stelle Malerei; untergeordnete Momente bleiben ganz der Malerei überlassen, mitunter wird sogar ein in Skulptur begonnenes Ornament durch ein gemaltes fortgesetzt. Man sieht, es wurde überall auf ein Eingreifen der Malerei gerechnet, und die Wirkung, welche unter allen Umständen hervorgebracht werden sollte, war die der Polychromie. —

Hatte so die Skulptur da, wo sie hervortretende Glieder des Baues mit Ornamenten schmückte, die Farbe angenommen, so musste sie nun auch da, wo sie gewissermaßen auf neutralen Flächen, in Giebelfeldern, auf Metopen und Friesen, selbständig wirkte, sich dem durchgeführten System der Vielfarbigkeit unterwerfen. Auch unser Auge, das durch Farbenpracht sicherlich nicht verwöhnt ist, würde es als Disharmonie empfinden, wenn es aus den leuchtenden Farben, mit welchen die Griechen die Wände ihrer Tempel überzogen, grelle, weiße Marmorgestalten heraustreten sähe. Dies Postulat der

künstlerischen Konsequenz ist denn auch durch die Beobachtung der Thatsachen vollständig gerechtfertigt worden. Skulpturen griechischer Tempel, verschiedenen Arten und Zeiten angehörig, zeigen übereinstimmend die noch erkennbaren Reste der Farbe selbst oder deutliche Spuren, dass sie einst dagewesen ist. Dahin gehört es auch, wenn die Bohrlöcher sichtbar sind, mittelst deren einzelne Stücke des Schmucks, der Bewaffnung und Ähnliches aus vergoldeter Bronze angesetzt wurden: ein Verfahren, das immer auf weitere Anwendung der Farbe schließen lässt. Alle diese Spuren der Polychromie, immer im Zusammenhange mit der buntfarbigen Architektur, sind ausreichend, um den Zufall auszuschließen und eine allgemein gültige Gesetzmäßigkeit festzustellen.

Waren so die bemalten Statuen am Äußeren des Tempels eine notwendige Folge der Polychromie in der Architektur, so konnte nun auch das eigentliche Götterbild in der Cella des Tempels nicht ohne farbigen Schmuck bleiben. Ein künstlerisch so feinfühliges und gebildetes Volk, wie das griechische, das der im Bilde vertretenen Gottheit den Tempel zur Wohnung gab, musste auch dieses Götterbild als das wesentlichste Glied des durch die Kunst geschmückten Raumes ansehen und mit dem Charakter dieses Schmuckes, der sich ja auf dasselbe bezog und in ihm erst seinen Abschluss fand, in Einklang setzen. Und dies war um so schwieriger, aber auch um so nötiger, je älter diese Kultusbilder waren. Denn die ältesten von ihnen waren ja nicht einmal aus Marmor, wie die den äußeren Bau des Tempels schmückenden plastischen Gestalten, sondern es waren unförmliche Schnitzbilder von Holz, die vom Himmel gefallen oder sonst unbekanntem Ursprungs, von Götterhänden oder von den ältesten Künstlern der Sage verfertigt sein sollten. Dieser Stoff verlangte schon an sich ein Überziehen mit Farbe; die Erneuerung derselben an der Statue wurde bald zu einem Kultusakt; ja so sehr verband sich bei Griechen und Römern das Bemaltes mit dem Begriff des Göttlichen, dass nicht nur der Priester des Bacchus in Athen, sondern auch der triumphirende Feldherr in Rom bei der Prozession, wo beide in vollem Ornat den Gott selbst — dieser den Jupiter, jener den Dionysos — darstellten, sich das Gesicht rot färben mussten. —

Doch die Farbe konnte hier wohl nur in den seltensten Fällen zum Schmucke des Gottes reichen. Die rohe, unkünstlerische Schnitzarbeit verlangte, dass diese Holzbilder mit wirklichen Gewäu-

dem bekleidet und mit mancherlei Schmuckgegenständen geputzt wurden, wie wir dies ja noch heut bei den Heiligenstatuen in den katholischen Kirchen sehen. Eine reiche Tempelgarderobe bot dafür die Mittel; die Priesterschaft leistete die Bedienung und wieder wurde das Neuenkleiden der Kultusbilder ein Hauptteil des Ritus, so vor allem bei den Panathenäen in Athen, wo das alte Athenebild im Erechtheum mit einem zu diesem Zwecke von athenischen Jungfrauen neugefertigten Peplos geschmückt wurde.

Und diese Kleider der Götter waren nun nicht etwa vollständig weiß, schon darum nicht, weil auch die gewöhnliche Kleidung der Griechen, wie man wohl meist denkt, nicht weiß, sondern verschiedenfarbig war. Eine ebenso interessante, wie zuverlässige Bestätigung der sonstigen Zeugnisse der Alten für diese Farbigkeit der griechischen Kleidung bieten noch die erst vor kurzem aufgefundenen sogenannten ägyptischen Mumienbilder von Kerke. Die Farben aller Gewänder, die wir auf diesen Bildern sehen, sind, wie man es von den feinsinnigen Griechen nur erwarten kann, nicht schreiend bunt, wie oft heutige südliche Volkstrachten, aber auch nicht einfarbig weiß, sondern mild und gesättigt und häufig, besonders bei den Frauenbildern, mit raffiniertem Farbensinn der individuellen Erscheinung angepasst. Besonders beliebt scheint ein mattes, ins Braunrote spielende Violett gewesen zu sein, das bald als Einfassung der weißen Gewänder, bald als Grundfarbe mit meist schwarzen oder goldenen Streifen geziert, vorkommt und durch eine ganze Reihe bald rötlicher, bald bläulicher Zwischentöne vom zartesten Lila bis zum dunkelsten Blauschwarz abgestuft erscheint. Höchst wahrscheinlich stellt dies Violett den berühmten Purpur der Alten dar. Denn die landläufige Vorstellung, die wir heut mit dem Ausdruck Purpur verbinden, die eines mehr oder weniger lebhaften Rots, ist sicher nicht festzulhalten, sondern die fortgeschrittenen Färbemethoden späterer Zeiten erzielten unzählige Modifikationen des Purpurs, deren eine Färbung derartig gewesen sein muss, dass die Dichter so verschiedene Dinge, wie das Meer, Trauben, Blut, dunkle Haare und Rosen damit vergleichen konnten. Dass der Purpur der Alten aber ursprünglich violett gewesen ist, hat Lacaze-Duthiers in seinem *Mémoire sur la pourpre d'arcthan*.¹⁾

1) Aus den Versuchen, die dieser Gelehrte mit dem Saft der Purpurschnecke angestellt hat, wird es klar, warum diese Farbe im Alter mit Gold und Silber aufgewogen wurde und als höchster Ehrenschmuck der Großen galt. Die Sonnenstrahlen, unter deren Einwirkung der ursprünglich

So also dürfen wir uns diese ältesten Kultusbilder nur als noch sehr rohe, entweder nur bemalte oder auch überkleidete Holzpuppen denken. Als dann nun die Zahl der Tempel sich mehrte und die inzwischen fortgeschrittene Kunst die Aufgabe erhielt, für diese neuen Tempel die Kultusbilder zu schaffen, mussten die Künstler selbstverständlich an des ihres Alters wegen verehrten Holzbildern, besonders an deren Gewandung die ersten Studien machen. Dabei stellte sich dann wohl zuerst das Bedürfnis heraus, diese Gewandung selbst, also das Bekleiden der Statuen mit wirklichen Kleidern überflüssig zu machen. Um dahin zu gelangen, bediente man sich der Zusammensetzung mehrerer nach Art und Farbe verschiedener Stoffe, wobei die alte Tradition der Technik, wie sie an kunstreichen Geräten ausgebildet war, mitwirkte. So wurden Ebenholz, Elfenbein, Gold und Silber für einzelne angesetzte oder eingelegte Teile zu Hilfe genommen, teils zu größerer Deutlichkeit der in solcher Weise hervorgehobenen Partien, teils um durch die Vielfarbigkeit zu wirken; also auch hier bildete sich, wenn auch mit sparsamen Mitteln, ein gewisses System der Polychromie aus, bei welchem der Reiz der Farbe etwas Wesentliches ausmachte.

Hieraus entwickelte sich ja dann die Technik, in welcher die vollendete Kunst der größten Meister die höchsten Ideale der Götterbilder darstellte, die Technik der Chryselephantine, bei der nur Elfenbein und Gold verwendet wurden. Bekanntlich waren die beiden Hauptwerke des Phidias, die Athene Parthenos und der olympische Zeus, sodann auch das berühmteste Werk des Polyklet: die argivische Hera aus Gold und Elfenbein, und geraume Zeit galt diese das edelste und kostbarste Material verwendende Technik für die eines Tempelbildes vorzugsweise würdige. Oft aber reichten die Mittel für diese Herstellungsart nicht aus; da suchte man dann eine ähnliche Wirkung dadurch zu erzielen, dass man z. B. Marmor und vergoldetes Holz an die Stelle setzte, an dem Gegensatz des verschieden-

farblose Saft der Schnecken so schönes Violett entwickelt, vermögen dem einmal gefärbten Stoffe nichts mehr anzuladen; wo andere Farben ansbleichen würden, färbt sich der Purpur nur noch satter. Für ein im Freien und unter südlicher Sonne lebendes Volk nun ist diese Eigenschaft sicher sehr wertvoll. Dies aber unsonniger, als es kaum eine Farbe giebt, die harmonischer und feiner zu dem warmen, bräunlichen Kolorit der Südländer stünde, als diese. So sind denn auch heute noch mit Purpur gefärbte Gewänder die beliebteste und gewöhnlichste Tracht der Fischer- und Schülerbevölkerung an der kleinasiatischen Küste.

artigen und verschiedenfarbigen Stoffes also festhielt. Als dann endlich die wundervolle Schönheit des Marmors, wie die Meisterschaft in der Behandlung desselben es mit sich brachte, dass man erkannte, wie auch die Götterbilder am schönsten nur aus reinem Marmor hergestellt werden könnten, hatte sich die vielfarbige Skulptur schon so fest eingebürgert und ihre Wirkung schon in solchem Umfange geäußert, dass das Auge der Griechen durchaus an dieselbe gewöhnt war, dass die Unterstützung der Plastik durch die Farbe für ihre Herstellung das angemessene Verfahren mit den der Kunst zu Gebote stehenden Mitteln war. So fuhr man auch jetzt fort, die Marmorgestalten zu bemalen, ja gerade von Meistern, die als die edelsten Repräsentanten dieser Marmorskulptur gelten müssen, von Skopas und Praxiteles, sind Nachrichten erhalten, die uns beweisen, dass auch sie die Farbe nicht verschmähten. Und unmöglich kann man annehmen, dass uns in diesen Nachrichten nur vereinzelte Erscheinungen vorliegen, bei denen Zufall und Laune ihr Spiel trieben, wir müssen sie vielmehr als bezeichnende Beweise für die Thatsache ansehen, dass auch die vollkommen entwickelte Marmorskulptur die Benutzung der Farbe nicht aufgab.

Auch in der folgenden Zeit der Diadochen, aus der keine mit Bestimmtheit redenden Überlieferungen auf uns gekommen sind, wird man bei der vorherrschenden Richtung der damaligen Kunst auf Pracht und Luxus nicht zu der Annahme geneigt sein, dass sie auf die überkommenen Mittel einer heiteren Farbenwirkung zu Gunsten einer reinen, strengen Einfachheit verzichtet habe, zumal wenn man erwägt, dass die asiatische und ägyptische Kunst, in deren Umgebung sie sich nimmehr befand, durchaus polychrom war. Es wäre eine durchaus anomale Erscheinung, wenn die griechische Skulptur unter solchen Verhältnissen und Einflüssen den bis dahin konsequent verfolgten Weg verlassen und die Anwendung der Farbe aufgegeben hätte.

Doch auch eine ausdrückliche Bestätigung dafür, dass weder in der Blütezeit der Marmorskulptur, noch in der Zeit der Diadochen die Bemalung aufgehört hat, findet sich für uns noch in der Behandlung der Augen: schießt doch die polychrome Behandlung der Statuen natürlich auch eine entsprechende Herstellung der Augen ein. Dazu boten sich nun zwei Herstellungsarten dar: sie wurden entweder durch Glas, Schmelz oder kostbare Steine oder aber mit dem Meißel mittelst der Vertiefung der Iris und Pupille gebildet. Denn diese letzte

Herstellung mit dem Meißel datirt nicht erst aus der Zeit des Niederganges der griechisch-römischen Kunst, wie man bisher annahm, sondern sie findet sich schon an einzelnen der archaischen Bildwerke, die man bei den letzten Ausgrabungen auf der Akropolis von Athen gefunden hat. Diese wirkungsvolle Behandlung des Auges, die die Renaissance wieder aufgenommen hat, ist mithin uralt. Sie hebt in Anlehnung an den Bau und die Lichtstrahlung des Auges die dunkle Pupille durch einen tiefen, also stark beschatteten Kreis von dem heller beleuchteten Iriskreis ab oder löst auch wohl umgekehrt, um das Funkeln des Auges wiederzugeben, die Pupille wie einen Stift, also hell beleuchtet, in der vertieften, dunkeln Iris stehen.

Warum wurde nun in der Blütezeit der Kunst dies Hilfsmittel aufgegeben, sehen uns doch die herrlichsten Bildwerke aus dieser Zeit mit ihren leeren Augen sehr befreundlich an? Denn von dem Ausdruck dieser Augen zu sprechen, ist doch wohl nur eitel Phrase. Den „großen Blick“ der Juno Ludovisi erkennen wir aus ihren weitgeöffneten Augen. Wer aber von dem sterbenden Gallier sagt: „Todesschatten umflogen schon seinen Blick“, oder gar vom Apoll vom Belvedere: „Das leuchtende Auge scheint die Wirkung des eben abgeschossenen Pfeiles zu verfolgen“, dem fehlt aller Blick für das Wirkliche; und ebenso kann man auf einen Blick der Niobe, in welchem sich „tiefer Schmerz und hoher Seldenedel wunderbar mischen“, nur aus dem Gesichtsausdruck und der Blickrichtung des Auges schließen.

Diesen jetzt so leeren Augen jener Bildwerke gegenüber müssen wir doch sicherlich annehmen, dass sie einst gemalt waren, gemalt mit aller Meisterschaft tüchtiger Porträtmaler, wie sie die alten Schriftsteller so überschwänglich rühnen; und dies ist dann der sehr natürliche Grund, warum man in der Blütezeit hellenischer Kunst die Vertiefung der Iris und Pupille aufgab und eine glatte Fläche für die Arbeit des Pinsels vorzog. Solchen ausdrucksvoll gemalten Augen gegenüber konnten dann auch die antiken Schriftsteller von der Aphrodite von Knidos schreiben, dass der Blick des Auges jenen feuchten, schwimmenden Ausdruck zeigte, der, weit entfernt von schelmlichem Verlangen, doch die weiche Empfindung einer Göttin der Liebe ausspreche. Auch diese jetzt so leeren Augen, an denen die Farbe dann nach und nach geschwunden ist, zeigen uns also, dass auch in der Zeit der Blüte und Nachblüte die Bemalung der Bildwerke nie ganz aufgehört hat. —

Der Weg, auf dem die Griechen zur Bemalung ihrer Bildwerke kamen, liegt sonach klar vor uns; verständlich und leicht erklärlich ist es sodann, warum sie auch in der reinen Marmorskulptur nie ganz von der Farbe sich losmachen konnten. Doch die Gewohnheit war es nicht einmal allein, die dies bewirkte; nicht nur der Umstand, dass ihr Auge eine unbemalte Statue nie erblickte, ließ die Künstler an der Vielfarbigkeit festhalten, sondern es gab für den griechischen Plastiker auch noch einen zwingenderen Grund für diese uns so barbarisch erscheinende Sitte.

Auch in unserer Gedankenwelt führen ja die Götter der Griechen noch ein lebendiges Dasein; von Jugend auf sprechen wir von dem wilden Ungestüm des Ares, von der Weisheit der Athene, von der Schönheit einer Aphrodite; dabei aber sind wir keinen Augenblick darüber im Zweifel, dass Athene und Aphrodite nur Namen von Idealgestalten sind, die, in der Phantasie geboren, nirgends in Wirklichkeit existiren. Was aber waren jene Bewohner des Olymps für die Griechen? Weder moralisch-politische Allegorien, wie die Götter der Perser, noch bloße Symbole von Kräften der Natur, wie die ägyptischen, sondern lebendige Charaktere, Individuen; und diese nicht etwa, wie der Brahma der Indier, ins Anschauen ihrer selbst versunken, sondern in steter willkürlicher Thätigkeit begriffen, mit dem menschlichen Leben aufs engste handelnd und selbst leidend verknüpft. So konnte dem Griechen auch das Bild seines Gottes, die Statue, nicht etwa bloß das Symbol eines abstrakten Begriffs bleiben, gleichsam nur ein mnemonisches Zeichen, um den Gedanken an höhere Natur zu erwecken; sie war ihm vielmehr der sichtbare Olympier selbst, seine körperliche Hülle. Götter und ihre Statuen sind unzertrennliche Begriffe, und alles, was jenen zukam, wurde auf diese übertragen.

Immer sind daher die Götter unverkennbar nicht bloß als seiend, sondern als erscheinend dargestellt. Alle Feierlichkeit des erhabenen Tempelstils ist über die Pallas von Velletri ausgegossen; strenge Größe und hoher Ernst ist der Charakter dieser bewunderungswürdigen Gestalt. Aber das Haupt ist sanft zur Erde geneigt. Sie winkt dem Flehenden Gewährung zu. Dieselbe Haltung zeigt die herrliche Minervabüste aus der Villa Albani; und ebenso hat man sich den olympischen Jupiter des Phidias zu denken, wenn anders die Sage gegründet ist, dass seine Idee von Homer entlehnt war (II. I. v. 528 ff.). Andere Götterstatuen hielten die Rechte mit einer

Schale ausgestreckt, um die heilige Spende zu empfangen, oder sie reichten den Kranz, die Binde des Sieges oder das Bild der gellügelten Nike selbst dar.¹⁾ Hier war also überall Handlung, freilich die Handlung von Wesen, deren That meist nur ein Wink ist; aber, was nicht zu übersehen, von künstlerischer Seite betrachtet, zugleich eine Handlung, welche nicht in den ideellen Kreis des Kunstwerkes eingengt bleibt, sondern aus diesem heraus sich in die Wirklichkeit bewegt, ja erst in dieser Sinn und Bedeutung erhält. Nirgends also Beschränkung des Kunstwerkes auf sich selbst, sondern lebendige Beziehung der Statue zu ihrem Beschauer.

Auch alle Tempelgebäude, das ganze Ritual war ja recht eigentlich darauf berechnet, zwischen der Statue und ihren Verehrern einen möglichst lebhaften Verkehr zu unterhalten. An die Statue wurden die Hymnen und Gebete gerichtet, ihre Kniee wurden im Augenblick der Gefahr umfasst. Zur Gesellschaft sind in ihrem Wohnsitz, dem Tempel, die Statuen der nächstverwandten Götter und ihrer Lieblinge um sie versammelt; selbst für den nötigen Hausbedarf ist gesorgt. In festlichen Aufzügen werden neue Prunkgewänder für das Tempelbild gebracht, und im Opisthodomos häuften sich die Schätze. Gerade wie lebende Wesen werden die Statuen gehegt und gepflegt, sie werden bekränzt, gesalbt, gebadet, sogar, als hätte man es für nötig erachtet, ihrer plastischen Langeweile vorzubeugen, mit Possenspielen erlustigt.²⁾

So wurde alles aufgeboten, um ihnen ihren Wohnsitz so angenehm wie möglich zu machen. Denn sie konnten ihn verlassen, mit einem glücklicheren Boden vertauschen. Und wie viel war nicht an die persönliche Gegenwart der Götter in ihren Statuen geknüpft! So lange das Bild des Schutzgottes der bedrängten Stadt noch nicht entrissen worden, ist nicht alle Hoffnung gesunken; erst die von ihm verwaiste Stadt ist dem Verderben sicher preisgegeben. Deshalb legte man in dem von Alexander belagerten Tyrus der Statue des Apollo goldene Ketten an und knüpfte diese an den Altar

1) Dass die Götterbilder die Victorien und Kränze nicht bloß trugen, sondern darreichten, hat niemand besser verstanden, als der Tempelräuber Dionys. „*Ea se accipere, non auferre dicebat.*“ Cicero: *de natura deorum*, III, 34. p. 672. ed. Cr. —

2) Vgl. Clemens Alex. *Paedag.* II, ed. Syll. p. 181. C. *Paschal. coronae* p. 204 ff. — Artemid. *Oneirocr.* II 34. p. 122. ed. K. Prudent. in *Synmach.* I, v. 204. — Spanh. *ad Callim.* p. 326. — Herodot. v. 38. p. 318. ed. Jungerm. Vgl. Kannegießer, *Komische Bühne von Athen* p. 28.

des Herkules. Ja, einzelne Statuen in Griechenland trugen von jeher Fesseln, damit man ein für allemal ihrer Treue versichert sei. Götterbilder, der erstürmten Stadt entrissen, sind erst das Zeichen des vollendeten Sieges, und ihre schirmende Kraft wird auf fremden Boden verpflanzt, um dort gleichsam neue Wurzel zu schlagen. Orakel gebieten, das Götterbild eines fremden Volkes dem Vaterlande einzuverleiben, und Statuen anerkannter Segenskraft werden in entscheidenden Momenten von ihren Besitzern als Bundesgenossen und Mitkämpfer erbeten und eingeholt. Eine Sage lässt sogar eine Statue des delphischen Apollotempels durch göttliche Kraft nach Korcyra wandern und die Mauern dieser Stadt verteidigen.¹⁾

Doch nicht bloß solche in Bedrängnis und Gefahr schirmende Kraft schrieb man den Götterbildern zu: die Gegenwart der Götter in ihren Bildern hatte diese auch mit anderen dämonischen Kräften erfüllt, die zwar in der Regel schlummerten, aber doch von außen geweckt werden konnten und dann wunderthätig ins Leben traten. So wurde gewissen Götterstatuen die Kraft der Weissagung zugeteilt, z. B. einem Bilde der Hekate, welches Theagenes immer mit sich führte und um Rat fragte. Ja, noch Pausanias sah auf dem Markte von Pharae in Achaja das Bild eines weissagenden Hermes. Man sagte der Bildsäule sein Anliegen ins Ohr, und die erste Stimme, welche sich hören ließ, wenn man den heiligen Bezirk verlassen hatte, galt als Orakel. Anderwärts hörte der fromme Wahn von den Lippen der Statue selbst das Wort des Gottes; auch den Klang der Cithar wollte man zu Daphne von der Apollo-

statue des Tempels vernommen haben. (Wo es für nötig erachtet wurde, kam wohl auch Betrug dem Wahn zu Hilfe und half die Zunge der Statue lösen. So wird berichtet, dass der Bischof Theophilus bei Zerstörung der Götzenbilder in Alexandrien mehrere fand, welche hohl und so an die Wand gestellt waren, dass man hinter ihnen durch den Mund der Statue reden konnte.)²⁾

Kein Wunder dann, wenn nun auch den Statuen geradezu Empfindung beigelegt wurde, wenn ihre tote Materie von Zeit zu Zeit die Natur eines organischen Körpers annimmt, wenn hier ein Standbild Thränen vergießt, dort die Angst ihm Schweiß oder Blut austreibt, und endlich die Statue in ein sympathisches Verhältnis mit dem menschlichen Körper tritt, so dass z. B. Kraut, auf dem Köpfe einer Statue gewachsen, wie Plinius in allem Ernst versichert, Kopfschmerzen heilt.³⁾

Nur als beseeltes Werk also hatte der griechische Künstler das Götterbild von der Religion überkommen. Es bewegte sich, es schritt einher, es empfand und wirkte mit dämonischer Kraft. Sollte das atmende Werk nun unter seinen Händen zur toten Marmorbüste erkalten? Nein, der Glaube des Volkes verlangte von ihm, dies Prinzip der Beseelung vor allen anderen festzuhalten, der ganzen Form gleichsam die Beweglichkeit eines Gewandes zu geben, in welchem die Seele, die es umgeworfen, sich ungehindert und frei bewegen, in glücklich überraschenden Momenten sich offenbaren könne. —

(Schluss folgt.)

1) Suid. ed. Kust. II, p. 168. Paus. VII, 2, 3, p. 457. Plut. de fort. Rom. Opp. ed. X. II p. 319. A. Theodor. hist. eccl. V, 22.

2) Liv. XI, 19. — XXIII, 31. — XXVII, 1. — Plin. h. n. XXIV, 5, 106, p. 352.

1) Vgl. Paus. VIII, 46, 1. ff. p. 551. — Liv. XXIX, 10. Ovid. fast. IV, 255 ff. — Herod. V, 80. Str. p. 317. VIII, 61, p. 482. — Servius ad Virg. Aeneid. I, 97.



DIE VERVIELFÄLTIGENDEN KÜNSTE AUF DEN PARISER KUNSTAUSSTELLUNGEN 1893.



Die Künstler graphischer Vervielfältigung, die Schöpfer eigener Erfindungen, wie die Reproduzenten von Anderer Werken, haben sich in neuen Salons des Champ de Mars kaum minder zahlreich eingefunden als in den Sälen des Industriepalastes auf den Champs Élysées. In der Radirung und im Holzschnitte liegen hervorragende Leistungen vor, allein ein weit größeres Interesse knüpft sich an eine Anzahl Steindrucke, die eine Art von Renaissance der künstlerischen Lithographie rühmlich bezeugen. In der That kann seit einigen Jahren in Frankreich eine unerwartet sich steigende Vorliebe der Künstler für die Originallithographie beobachtet werden, für eine Kunst also, die im allgemeinen als längst begraben angesehen zu werden pflegt. Freilich bis zu der Schätzung und Verbreitung, deren die Lithographie sich vor fünfzig Jahren erfreute, ist noch ein weiter Schritt. Aber die Wiederbelebungsversuche, die gegenwärtig von einer Anzahl eifriger Künstler erfolgreich gemacht werden, verdienen umso mehr unsere Theilnahme, als unlängst auch bei uns einige schlichterne Versuche derart sich hervorgewagt haben. Ich erinnere an die Lithographien von Greiner und die colorirten Blätter von Hans Thoma.

In Frankreich hat die Lithographie nie ganz aufgehört, Künstler zu originalen Erfindungen anzuregen. Zu laut mahnte die stolze Vergangenheit dieser Kunst und jede posthume Ausstellung, wie diejenige der Werke von A. M. Raffet vor zwei Jahren, und die diesjährige der Werke von N. T. Charlet, warb der lithographischen Kunst nicht nur Bewunderer, sondern auch eine tüchtige Schar neuer Freunde. Besuchsers *Paul Maron*, dem im

vorigen Jahre die Médaille d'honneur des Salons zuerkannt worden ist, hat sich um die Sache der Lithographie verdient gemacht; er gründete 1881 die Société des Artistes lithographes français. Den ersten großen Erfolg dieser Bemühungen brachte die Exposition de Blanc et Noir 1890 und seitdem ist die Anzahl der Künstler-Lithographen so gewachsen, dass ich davon abstehe, eine Liste auch nur der tüchtigsten aufzustellen. Nur auf einige wenige will ich hinweisen, indem ich mit den beiden Salons zugleich auch diejenigen Künstler berücksichtige, die bei Durand-Ruel sich der Charlet-Ausstellung angeschlossen haben.

Von den älteren Künstlern muss *Chéret* an erster Stelle genannt werden. — Chéret, von dem an den Anschlagssäulen in Paris die phantastischsten aller Affichen herrühren, der aber trotz der praktischen Absichten seiner Aufgaben einer der originellsten Pariser Zeichner ist. Chéret ist ein Meister für sich, wie Raffet, Célestin Nanteuil oder Doré, die vor ihm Geschäftsanzeigen in monumentalen Lithographien illustriren. Chéret wird gesammelt, katalogisirt nicht minder eifrig als seine Vorläufer, die Buntdruckstecher des 18. Jahrhunderts. Nicht selten kann man nächtlicherweile begeisterte Sammler überraschen, wie sie bemüht sind, Chéret'sche Plakate von der Mauer abzulösen; und haben sie glücklich ihre Beute erhascht, dann wird wohl der neue Chéret fein säuberlich aufgezogen und unter Glas an die Wand gehängt. Und gewiss steckt in diesen scheinbar flüchtig entstandenen Gebilden mehr Künstlerschaft, als in mancher sorgfältig durchgefeilten Académie. Eine feine Empfindung für das Gefällige der bewegten weiblichen Figur, wenn auch mit einem Zug zur Gauleserie, verbindet sich da mit unübertrefflicher Meisterschaft in der Formenbehandlung. Der Reiz der Bewegung ist außerordentlich wie die

kühne fleckige Zusammenstellung von Rot, Gelb und Blau, die bei einiger Entfernung höchst harmonisch zusammengeben.

Chéret's Anfänge reichen in die siebziger Jahre zurück, schon die Ausstellung vom Jahre 1878 brachte ihm den großen Erfolg und seitdem hat seine freizügige und geistreiche Kunst immer an Bedeutung gewonnen, so sehr, dass seine Art, den bewegten Körper zu sehen, nicht ohne Eindruck auf seine Kollegen von der Palette geworden ist. Das nimmt umsoweniger Wunder, als sein Kolorit, so roh es anfänglich auch scheint, doch mit den lebhaften Farbeffekten modernster Malerei im besten Einklang steht. In Schlittgen's Tänzerinnen auf der Berliner Ausstellung steckt etwas, das sich mit Chéret's zeichnerischer Bravour vergleichen lässt. Neben diesen Arbeiten einer ausgelassenen Originalität ist es schwer, den romantischen Lithographien *Fautin-Latour's* völlige Gerechtigkeit angeleihen zu lassen. Seine Kompositionen nach Wagner'schen Motiven sind in einer etwas nebelhaften Formensprache vorge tragen; gegenüber den Arbeiten jüngerer Künstler erscheint *Fautin's* strichelnde Manier fast unfrei, unbehendig. Von den Neuern macht *Alexandre Lumois* durch seine modulationsreichen Originallithographien Aufsehen, worunter sich auch einige farbige Versuche befinden; mit ihm wetteifern *Henri-Patrice Dillon*, *Ernest-Auguste Duc*: (Landschaften), *Dimit Aman Jean* und andere, deren Arbeiten teils in dem Journal „L'Artiste“, teils in dem Album des Peintres lithographes erschienen sind.

Auf gleicher Höhe wie die originale Lithographie stehen die Reproduktionen. Was *Étienne Corpet*, *G. Fuchs* (nach Hemmer), *Laugel*, *Sirouy* und besonders

Paul Mourou darbieten, gehört zu dem Besten, was die lithographische Reproduktionskunst hervorgebracht hat.

Gegenüber diesen

Lithographien behaupten der Holzschnitt und die Radierung den hohen Rang, den sie seit langem in Frankreich innehaben, während der Kupferstich nur noch wenige Vertreter mehr gefunden hat.

Von den französischen Originalradirern zeichnen sich auf dem Champ de Mars einige Künstler aus, von deren Umgang mit dem Scheidewasser bisher nur dürftige Kunde in weitere Kreise gedrungen ist. *P. C. Hellen* ist einer dieser homines novi, und seine Arbeiten mit der kalten Nadel, meist weibliche Porträtstudien, leicht und frei hingeschrieben, gehören zu dem Geistreichsten und Anmutigsten, was man von diesem vielseitigen Künstler sehen kann. In seinen Blumenstudien kommt ihm *Ernest-Auguste Duc*: sehr nahe, während *Auguste Lepère*, *Paul Renouard* und *Henri Guaroul* selbständigere Pfade wandeln.

Lepère offenbart in seinen originalen Ätzungen dieselbe künstlerische Kraft und Selbstständigkeit, die seine Holzschnitte und Ölbilder aufweisen. Als echter Impressionist im Sinne von Monet und Degas sucht er in seinen Naturvisionen das „Inedite“, dem gewöhnlichen Auge Verborgene auf, und er weiß, was sein Sinn lebhaft und unmittelbar erfasste, mit überzeugender Kraft vorzuführen. Seine Ton-

schnitte sind allgemein bekannt. Seine feinen Ätzungen, in denen er lebendige Bilder des Pariser Lebens, der Pariser Landschaft entwirft, sind der Stolz jedes wohlorientirten Sammlers von modernen Radierungen. Interessant sind seine Versuche im Farbenholzschnitt, bei denen ihm die

LIBRAIRIE Ed. Sagot 18-Rue Guénégaud



Affiches:Estampes

Plakat von Chéret

Vorbilder japanischer Kunst vorschweben. Paul Renouard erscheint in einigen Blättern, auf denen er die Aquatinta mit der kalten Nadel zu sehr feinen Wirkungen vermählt, im Technischen als eine Art Goya auf eigene Hand. Seine Schilderungen vom Tanzboden der Pariser Oper sind ebenso fein und geistreich wie seine Tierstudien charakteristisch sind. Henri Guérard nimmt eine Lieblingsbeschäftigung Jacquemart's wieder auf, indem er kostbare Gefäße mit feinsten Charakteristik ihrer Materialien unter Anwendung oft verwickelter technischer Kniffe so wiedergibt, wie sie einem impressionistisch schauenden Auge erscheinen: als Träger subtiler malerischer Wirkungen — nicht im Hinblick auf das Detail der Formengebung und Ornamentation.

Eugène Bija benimmt sich in seinen Ätzungen wie ein etwas harter Nachahmer Lepère's. *Storm van's Girasole* scheint an seinem Ruhm zu zehren, vermag mit seinen Maassschilderungen keinen starken Eindruck zu erzielen. Bemerkenswert ist die große Sammlung höchst suggestiver Radirungen von *Mrs Liebermann* und die große, inderkoloristischen Wirkung stupende Sommeridylle von *Karl Köpping*, mit der der Künstler sich in markanter Weise als Originalradierer einführt. Die Gestalten dieses Sommeridylls, zwei Frauenfiguren, entsprechen vielleicht nicht der Idealität klassischer Formengebung, allein das Blatt ist so ganz auf die Wirkungen der Ätzkunst hingearbeitet und erschöpft gewissermaßen ihre reichen malerischen Befähigungen, dass es allein um dieser technischen Tugend willen eingehender Betrachtung wert ist, und jedenfalls die Künstler auf das lebhafteste interessiert. Erwähnt seien noch, der Kuriosität halber, der Versuch einer vierfarbigen Radirung von *Eugène Delatre* und die Bemühungen von *Henri Delaruelle*, Ätzung und Aquatinta harmonisch zu verbinden. Von den reproduzierenden Künstlern auf dem Champ de Mars nenne ich *Felix Jasinski's* ungemein einflussliche, aber kraft- und saftlose Wiedergabe von Botticelli's Primavera. Sein großes Blatt wirkt wie eine Heliogravüre, so ängstlich ist jeder „Strich“ vermieden; zudem macht es nicht den Eindruck, als sei die Platte vor dem Ori-

ginal entstanden. Etwas unruhig, aber nicht un-künstlerisch ist die Kaltenadarbeit, mit der *André-Henri Prost* Botticelli's Fresken aus der Villa Lemmi im Louvre wiedergegeben hat. Andere Werke reproduzierender Kunst stellten die bekannteren Künstler wie *Walter, Levot, Ricardo de los Rios* aus, ohne damit indessen den Wert früherer Arbeiten zu überbieten.

Wie der Salon in den Champs Élysées im Vergleich zu dem des Marsfeldes als der zahlreichere, allgemein gefälligere, aber künstlerisch belanglosere erscheint, so trägt auch seine graphische Abteilung einen im allgemeinen konservativen Charakter. Aber wie sich in der Malerei und Skulptur einzelne fortschrittlich moderne Strömungen auch im Industriepalast Ein-

gang verschafft haben, die den Roybet Bougnereau und Henner gegenüber kühn und erfolgreich die Sache einer frischeren neuen Kunst verfechten, so finden wir auch unter den vervielfältigenden Künstlern welche, denen Selbständigkeit im Empfinden und in der Formengebung wichtiger ist als die ebenedeute Routine älterer Tüchtigkeit. Namentlich die reproduzierenden Holzschnit-der feiern mit ihrer echt modernen, malerisch warm empfindenden Virtuosität



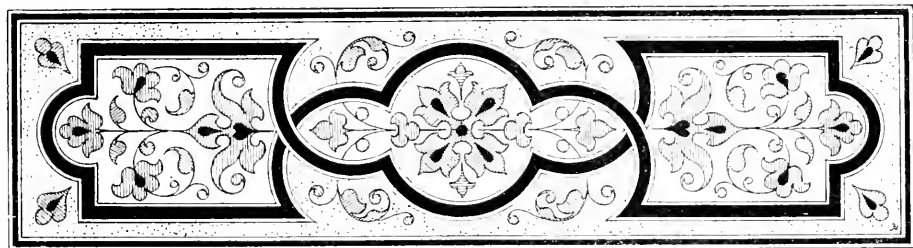
Vignette von Chéret

schöne Triumphe, ebenso einige Lithographen, die ich schon nannte. Holzschnitte von *Charles Baude, Emile-Philippe Lemaire, Auguste-Hilaire Léveillé, Leon Raffé, Vinttraut, Gibardi* gehören zu den einrahmenswürdigsten Bildern. Von den Radirern dieses Salons zeichneten sich aus *Chancel, Hesselbue, Slovamba, Higg* (Haigh), *Courtry, Damman, Loguillerme, Labuze, Le Conteur, Milins, Turletti* und last not least *Albert Krüger* aus Berlin. Im reinen Stich schuf *Joséph* das Tüchtigste und hatte *Jacoby* seine Hochzeit Alexander's mit Roxane nach *Giovan Antonio de' Bazzi* ausgestellt

So zeigt sich denn auf mehreren Gebieten vervielfältigender Kunst reges Leben, offenbart sich in den Werken der Originalradierer und Lithographen der frische künstlerische Zug der Zeit und in denen der Reproduzenten ein ernstliches Streben nach freieren künstlerischen Ausdrucksformen.

Paris, Ende Juni 1893.

RICHARD GRAUL.



Kopfleiste von A. LACKNER.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Auktion der Kupferstiche, Radirungen und Zeichnungen aus der „Holford-Sammlung“. Diese berühmte Sammlung, fast die letzte ihrer Art in Privathänden Englands, kam am 11. Juli und den drei folgenden Tagen bei Christie in London zur Auktion. Die hervorragendsten Stücke der Kollektion befanden sich längere Zeit zur Ansicht in der Kunsthandlung von Colnaghi ausgestellt, deren Chef, Mr. Andrew McKay, einen sehr genauen Katalog der Sammlung verfasste. Der verstorbene Mr. Holford, obwohl ein Mann von Geschmack und Kenntnissen, war dennoch kein Sammler im eigentlichen Sinne, und so blieb denn diese Kollektion in der Hauptsache in demjenigen Zustande, in welchem sie als „Woodburn“, und schon früher als „Aylesford-Sammlung“ rühmlichst bekannt war. Die nunmehr stattgehabte Auktion hatte aus allen Weltteilen Liebhaber und Vertreter von Museen herbeigeleckt. Den Hauptziehungspunkt bildeten: die Radirungen Rembrandt's, die Stiche Dürer's, Martin Schongauer's, viele andere seltene deutsche Meister und eine kleine, aber sehr ausgewählte Anzahl von Originalzeichnungen. Vor allem gebührt den Radirungen Rembrandt's der Preis. Verglichen mit anderen bedeutenden Verkäufen von „Rembrandt-Kollektionen“, so namentlich der des Herzogs von Buccleuch und des Rev. Dr. Griffith, finden wir, dass jene eine außergewöhnliche Anzahl „erster Plattenzustände“ enthält, und dass die Blätter hier alle in guter Verfassung sind. Dies ist besonders hervorzuheben vom „Hundertguldenblatt“, „Rembrandt mit dem Säbel“ und von „Ephraim Bonus mit dem schwarzen Ring“. Von dem „Hundertguldenblatt“ dieses Plattenzustandes sind nur sieben Exemplare bekannt, und da seit 100 Jahren die Blicke aller Forscher vergebens gesucht haben, so mag wohl mit einiger Sicherheit behauptet werden, dass deren keine weiteren vorhanden sind. Von diesen sieben Blättern befindet sich je eins im British Museum, in der Nationalbibliothek in Paris, in Amsterdam, in Wien, Berlin (aus dem Verkauf der Buccleuch-Sammlung), und dasjenige aus dem Besitz von M. Dautit kommt an die Stadt Rouen; das hier in der Holford-Sammlung befindliche ist das siebente Exemplar. Vielleicht ist dies das schönste von allen Blättern, und ebenso weich im Ton wie zart in Licht und Schatten, so dass es jedenfalls von keinem der sechs anderen Exemplare übertroffen wird. Der 1867 verkaufte Abdruck in der Auktion von Sir

Charles Price erzielte 1180 £., und ein gleiches Blatt aus der erwähnten Auktion des Herzogs von Buccleuch 130 £. Noch seltener ist das Blatt „Rembrandt mit dem Säbel“, von dem im ganzen vier existieren, und zwar drei Abdrücke in öffentlichen Galerien, während der vierte hier zum Verkauf kam. „Ephraim Bonus“, erster Plattenzustand mit dem schwarzen Ring, ist nur dreimal vorhanden: im British Museum aus der Verstolk-Sammlung, dann in Paris und endlich hier in der Holford-Auktion. Dieses Meisterwerk voller Ausdruck und tiefster innerer Erfassung zeigt uns die charakteristische Individualität des Künstlers in gleicher Weise wie das kleine Ölbild desselben Sujets in der „Six-Kollektion“ in Amsterdam. Für italienische Stiche, mit Ausnahme derjenigen des 15. Jahrhunderts, ist in England die Liebhaberei nicht mehr so groß, wie dies vor einer Generation der Fall war, und die Werke von Marcantonio Raimondi, obwohl hier sehr gut vertreten, würden vor 40 Jahren bedeutend höhere Preise erreicht haben. Die bemerkenswertesten Preise am ersten Tage waren folgende: „St. Georg und der Drache“, von dem unbekanntem Meister von 1466, 165 £.; „Das Urteil Salomons“, von F. v. Bocholt, 100 £.; von demselben, „St. Michael“, aus der Esdaile-Sammlung, 135 £.; „Die heilige Familie“ von G. Antonio von Brescia, aus der Du Bois-Sammlung, 140 £.; „St. Georg“, von Hans Burgkmair, auf Pergament, 120 £.; Albrecht Dürer: „Adam und Eva“, 100 £.; „Die Passion“, 50 £.; „Die heilige Familie“, seltene Radirung, 110 £.; „St. Hubertus“, 150 £.; „Der hl. Hieronymus in seiner Zelle“, 130 £.; „Melancholie“, 62 £.; „Tod und Teufel“, 145 £.; „Das Wappen mit dem Schädel“, 75 £. — Am zweiten Auktionstage ist nachstehendes besonders erwähnenswert: „Kampf der Meergötter“, von Andrea Mantegna, 50 £.; „Aurora“ nach Guido Reni, von Raphael Morghen, 52 £.; „Die trauernde Maria“, von M. A. Raimondi, 55 £.; von demselben Meister: „Adam und Eva“, 180 £.; „Der bethlehemitische Kindermord“, 190 £. Manche alten Platten von Marcantonio Raimondi sind von Hand zu Hand gegangen, wieder aufgestochen und noch in neuerer Zeit in ganz schwachen Abdrücken ein Handelsartikel der päpstlichen Kupferdruckerei in Rom gewesen. Bei dieser Gelegenheit mag daran erinnert werden, dass Lucas van Leyden auf seinen guten Namen so eifersüchtig gewesen sein soll, dass er alle Fehldrucke vernichtete; „Der Tanz der Magda-

benannt. In einem Meister erzielte 88 £. Von Israel von Mecken: „Judith“, 78 £; „Zwei Liebende“, 71 £; die „Madonna di San Sisto“ von F. Müller, nach Raphael, 80 £. — Der dritte Tag brachte die *Kalirungen Rembrandt's*. Die Preise waren außerordentlich hoch. Die Abdrücke der ersten Plattenzustände von „Christus heilt die Kranken“, „Rembrandt mit dem Säbel“ und „Ephraim Bonus“ brachten zusammen 5700 £. Diese, sowie die anderen bedeutendsten Blätter gingen nach Berlin, Wien, Paris und Stuttgart. „Rembrandt mit Hut und gesticktem Mantel“, 1. Plattenzustand, 420 £ (Käfer; Bouillon). Ein anderer Abdruck, 5. Plzst., 66 £ (Gutekunst); „Rembrandt an eine Steinbrüstung angelehnt“, 2. Plzst., 82 £ (Gutekunst); „Rembrandt zeichnend“, 3. Plzst., 280 £ (Meder); ein anderer Abdruck, 5. Plzst., 82 £ (Gutekunst); „Rembrandt auf einen Säbel gestützt“, 1. Plzst., aus der Aylesford-Sammlung, 2000 £ (Deprez und Gutekunst); „Die Flucht nach Ägypten“, in dem Stil von Elsheimer, 2. Plzst., 160 £ (Meder); „Die Auferweckung des Lazarus“, 3. Plzst., 125 £ (Meder); „Christus heilt die Kranken“, „Hundertguldenblatt“, 1. Plzst. auf chinesischem Papier, aus der Hibbard- und Esdaile-Sammlung, 1750 £ (Danlos); dasselbe Blatt im 2. Plzst. 290 £ (Deprez); „Christus vor Pilatus“, 1. Plzst. auf chinesischem Papier, 1250 £ (Bouillon); ein anderer Abdruck im 3. Plzst. 57 £ (Meder); „Christus gekrenzt zwischen den beiden Schächern“, 1. Plzst., 200 £ (Meder); „Der gute Samariter“, 1. Plzst., 39 £ (Dunthorne); „Tod der Jungfrau Maria“, 1. Plzst., 115 £ (Meder); „Hieronymus vor einem alten Baume sitzend“, 1. Plzst. auf chinesischem Papier, 61 £ (Gutekunst); eine auf Herzog Alba bezügliche allegorische Scene II £ (Colnaghi); „Der Schlittschuhläufer“, 48 £ (Dunthorne); „Ein Maler, ein Modell zeichnend“, 125 £ (Meder); „Ansicht von Omwal“, 320 £ (Bouillon); „Ein Bauer“, 145 £ (Colnaghi); „Eine Landschaft“, 80 £ (Danlos); „Landschaft mit einer Kutsche“, 130 £ (Bouillon); „Die drei Landhäuser“, 1. Plzst., 275 £, 2. Plzst. 160 £ (Meder); „Ein Dorf mit viereckigem Kirchthurm“, 1. Plzst., 210 £ (Meder); „Der Kanal“, auf chinesischem Papier, 260 £ (Bouillon); „Landschaft mit verfallenen

Turm“, 1. Plzst., 115 £ (Colnaghi); „Eine Landschaft mit Schafherde“, 245 £ (Sabin); „Eine Landschaft mit Obelisk“, 1. Plzst., 185 £ (Meder); „Ein Obstgarten mit Scheune“, 1. Plzst., 170 £; „Landschaft mit großem Boote“, 200 £; „Der junge Haaring“, 115 £ (sämtlich Meder); „Renier Auskoo“, 120 £ (Colnaghi); „Der alte Haaring“, 3. Plzst., 190 £ (Gutekunst); „Johann Luitma“, 1. Plzst., 180 £ (Gutekunst); „Jan Asselyn“, 1. Plzst., 140 £ (Colnaghi); „Ephraim Bonus“, 1. Plzst. mit dem schwarzen Ring, 1950 £ (Danlos); dasselbe Blatt, 2. Plzst., 135 £ (Meder); „Johann Cornelius Sylvius“, als bester Abdruck von Wilson bezeichnet, 450 £ (Bouillon); „Coppeno“, große Platte, nach Wilson 2. Plzst., während nach dem Urtheil von Middleton 1. Plzst., 1350 £ (Bouillon); ein ähnliches Exemplar erzielte in der „Burdleuch-Auktion“ 1190 £; „Portrait von van Tolling“, 2. Plzst., 530 £ (Meder); „Der Bürgermeister Six“, 2. Plzst., 380 £ (Colnaghi); dasselbe Blatt, 3. Plzst., 255 £ (Meder); „Die Judenbraut“, 1. Plzst., 175 £ (Gutekunst). — Am letzten und vierten Auktionstage waren ebenfalls gute Preise zu verzeichnen: Kupferstiche von Martin Schongauer: „Die Geburt Christi“, 91 £; „Die Kreuzigung“, 66 £; „St. George“, 50 £; „St. George“ von Zwolle, 265 £ (Meder). — *Zeichnungen* alter Meister: „Studie“, Drei Kinder von Correggio, 82 £; Dürer: „Ein knieender Mann“, Bleistiftzeichnung auf blauem Papier, Monogramm, 1506, kam auf 60 £; Federzeichnung „Ein Storeh“, Monogramm und 1517, 54 £; ein Blatt aus Dürer's Skizzenbuch, Bleistiftzeichnung, 7½ Zoll \times 5, zwei Köpfe, Monogramm und 1529, 635 £ (Meder); „Ein italienischer Seehafen“, von Claude Lorraine, 96 £; die berühmte Zeichnung „Der Kelch“ von Mantegna, gestochen von Hollar, 185 £ (British Museum); A. Ostade, „Außerhalb eines Wirthshauses“, (das Bild in der Galerie im Haag), 225 £; eine ländliche Scene von Paul Potter, 270 £; „Portrait von Elisabeth Brandt“, in Schwarz und Rot von Rubens, 68 £; A. v. d. Neer, „Flusscene“, 86 £; eine Vase mit Blumen von van Huysum, 150 £. — Der Gesamterlös der Auktion betrug 27892 £.



DAS PANTHEON IN ROM.

MIT ABBILDUNGEN.

Aus dem Interesse für das sogenannte Pantheon des Agrippa in Rom wieder ein allgemeines geworden ist, soll hier ein Auszug aus den Ergebnissen der Untersuchung geboten werden, welche bereits im Sommer 1890 in Rom von dem da-

maligen Reisestipendisten der Wiener k. k. Akademie der bildenden Künste, Architekten *Josef Dell* ausgesprochen und seitdem von anderen wiederholt worden sind. Diese Ergebnisse werden demnächst in einer größeren Publikation erscheinen.

RECONSTRUCTIONS-STUDIE ZUM PANTHEON.
ERMITTLUNG DER MÖRSELN-CONSTRUCTION
VON VRSFENGL AVSBILDUNG DER OBERWAND.

I.

Was jetzt „Pantheon“ benannt wird, bildet einen antiken Baukomplex, der von drei Straßen und einem Platze begrenzt wird und sich naturgemäß in fünf Teile gliedert: die Vorhalle, den Vorbau, den Rundbau, den sogenannten Thermensaal und die zwischen beiden liegenden Gemächer. Mannigfache Veränderungen sind an allen diesen Teilen bemerkbar. Die Renaissance, das Mittelalter, die altchristliche Zeit, ja selbst die Römerzeit nahm schon Teil an der Umgestaltung des ursprünglichen Bauwerkes, glücklicherweise ohne dasselbe zu sehr zu verändern.

Die Rotunde bildet den hervorragendsten und mächtigsten aller Teile. Sie besteht aus mehreren Geschossen. Im Äußeren tragen drei derselben die segmentförmige Kugelcalotte; die beiden unteren Geschosse des Äußeren entsprechen den zwei Stockwerken des Inneren, mit denen sie im innigen konstruktiven Zusammenhange stehen. Die halbkugelförmige Kuppel bildet die Decke.

Der Grundriss ist kreisförmig angelegt. Acht mit Hohlräumen versehene Pfeiler werden im zweiten Geschosse mit Tonnen verbunden;



die dadurch entstandenen Laibungen sind nach außen mit Mauern geschlossen und bilden auf diese Weise Nischen, die mit Ausnahme der Eingangstorne in den Hauptachsen in kreissegmentförmigem Grundriss, in den vier Nebenachsen aber in kreisringförmiger Form ausgebildet sind. Die Hauptnische allein lässt den halbkuppelförmigen Abschluss sichtbar erscheinen; jener der beiden mittleren zur Seite ist durch die Oberwandmauer verdeckt, aber auch wie die Hauptnische in der Form von Halbkuppeln ausgebildet.

Die Laibung des Einganges sowie die vier Nischen in den Nebenachsen besitzen tonnenförmige Überdeckungen. Nur die letzteren vier sind unter sich gleich. Die Eingangstorne ist schmaler, ihr Scheitel gleich hoch mit dem Schluss der Altarnische (Hauptnische). Die sechs seitlichen Nischen haben im unteren Geschosse eingestellte Säulen mit einem darüber befindlichen Gebälke korinthischer Ordnung. Bekannt ist, dass die unteren Geschosse zusammengekommen gleiche Dimensionen haben mit dem Radius des Grundrisskreises und der Höhe der Kuppel (Fig. 1. Radius $MP =$ Höhe PL). Die Architekturteile des Inneren wurden für dieses Bauwerk sicher nicht neu hergestellt, sondern sie waren, als man dasselbe errichtete, schon vorhanden; dies beweisen die ungleich breiten Pilasterkapitälre bei vollkommen gleich breiten Pilasterstämmen. Die Pilasterkapitälre der Tabernakel sind mit bearbeiteten Teilen einverbaut, deuten somit auf eine ursprünglich anders beabsichtigte oder ausgeführt gewesene Verbindungsart hin, so dass die Annahme gerechtfertigt erscheint, dass dieselben von einem anderen Bauwerke stammen. — Alle Werkstücke sind aber so innig mit dem Gebäude verbunden, dass die Annahme eines späteren Einbaues derselben vollkommen ausgeschlossen ist, wie es Hirt bei seiner Rekonstruktion angenommen hatte. Die Schäfte der Säulen und Pilaster jedoch dürften aus neuen Werkstücken hergestellt worden sein.

Die Veränderungen, welchen der Rundbau ausgesetzt war, beziehen sich hauptsächlich auf die Entfernung der alten Oberwandmurestation im Jahre 1771 durch *Paolo Passi*. Wir übergangen alle anderen und erwähnen nur diejenigen der ersten Tabernakel rechts und links vom Eingange, die in altchristlicher Zeit schon verfallen wurden.

Von den vorhandenen Aufnahmen des Denkmals sind bloß zwei erwähnenswert: vor allem das in seinen Messungen zum Teil sehr genaue und vorzügliche Werk von *Desgodets*, welches zumeist die künstlerische Seite behandeln sollte; die nur

bis zu einem gewissen Grade von Genauigkeit ausgeführte Darstellungen mancher Dekorationen und der Konstruktion sind aber gewiss nicht in Rom fertig gestellt worden. Das größte Verdienst *Desgodets*'s besteht in der Rettung der Anordnung der alten, dem *Septimius Severus* zugeschriebenen Oberwandverkleidung durch eine sehr genaue Aufnahme, besonders mit Berücksichtigung des dabei verwendeten Materials. Die Publikation von *Leclerc* bei *Isabelle* — *Edifices circulaires et les domes* — weist leider manchen Fehler auf. — Adler stützt sich bei seiner Rekonstruktion auf letzteres Werk und konnte deshalb zu keiner richtigen Lösung gelangen, obwohl er dieselbe ahnte.

Um diesem Übelstande abzuhelfen, wurde durch Herrn *Dell* durch fünf Monate hindurch eine vollkommene Neuaufnahme des Pantheon gemacht, bei welcher er in den Nischen aller Stockwerke auf viele Stempel stieß, welche ihm von Dr. Dressel als der Hadrianischen Zeit angehörig bezeichnet wurden. Seine präzise Erklärung, welche er Ende Juni 1890 in Rom Dr. Dressel gegenüber aussprach, dass dann das Pantheon zum mindesten sicher ein vollkommen neuer Hadrianischer Wiederaufbau sei, stieß damals auf lebhaften Widerspruch, und erst als von anderer Seite später dasselbe ausgesprochen wurde, fand die Deutung allgemeine Zustimmung. Auch der Vorbau und die Vorhalle zeigen Veränderungen. Als die für uns wichtigste mag die der drei östlichen Säulen gelten. Die dritte stand einst an Stelle der ersten an der Ecke, die erste und zweite jedoch stammen von einem anderen Denkmale, wie es uns Hirt berichtet, her.

Die Vorhalle wie der Vorbau sind aber beide in Hadrianischer Zeit zusammengefügt und erbaut worden, nur zeigen sich verschiedene Stadien der Ausführung. Um jene großen Gesimsstücke in den fertigen Vorbau einfügen zu können, wären bedeutende Stützen und Abstreben notwendig gewesen zum Unterfangen des darüber liegenden Mauerwerkes, welche gewiss Spuren ihrer Anwendung hinterlassen hätten, die aber nirgends erkennbar sind. Auch an der Vorderseite des Vorbaues bilden mehrere Steine die Kämpfer zweier in der Mauer befindlichen Entlastungsbögen, welche sicher durch das Einfügen der Architravstreifen dorthin selbst in Mitleidenschaft gezogen worden wären.

Es spricht sich hier somit unverkennbar eine Änderung im Bauprogramme während des Baues aus.

Vielleicht wollte man eine Fassade ohne Vorhalle ausführen; die angestellten und nicht einver-

bauten Pfeiler weisen darauf hin, aber eine fertig gestellte Fassade bis in die jetzt aufgeführte Höhe bestand nie. Durch das Anfügen der Vorhalle an den Vorbau wäre das Horizontalgesimse des oberen Giebels überdies zerstört worden; nun ist dasselbe in seinen mittleren Teilen von Anbeginn an unfertig geblieben, es ist das Dach der Vorhalle somit älter als diese Teile des Vorbaues.

Den schlagendsten Beweis für die hier ausgesprochene Behauptung bildet der Vorbau selbst. Bis in die Höhe der Pilasterkapitüle der Vorhalle ist derselbe mit dem Rundbau innig verbunden, also gleichzeitig, von da an bis hinauf durch eine Stoßfuge getrennt, also angebaut und später als der Rundbau. Leicht denkbar ist somit eine Ausbildungsform, bei welcher das Dach bis an den Rundbau anschloss.

Bedeutungsvoll sind auch noch die zu beiden Seiten der Schwelle der großen Eingangsthüre nach innen zu liegenden Steine, welche in ihrer unfertigen Gestalt und in Anbetracht der ursprünglichen Lage der obigen Behauptung zur Bekräftigung dienen.

Gewiss ist die jetzige Form des Vorbaues nur zu dem Zwecke hergestellt worden, um einen Verbindungsweg zu schaffen zu dem Dache und den von außen über den Platten des zweiten Gesimses begehbaren Nischen, dessen Thürverschlüsse auf eine frühere Benutzung hindeuten. — Ob die Vorhalle der älteste Teil ist, wie geglaubt wird, muss durch Untersuchungen ihres Fundaments ermittelt werden, was Herrn Dell seiner Zeit in Rom nicht gestattet wurde. Wir wissen aber, dass die Schäfte der Säulen aus Granit sind, und da Richter bewies, dass zur Zeit Agrippa's Granit bei den Säulen nicht zur Anwendung kam, so ist damit die Frage zu Gunsten eines späteren Baues gelöst, bei dem aber die Werkstücke, welche die Friesinschrift Agrippa's tragen und die von Säule zu Säule mit dem Architrave der Höhe nach ein Stück bilden, sicherlich wieder zur Verwendung gelangten. Das Alter des Kranzgesimses bleibt dabei immer noch in der Schwebe. Der wichtige Umstand, dass über den Architraven der vier innerhalb der Vorhalle stehenden Säulen, in den Mauern, welche den Dachstuhl stützen, verarbeitete Werkstücke zur Wiederverwendung kamen, deutet ohnedies mit Sicherheit auf keinen primären Bau.

Im Giebelfelde des Vorbaues oberhalb des Daches der Vorhalle befinden sich noch etliche durchlochete Steine, die bei näherer Betrachtung für bestimmt später eingefügt erklärt werden müssen und die

zweifelsolme zur Befestigung von Gerüsten während des Baues dienten.

Kehren wir nun zum Inneren des Rundbaues zurück, wo schönere Resultate zu gewärtigen sind, besonders in betreff der Ermittlung der ehemaligen Oberwandausbildung. Von der alten Oberwand-Inkrustation ist jetzt nur mehr die Chambranle der Bogen der Eingangstonne und Altarnische, welche schon in der Aufnahme bei Desgodetz erscheinen, vorhanden. Die Eingangstonne selbst geht auch durch die volle Mauerstärke hindurch, wie die sechs anderen Mauerbögen, welche an der Außenseite sichtbar sind. Durch eine genaue Aufnahme gelangt man zur Kenntnis, dass die letzteren in der Form von kegelförmigen Tonnen ausgeführt sind, deren Achsen ansteigen, deren Scheitel HS (Fig. 1) horizontal liegen, und deren Spitze S in der Achse des Rundbaues SM sich befindet. Es sind somit I, II, III, IV, die Mittelpunkte der kreisförmigen Lehrbogengerüste, auf welche zuerst die zweischuhigen Plattenreihen gelegt wurden, die zur Fertigstellung des Bogens dienten.

Die achtschuhige Mauer, welche in Fig. 1 weggelassen ist, wurde sicher vor Beginn der Einwölbung ausgeführt und half gleich dem Lehrgerüste mit zur Stütze des Bogens.

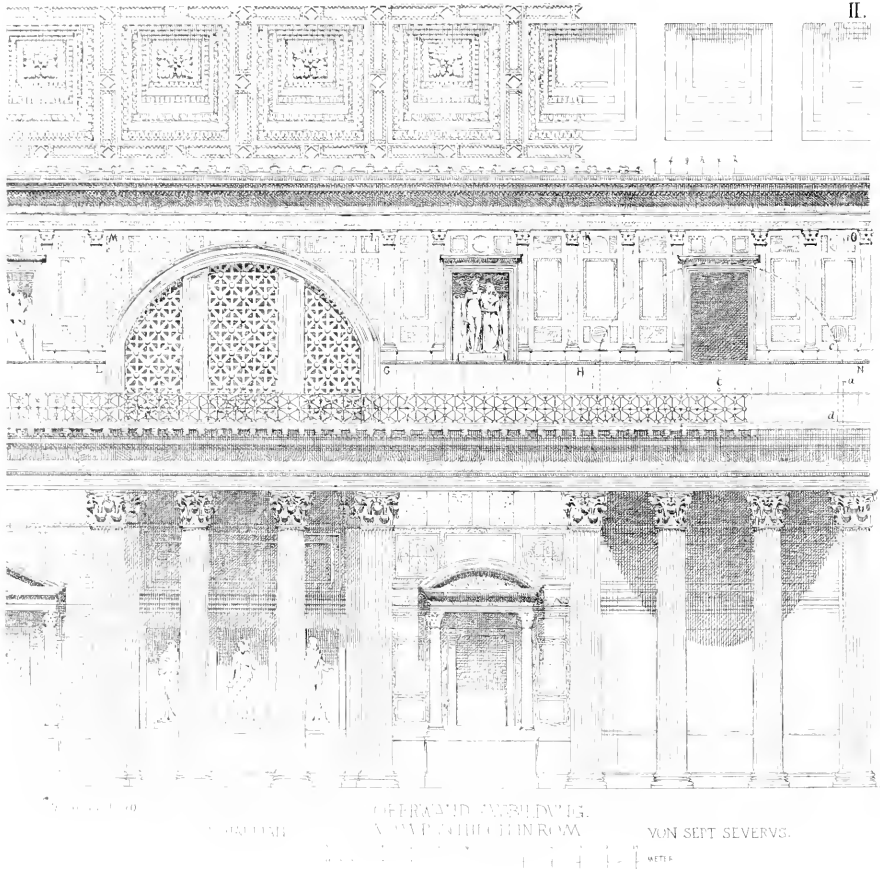
Obige fünf Plattenreihen, welche in der Breite von zehn Fuß den Raum überdecken, mussten ursprünglich einverbaut werden, ihre Stempel sind bestimmend für das Alter des Denkmals. Dass an der Kuppel dieselben Stempel vorhanden sind, deutet auf einen vollkommen gleichzeitigen Bau, was die früher ausgesprochene Behauptung nur bekräftigen kann.

Die beiden Rundnischen rechts und links von der Mitte haben denselben Radius wie die Altarnische, nur zeigt letztere eine andere architektonische Ausbildungsform und Verbindung mit der Innenwand. Die überdeckenden Halbkuipeln der seitlichen Rundnischen wurden ebenfalls auf Holzgerüsten und mit Hilfe der zweischuhigen Platten hergestellt, welche gleichfalls Stempel der Zeit Hadrian's tragen wie jene aller übrigen Nischen. Dadurch, dass sie sich auch hier an ursprünglicher Stelle befinden, wird obige Behauptung der Erbauungszeit bekräftigt. Es ist nahezu gewiss, dass über den zwei seitlichen Rundnischen sich ein gleicher Mauerbogen befindet, wie bei den anderen vier in den Nebenachsen befindlichen Nischen, indem bei den ersteren an der Außenseite des Rundbaues derselbe Segmentbogen erscheint, wie bei den letzteren, so dass die Kuppel sich sozusagen an die Tonne anschmiegt und einfügt. Kleine

Unregelmäßigkeiten sollen später erwähnt werden. Alle sieben Nischen waren aber ehemals an der inneren Oberwand zum Ausdrucke gebracht worden, da die innere drei Fuß dicke Mauer ursprünglich nicht vorhanden war.

Die Konstruktion derselben ist bekannt. Auf dem Gebälke befinden sich übereinander zwei Reihen

Verbindungen besonders bei den Konsolen deutlich zeigt. Die beiden seitlichen Nischen besitzen keine Verbindungsmauern, aber hier wie dort ist die nischenschließende Innenmauer viel weniger dicht eingefügt als die äußere, acht Fuß breite. Sie trägt infolge ihrer relativ schwächeren Dimension und der losen Fuge beim Bogen zur Unterstützung und Entlastung



von drei Entlastungsbögen, welche den Interkolumnien entsprechen. Sie tragen die Mauer, welche in der Mitte fensterartig durchbrochen ist. Die Mauer wurde durch radialgestellte Quermauern über Bogen und Konsolen mit der äußeren Mauer verbunden, gewiss aber erst in späterer Zeit, wie es bei genauerer Untersuchung die Art und Weise der

desselben fast nichts bei. Die deutlichsten Erkennungszeichen der späteren Einfügung des ganzen Systemes bilden die bis über die innere Mauer hineingreifenden zweischuhigen Plattenreihen und die in die äußere Mauer später eingefügten Konsolenpaare im Inneren der Nische; auch wurden durch das Einfügen der kleinen Entlastungsbögen Teile der großen

Tonne zerstört, so dass man die vollkommene Überzeugung gewinnen muss, dass die Innenmauer, wie es in der Zeichnung Fig. 1 dargestellt erscheint, nicht gleichzeitig, sondern später ist, und dass man von derselben bei der Rekonstruktion deshalb absehen muss; dies um so mehr, als in den seitlichen Rundnischen, wo die gleichen Druckverhältnisse bestehen, wie in den kreisförmigen Nischen, dennoch die Radialmauern, wahrscheinlich technischer Schwierigkeiten wegen, nicht eingefügt worden sind. Der an der Innenwand zu Tage tretende Bogen hat nun folgende Form (Fig. 1 und 2): er ist halbkreisförmig, sein Mittelpunkt in IV (resp. C), und besitzt eine um ein geringes größere Spannweite als die Entfernung der Mauerkerne der Nischenpfeiler (Radius Ca in Fig. 2), welchen die Pilaster in der Stärke von ca. 16 cm im Mittel (c d) vorliegen. Durch die Ecken derselben ist die segmentförmige Gestalt vollkommen genau gegeben.

Betrachten wir die Oberwandkonstruktion des Septimius Severus, IOGN Fig. 2, so finden wir, dass das mittlere der drei Felder zwischen den Fenstern ein Verlegenheitsmotiv enthält. Dasselbe ist auf eine Veränderung dieser Verkleidung, welche in jenem Zustande das untere Geschoss mit der Kuppel gewiss nicht günstig verbindet, zurückzuführen.

Lässt man den segmentförmigen Mauerbogen in die Oberwand einschneiden, so ersehen wir sofort, welche Teile derselben die alten sind und somit dem Baue des Hadrian angehören, wenn man die Bogenumrahmung gleich breit nimmt mit der erhaltenen der Eingangstonne und Altarnische (GHK Fig. 2). Wohl könnte man mit etwas Gewalt auch einen halbkreisförmigen Bogen erzielen; dann würden aber die Werkstücke desselben zu groß und schwer, um angeheftet zu werden, zu klein aber, um einen selbständig sich stützenden Mauerbogen bilden zu können.

Es ist somit von dem Hadrianischen Pantheon viel weniger zerstört, als allgemein angenommen wurde, da jetzt bloß die Zwickel durch ein passendes Motiv zu füllen sind (LMIG Fig. 2).

Dieses Bogenfenster konnte aber nicht offen gewesen sein, indem dabei die bloßen Ziegel der Gewölbe zu Tage getreten wären; die Annahme einer Bronzeverkleidung der Nischenwände ist unthunlich, da in diesem Falle die Bronzestifte zur Befestigung derselben an die Mauer wenigstens durch die Spuren einer späteren Entfernung erkennbar wären. Aus diesem Grunde ist die Adler'sche Rekonstruktion unzulässig.

Es bleibt somit nur mehr die Annahme eines Gitters in nebenstehender Ausbildungsform übrig, durch welches der Bogen geschlossen war. Dasselbe kann aus Stein oder aus Bronze gedacht werden; im letzteren Falle sind sowohl die häufigen Blitzschläge leicht erklärlich als auch die spätere Entfernung desselben in Anbetracht des großen Wertes. Durch die jetzt sich ergebende Ausbildung wird auch das verschiedene Material der Pilaster der Nischen motiviert, indem die beiden mittleren Nischen die Verwendung von Pavonazzetto, jene der Nebenachsen aber von Giallo aufweisen, ebenfalls eine Bekräftigung unserer Rekonstruktion, bei der die Nischen dominieren. Die großen Kassetten der Kuppel verbinden sich dabei viel leichter mit der Oberwand, deren Inkrustation jetzt gewiss nur als Wandmalerei wirkt, die freilich mit kostbarem Marmoraterial hergestellt wurde. Eine architektonische Wirkung jedoch ließe sich mit den kleinen Pilastern allein nie und nimmer erzielen.

Es liegen genug Anhaltspunkte vor, mit deren Hilfe der Nachweis erbracht werden kann, dass die am Äußeren erkennbare Programmänderung sich auch im Inneren vorfindet. Dieselbe beginnt am oberen Ende der Oberwand über dem zweiten Gesimse und erstreckt sich auf die Kuppel und auf das dritte Geschoss des Äußeren. Sie gab sicherlich Anlass dazu, dass nachher die Nischen des zweiten Geschosses geschlossen wurden. Im ursprünglichen Projekte war gewiss dasselbe Halbkuppelprofil, jedoch mit zweiunddreißig Kassetten in jeder Zone angenommen worden, welches sich dem ganzen Aufbau einheitlich anpassen würde, und von welchem man vielleicht nur der Zahl sieben wegen abging. Ob eine andere Kuppel thatsächlich ausgeführt war, lässt sich nicht mehr beweisen, doch würde dieselbe ebenfalls in die Hadrianische Zeit fallen müssen.

Die Klammerlöcher der Tabernakelgiebel deuten auf Akroterien aus Bronze; die Sima der unteren Ordnung war sicher mit einem Gittermotiv geschmückt, während das Gesimse der oberen Ordnung eine Bekrönung gehabt haben mag. Die Kassetten zeigen Spuren einer Profildekoration, die vielleicht aus Bronze hergestellt worden war.

Über die Form des Pantheons des Agrippa wissen wir nichts. Hirt hat zwar schon den um ca. zwei Meter tieferen Boden gekannt und erwähnt, welcher jetzt wieder aufgedeckt wurde; er hielt ihn damals für den Boden des Caldariums der Agrippa-Thermen, eine Ansicht, die seither unhaltbar geworden ist.

Als weiteres Ergebnis dieser Studien muss betont werden, dass es Herrn Dell gelungen ist, das alte Fußbodenmotiv des Saales der sogenannten Agrippa-Thermen zu ermitteln, ebenso wie die Eindeckung dieses Saales durch Kreuzgewölbe (vielleicht in Verbindung mit Stiekkappen) zu konstatieren.

Dadurch wird die Rekonstruktion von *V. A. Blavette* in den *Mélanges archéologiques* 1885 I zur freien Phantasierekonstruktion von keinem wissenschaftlichen Werte. Der obere Teil der Agrippa-Thermen war innig mit dem Pantheon verbunden und gleichzeitig, so dass dieselben dadurch ebenfalls wenigstens in den oberen Teilen, die leider nicht mehr vorhanden sind, in eine spätere Zeit gerückt werden. In welche Zeit die unteren Partien gehören, das muss erst durch Untersuchungen an diesem Denkmal ermittelt werden.

Die Einbauten zwischen den Thermen und dem Rundbaue sind durch das Vorkommen der gleichen Stempel wie bei letzteren ebenfalls aus der Zeit

Hadrian's. Sie weisen auch ein geändertes Bauprogramm auf, was zu der die Vorhalle betreffenden Behauptung ganz gut passt, und welche ebensowohl wie alle anderen durch genaueste Untersuchungen keiner Änderung fähig sind, sobald man den Sachverhalt an Ort und Stelle in Augenschein nimmt.

Da nun Herr Dell schon im Jahre 1890 sowohl an das kaiserl. deutsche Institut in Rom als auch an die k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien über seine Entdeckungen in vollkommen präziser Weise berichtete, so gebührt ihm allein die jetzt von anderen ihm streitig gemachte Priorität. In Wien wurden seine Arbeiten seit dem Studienjahre 1891/92 den an der k. k. Technischen Hochschule gehaltenen Vorträgen über antike Baukunst eingefügt. Bei dem jüngsten Philologentage in Wien hielt Dell über seine Ermittlungen einen beifällig aufgenommenen Vortrag. Sein bestimmter Ausspruch in Rom sichert ihm volles Anrecht auf alle seine ihm jetzt bestrittenen Errungenschaften.

MAX LIEBERMANN.

VON LUDWIG KAEMMELER.

II.

EN Freilichtmaler ohne Furcht und Tadel lernen wir dann ISSI in dem „Altmännerhaus in Amsterdam“ (s. Zeitschr. f. b. K., Bd. 23, S. 288) kennen. Die städtischen Armenanstalten, Schöpfungen echt holländischer Mildeherzigkeit, zählen mit Recht zu den Sehenswürdigkeiten der Amstelstadt. Das Oude Mannenhuis, an der Nieuwe Heerengracht und Binnenamstel gelegen, mit seinen schattigen Laubgängen und friedlichen Ruheplätzchen, hat es Liebermann besonders angethan. Da sehen wir die von Alter und Sorgen gebeugten Gestalten in der Mittagssonne, die ihr Licht durch die Laubzweige spielen lässt, auf langen Bänken ausruhen. Stumm hängt ein jeder seinen Gedanken nach, die Bilder einer besseren Vergangenheit ziehen an der Erinnerung vorüber, fast alle scheinen von dem gleichen Empfinden bewegt, und doch welche Fülle individuellen Lebens in jedem dieser markanten Köpfe!

Eine gewisse Reputierlichkeit zeichnet die meisten trotz ihrer uniformen Tracht aus, einzelne haben sich aus besseren Zeiten noch ihre Alluren bewahrt, nur wenige fühlen das Bedürfnis, sich einander mitzuteilen. Was gebe es auch viel Mitteilenswerthes in dem gleichförmigen Dasein des Altmännerhauses? Freilich, die Politik hat ihren Weg auch in diese Abgeschiedenheit gefunden: ein bärtiger Greis liest in der Zeitung und um ihn hat sich eine neugierige Gruppe gebildet, andere schmauchen teilnahmslos aus ihrer mit Kanaster gestopften Thonpfeife, die mit der weißen Binde und der flachen Schirmmütze gewissermaßen mit zur Uniform gehört. Das Ganze ein Bild heiterer Friedfertigkeit, überstrahlt von der warmen Mittagssonne, die ihre Kreise auf den sauber gepflegten Kiesweg malt. — Ein andermal schildert uns Liebermann die Frauenabteilung derselben Anstalt in jenem farbenleuchtenden Bilde, das auf der Berliner internationalen Ausstellung von 1891 seine Kunst vertrat. Auch hier hat die Sonne die Alten mit ihrem Strickstrumpf hinausgelockt; an





dem schmalen Rain, der das Haus von den in voller Blütenpracht prangenden Einzelgärtchen trennt, wärmen sie ihre steifen Glieder. Man glaubt die stille Wärme des Sommernachmittags selbst zu verspüren, die alles umfängt und die stumpfe Resignation der Mütterchen nur als behagliches Selbstgenügen erscheinen lässt. Muss ein Künstler, der so überzeugende Töne findet, nicht selbst mit diesen Geschöpfen empfinden, ist es denkbar, dass er allein aus kühler Berechnung der malerischen Wirkung heraus zu solchen warmerherzigen Schilderungen die Kraft findet? Oder er führt uns vor das katholische Waisenhaus, wo die Mädchen in ihrer kleidsamsaubereren Tracht über ihre Näherei gebückt dasitzen, während andere im Schatten der Bäume lustig plaudernd umherwandeln. Wunderbar ist auch hier die Tiefe des Ranns, das Licht- und Luftleben wiedergegeben und jede Bewegung mit erstaunlicher Schärfe beobachtet. Freilich ist nichts beschönigt, den Köpfen kein sentimentaler Liebreiz aufgeschminkt. Diese Geschöpfe scheinen nicht zu ahnen, dass sie gemalt werden, so unbefangen und frei geben sie sich in Wesen und Gebahren. Erst unlängst hat Liebermann wieder einen verwandten Vorwurf behandelt: die Mädchen des Bürgerwaisenhauses in ihren schwarzrot — aus den Wappenfarben der Stadt — zusammengesetzten Jacken, die in dem schönen Park der Anstalt sich ergehen. Das Bild, das bei Schulte in der diesjährigen Elferausstellung uns begegnete, verrät jener älteren Arbeit gegenüber einen weiteren Fortschritt der Freilichtmalerei. Blendender Sonnenschein umleuchtet die Gestalten, tanzt auf dem Kiesboden, rieselt über das Laub der Gesträuche; der Hintergrund ist voll belichtet und hat trotzdem nichts an Tiefe verloren, die Gruppen des Vordergrunds setzen sich scharf und kraftvoll ab, die allgemeine Helle vermeidet jede Eintönigkeit, die zarresten atmosphärischen Tonwerte behalten vollständig ihre Selbständigkeit und Klarheit, die Schatten trotz der pastosen Malweise ihre Durchsichtigkeit. Schon als Licht- und Luftstudie allein betrachtet bietet das Bild reichste Anregung. Die hier sich bekundende Feinfühligkeit des Auges bedurfte zu ihrer Ausbildung ebenso unermüdlicher Beobachtung und rastloser Experimente, wie die Sicherheit der Hand. In der 1852 in München gemalten Schusterwerkstatt, die durch Halm's geistreiche Radirung in den Graphischen Künsten bekannt ist, sehen wir ihn noch mit dem Problem der Lichtverteilung ringen: eine gewisse Unruhe und kleinliche Zerrissenheit von Licht und Schatten beeinträchtigt die Wirkung des

Ganzen. Auch der „Münchener Biergarten“ (1851) und die in demselben Jahre entstandene „Webwerkstatt“ lassen die Unrast des Experimentators deutlich erkennen. Bei weitem reifer tritt uns seine Kunst in der großen „Bleiche“ entgegen, die zu den hervorragenden Leistungen seines Pinsels zu zählen ist. Farbensaftigkeit und ausgeglichene Lichtführung vereinigen sich in diesem Werk zu harmonischem Gesamteindruck. Im allgemeinen darf man sagen, dass Liebermann im Intérieur weniger glücklich ist als in der staffirten Landschaft. Es macht den Eindruck, als fühle sich seine breite Technik beengt durch den geschlossenen Raum, wo es gilt, unbestimmte Zwischentöne subtil herauszuarbeiten, wo die Feinheit der Durchführung nicht selten Kraft und Unmittelbarkeit des ersten Entwurfs zu ersetzen vermag. Oft haben seine Innenscenen einen etwas leblosen kreidigen Ton, das Bemühen, die gedeckten Tonwerte richtig zu geben, führt ihn nicht selten zur Missfärbigkeit. Als Ausnahmen dieser Regel seien die für die Berliner Nationalgalerie erworbenen Hanfspinnerinnen (Motiv aus Laren bei Hilversum, 1857) und die „Strickende Alte“ der Galerie Maitre in Paris (Stichradirung von A. Krüger in dem XV. Bande der Graphischen Künste) genannt. Frei von aller Beklommenheit, sicher in seinen Mitteln dagegen fühlt sich Liebermann auf den Dünen der Zuydersee, in den weit sich dehrenden Niederungen und Poldern Nordhollands. Das Flachland, über dem sich eine warmteuchte, seelunstgeschwängerte Atmosphäre mit grauen Nebelwolken lagert, wo das Auge weit und breit hinaussehweift bis zu den sanften Hügellinien des Horizonts, die Landschaft Albert Cuyp's, Jan van Goyen's und Jacob Ruysdael's hat es ihm angethan. Nicht weniger das friedlich harmlose, bis zur plumpen Schwertfälligkeit bedächtliche Leben der friesischen Landbauern und Fischer, dieser Vettern der normännischen Bauern Millet's; ihr Treiben, ihre Sorgen, ihre Erlebnisse bewegen seine künstlerische Phantasie. Da treffen wir die weibliche Jugend beim Netzeflicken, die Kuhmagd auf dem Wege zur Weide, die Ziegenhirtin mit ihren Schutzbefohlenen, die träumerische Schäferin auf der Düne, die Schifferfrau beim Wäschetrocknen, lauter schlichte, belanglose, scheinbar uninteressante Motive, die erst Leben und Stimmung erhalten für das Auge des Malers, die erst durch die packend lebendige Schilderung in Farben, durch die Vermittlung einer bedeutenden Künstlerpersönlichkeit den Beschauer zu fesseln vermögen. Denn jede Kunst bedeutet der Natur gegenüber Konven-

tion und auch die wörtlichste Wahrheit kann persönlicher Vermittlung nicht entbehren. Wie erfüllt nun Liebermann diesen Beruf des künstlerischen Mediums? Wer unsere Rührung und Teilnahme mit pathetischem Schwunge zu gewinnen sucht, uns vom Himmel durch die Welt zur Hölle führt, den Sturm der Leidenschaften wüten lässt, hat leichtes Spiel. Wer dagegen mit nüchter Darstellung des schlichten, von Not und Armut eng umzirkten Da-

der Wind streicht, sehen wir die Fischerfrauen und Mädchen bei ihrer mühseligen Arbeit hockend; von dieser scheinbar unpersönlichen Menge löst sich im Vordergrund stehend eine weibliche Gestalt ab, deren Gewand zerzaust wird vom Sturme, gegen den sie sich mit dem ganzen Gewicht ihres Körpers anstemmen muss. Eine machivolle Figur, blondhaarig, den träumerisch-traurigen Blick des schönen Kopfes ins Unabsehbare gerichtet — eine Heldin



Schwemmfütterung. — Holzzeichnung von MAX LIEBERMANN

seins den Weg zu unserem Herzen findet, wie Liebermann, dessen Können, dessen Kunst sollten wir höher stellen und bewundern, statt ihn als unfreien Sklaven einer naturalistischen Schrulle zu verkleinern und zu missachten. Und wer wollte sich dem Eindruck eines Bildes, wie es die „Netzflckerinnen“ im Besitz der Kunsthalle zu Hamburg sind, entziehen? Auf einer weithin sich dehrenden Heide mit hohem, in sanften Bügellinien abschneidendem Horizont, über die ein heftiger, Wolken zeretzender

im Fischergewande. Es lebt ein sieghafter Heroismus, ein gewaltiger kühner Wille in dieser selbstgewissen Gestalt, die damit um so kräftiger aus ihrer ärmlichen Umgebung herausgehoben wird. Weiter im Mittelgrunde verstärken einzelne aufrecht stehende netzspannende Frauen den Eindruck der unendlichen Weite des Raumes. Das Ganze umrahmt von dem trostlosen Grangrün des bewölkten Himmels, den nur am Horizont ein schmaler Lichtstreif aufhellt, eingetaucht in jene wehmütig-ernste

Stimmung, in die uns der Anblick einförmiger Natur zu versetzen pflegt, und doch mächtig bewegt durch den tobenden Kampf der Elemente. Man meint die scharfe salzige Seeluft zu verspüren, die hier mit wunderbarer Kunst durch das Medium der Farbe uns vorgezaubert wird. Und mit welcher erstaunlichen Sicherheit sind die einzelnen Gestalten in den Raum gestellt, wie knapp und fest ist die Mache des Bildes! Fremdlischer ist der Grundton der Stim-

Dorfhütte. Auch in diesem Bilde übt das atmosphärische Leben einen mächtigen Reiz auf den Beschauer aus. Ein fruchtbarer Sommerregen hat das Land erquickt, die Wasserlachen des Weges spiegeln die Gestalten wieder, auf dem Laub der Bäume liegt der feuchte Glanz der letzten Regentropfen, das gackernde Hühnervolk hat sich wieder hinausgewagt und pickt im Grase Regenwürmer und andere delikate Nahrung auf. Auch die Kuh, welche



Feldarbeitendes Bauernpaar. Holzschnitt von MAX LIEBERMANN

mung in der „Holländischen Dorfstraße“ (1888 gemalt), im Besitz des Herrn W. von Seidlitz in Dresden. Auf dem Wege zur Weide hat eine Kuhmagd auf der Dorfstraße Halt gemacht, um mit einer anderen Dorfschönen, die auf einem Karren Viehfutter heimführt, zu plaudern. Weiter links im Mittelgrunde ein Pferdekarren, dem eine Kuh nachtrötet, rechts eine Baumgruppe mit dem Durchblick in den wäschebehangenen Vorgarten einer

das kräftige Landmädchen am Stricke führt, kann sich eine kleine Vorfende der Weide bereits am Wege nicht versagen und zerzt ihre Führerin ungeduldig vorwärts. Links im Hintergrunde aber öffnet sich der Blick auf die weiten dunstigen Wiesenflächen und Tritten der Niederung. Der keusche Reiz der vom Regen erfrischten Natur tritt uns in voller Ursprünglichkeit entgegen, kräftiger Erdgeruch scheint der Schilderung zu entströmen. Zola's Wort,

das Kunstwerk sei nichts anderes als ein „*coin de la nature vu a travers d'un temperament*“, kann nicht treffender illustriert werden als durch solche Schöpfungen. Ihnen reiht sich die ganz im Geiste Millet's empfundene Schafhirtin in den Dünen (vgl. Unger's Radirung in diesem Heft), die grandios silhouettierte Ziegenhüterin in der Münchener Pinakothek (in einer Radirung Halm's in den Graphischen Künsten reproduziert), die Kuhmagd auf der Waldwiese (in der Elferausstellung bei Schulte 1892), die holländische Seilerei und das von Liebermann selbst nach einem Pastell radirte Hirtenmädchen auf der Weide an. Überall dieselben ersten Grundtöne, einfache Größe der Auffassung, die Absicht, das Ganze in seinen wichtigsten Zügen überzeugend und wirkungsvoll festzuhalten, überall die gleiche Nachlässigkeit im Beiwerk, die gleiche nervöse Hast der Ausführung. „Nicht das sogenannte Malerische, sondern die Natur malerisch aufzufassen, ist's, was ich suche, die Natur in ihrer Einfachheit und Größe ohne Atelier- und Theaterkram und Hadern — das Einfachste und das — Schwerste!“ schrieb der Künstler einmal. Und Millet, sein großes Vorbild, gebraucht gelegentlich den drastischen Vergleich: „Wenn ein Schneider einen Paletot zu machen hat, muss er zur Beurteilung des guten Sitzens auf einen gewissen Abstand von seinem Objekt zurücktreten. Derjenige, der sich darauf beschränkte, einen schlechtsitzenden Paletot durch schöne Knöpfe zu retten, würde sich vergebene Mühe machen.“ Das ist auch Liebermann's Standpunkt seinen Vorwürten gegenüber, nach diesem Plane schneidert er seine Bilder zusammen. Freilich giebt es ja auch unter den Kunstfreunden Gigerln, denen die schöne „Boutonnerie“ höher steht, als Schnitt und Sitz der Kunstkleider. Sie müssen sich schon an die zahlreichen Boutonniers unter den Malern halten. Von diesen braucht man keineswegs gering zu denken: in gewissem Sinne darf man sogar Adolf Menzel zu ihnen zählen. Sein malerisches Empfinden, seine Art, die Dinge unter das Mikroskop geistreichen Verstandes zu nehmen, setzt allerdings eine andere künstlerische Organisation voraus, als sie Liebermann besitzt. Deshalb hat dieser mit den Werken, die ohne Zweifel unter Menzel's Einfluss stehen, wie der „Gedächtnisfeier für Kaiser Friedrich im Walde bei Kösen“, der Zeichnung „Kinderspielplatz in Berliner Tiergarten“, dem holländischen Marktgebäude der Münchener Ausstellung von 1894 — das Münchener Bierkonzert dürfen wir vielleicht auch dazu rechnen — nicht eben reüssirt. Für lie-

benswürdige, prickelnde Causerie fehlen ihm die malerischen Ausdrucksmittel ebenso wie für harmlosen Humor, so sehr ihm beide Gaben als Mensch eigen sind. Die Großzügigkeit stört hier als ungedfuge Plumpheit, man fühlt aus diesen Werken das Gequälte, Unfreie heraus. Man möchte ihm mit Leonardo zurufen: *dico alli pittori, che mai nessuno debbe imitare la maniera dell' altro, perchè sara detto nipote e non figliuolo della natura, in quanto all' arte.*

Die Frage: „Was kann Max Liebermann?“ wäre nur halb beantwortet, wenn wir die Antwort allein aus seinen vollendeten Öbildern herauslesen wollten. Der Zeichner, der Pastellist, der Radirer Liebermann enthüllt uns erst ganz die Tiefen seiner künstlerischen Persönlichkeit. Eine so nervöse, so bewegliche Natur wird in der Technik am glücklichsten und unmittelbarsten schaffen, die jeder Regung der Phantasie am willigsten nachgiebt, ja zum Festhalten flüchtiger Einfälle geradezu auffordert. Selbst die breiteste Ölmalerei, die keckste Pinselführung verlangt, dass das Urteil dem Werke vorausleite. Die intimste, frischeste Inspiration lässt sich nur in der Skizze festhalten. Welche Fülle von Aufschlüssen gewähren uns Rembrandt's Zeichnungen und Radirungen, der Maler Rembrandt wird oft erst durch sie verständlich. Gleich Rembrandt bekennt sich auch Liebermann zu dem Grundsatz, dass „ein stuk voldaan is als de meester zyn voornemen daar in bereikt heeft“. Und von seinem Eigensinn in dieser Hinsicht, seiner „Koppigheid“, wie der Holländer sagt, heißen sich zahlreiche Anekdoten erzählen. Für die Illustration dieses Aufsatzes sind besonders Zeichnungen Liebermann's benutzt worden, und man darf getrost behaupten, dass an ihnen sich die Ziele seines Strebens genau so gut, wenn nicht besser erläutern lassen, als an den Gemälden seiner Hand. Betrachten wir z. B. das „Feldjütende Bauernpaar“ (S. 281)! Was fehlt ihm zur Bildwirkung? Die Tiefe des Raums hat der Künstler mit wunderbarem Geschick in der schlechten Schwarzweißtechnik zu geben verstanden: die Gestalten lösen sich körperhaft los, die flüchtige Andeutung der Vegetation mit einigen rapiden Kreidestrichen bekundet erstaunliche Treffsicherheit für Tonwerte. Die Luftperspektive, das Verschwinden der zurückliegenden Landschaftsgründe, das einfarbige lichte Grau des Himmels, alles schließt sich zu einer einheitlichen Wirkung zusammen. In dem „Wirtshause an der Landstraße“ wiederum überrascht uns die mit wenigen Weißhöhlungen erzielte lebendige Lichtführung, die Son-

nigkeit und luftige Tiefe. Bei aller Flüchtigkeit und Leichtigkeit der Strichführung steht alles klar und fest im Raum, jeder Lichtleck sitzt an der rechten Stelle. Dem emsigen Beobachter momentaner Haltung und physiognomischen Ausdrucks begegnen wir in den drei Figurenstudien, die in gelungener Reproduktion diesen Blättern beigegeben sind. Die Frau mit dem schlafenden Kinde, die uns wie dem Skizzenbuch eines altholländischen Meisters entnommen anmutet, ist besonders charakteristisch für dieses ruhelose Nachspüren, das sich nicht genügen läßt mit dem ersten mühelosen Entwurf, das die verschiedenen Stadien des erschlaffenden Gesichtsausdruckes im Kopf des schlummernden Kindes festzuhalten sucht, überallhin seine Fühler ausstreckt und immer wieder von neuem ansetzt. So skizzierte auch Rembrandt; ich erinnere nur an die auch gegenständlich verwandten Studien des Meisters im Besitz des britischen Museums, Hesselines Bonnats und des Stockholmer Kabinetts (Lippmann 114, 173a, 131 u. 45). Die Rinderweide erscheint wie eine Spezialstudie für die Bewegungsmotive weidenden Viehes. Es kommt dem Künstler nicht darauf an, den Kontur des Tierleibes zu entstellen, wenn nur das energische Vorstrecken des Halses recht scharf und charakteristisch zum Ausdruck gebracht wird. Auch jene köstliche Kreideskizze, eine Schafherde auf dem Heimweg, die unser Mitarbeiter Graul seiner Liebermann-Studie in den Graphischen Künsten in gelungener Photogravüre beigegeben hat, sei hier erwähnt. So ließen sich unzählige Beispiele aus seinen Studienmappen heranziehen, die uns die elementare Vehemenz im Kunstschaffen Liebermann's belegen. Neuerdings hat er sich mit großem Eifer auch der *Pastelltechnik* zugewendet und an dieser merkwürdigerweise seinen Farbensinn neu belebt. Seine pastellirten Landschaften zeigen eine ungewöhnliche Tiefe und Leuchtkraft der Töne, eine Freude an ungewöhnlichen Beleuchtungseffekten und Farbenzusammenstellungen, die bei dem Vorkämpfer der Tonmalerei überrascht. Saftige, im hellen Licht gesehene Töne überwiegen und mit großer Meisterschaft versteht er die krei-dige Stumpfheit des Malmittels zu überwinden. Wir nennen nur eine holländische Abendstimmung (im Pariser Kunsthandel) und die jüngst bei Gurllit ausgestellte Schweinefamilie mit zuschauenden Kindern. Auch seine *Porträts*, die seit zwei Jahren die Aufmerksamkeit der Besucher unserer Kunstausstellungen lebhaft beschäftigen, sind vielfach in Pastell ausgeführt. Möglich, dass hier die Werke der jungen

Schweden und Schotten, ihre schillernde Strichel-maniere die Anregung geboten haben. Auch im Bild-nis bewährt sich Liebermann als der stürmisch kecke Eroberer der Wahrheit, als scharf und tief blickender Beobachter. Die erste Leistung, die für das Familien-blatt Schorer's entworfene Kreidezeichnung Wilhelm Bode's (vgl. die ausgezeichnete Autotypie von Angerer und Göschl in dem schon mehrmals angezogenen Heft der Graphischen Künste), bedeutete einen durch-schlagenden Erfolg: Haltung und Ausdruck bis in die Fingerspitzen hinein sind von überzeugender Wahrheit. Das charakteristische Profil des Schädels, die scharfen Gesichtszüge, zu nachdenklicher Kunst-betrachtung versteint, der Schnitt des Auges, das energische Kinn, alles spricht unmittelbar zu dem-jeuigen, der den Leiter der Berliner Galerie zu kennen oder zu beobachten Gelegenheit fand. Ebenso gelungen ist das Bildnis seines Freundes Fritz von Uhde mit dem dörben Knochenbau des kurzhaarigen Kopfes, aus dem unter breiter Stirn ein nachdenk-liches Augenpaar herausblickt, der straffen militäri-schen Haltung, der energisch geballten Hand. Das Pastellporträt des Grafen Kayserlinck sowie das Brust-bild des Berliner kunstsinnigen Professors Bernstörn seien als weitere Belege für die Treffsicherheit Lieber-mann's angeführt. Im Auftrage der Hamburger Kunsthalle entstand 1892 das lebensgroße Porträt des ersten Bürgermeisters der Hansestadt, Dr. Peter-sen, gemalt in der breiten Manier von Frans Hals, voll unbarmherziger, aber überzeugender Lebenswahr-heit; mit wenigen keck hingeworfenen Pinselstrichen werden die großen charakteristischen Züge des Kopfes markiert, die altfränkische schwarze Amts-tracht mit ihrem weißen Mühlsteinkragen giebt will-kommenen Anlass, das kräftig modellirte, von Run-zen durchfurchte und von buschigem Weißhaar um-rahnte Antlitz scharf herauszuheben. Gleich seinem Haarlemer Vorbild löst der Maler hier die etwas gebrechliche und jeden Anflug von Pose ängstlich vermeidende Greisengestalt von einem hellgrauen Hintergrunde ab, und doch gewinnt man vor dem Bilde in keiner Weise den Eindruck einer schrullen-haften Altertümelei, da jede Steifheit, jeder Hauch von Langeweile fehlt. Das Porträt mag man auch über die Berechtigung dieser Auffassung eines Repräsentationsbildes streiten — ist in jedem Pinsel-zuge gestreichelt und verdient deshalb nicht die kühl-ablehnende Aufnahme, die es in Hamburg fand. Als Probe echt Liebermann'schen Stils gebührt ihm sogar eine ganz hervorragende Stelle. Auch das diesen Zeilen in einer Photogravüre der Reichsdruckerei

beigegebene Bildnis, das die Züge Gerhard Hauptmann's verewigt, zählen wir zu den besten Leistungen unseres Künstlers. Die nachdenkliche Haltung, der charaktervolle Schnitt des Mundes, der klare,

gemalt, das sich den erwähnten Porträts vollwertig anreihet.

Nur noch wenige Zeilen seien dem *Radierer* Liebermann gewidmet. Erst seit wenigen Jahren versucht



Handzeichnung von MAX LIEBERMANN.

auf den Beschauer ruhende Blick geben die Persönlichkeit des gefeierten jungen Dichters mit überraschender Treue wieder. unlängst hat Liebermann den Leiter der chalographischen Abteilung der Reichsdruckerei, Prof. Röse, in einem Pastellbilde

sich der Künstler auf diesem Gebiet mit der Unruhe und Unsicherheit, aber auch mit dem Glück eines genialen Experimentators. „All etching must be uncertain“, schreibt Herkomer in seinen fesselnden Sladefvorlesungen über Radirung und Schabkunst,













und bestätigt damit Ruskin's treffenden Ausspruch, dass die Ätzkunst immer ein „blundering art“, eine Zufalls- oder Glückskunst bleiben wird. Auch Liebermann hat sich mit Passion auf die Radirung geworfen, in unablässigen Versuchen sich abgemüht, und die ganze nervöse Hast seines Wesens spiegelt sich in diesen Blättern, die nicht wie mit der Radirnadel gerissen, sondern wie mit dem Kohlestift hingestrichen erscheinen. Selbst die breite Manier Le Gros' und Whistler's muss zart genannt werden gegen seine Nadelführung. Am ehesten lässt sich diese mit den Versuchen Joseph Israels' vergleichen. Eines seiner ersten und größten Blätter ist der in der Publikation des Berliner Vereins für Originalradirung erschienene „Kinderspielplatz im Tiergarten“. Noch etwas zaghaft in der Betonung der Gegensätze von Licht und Schatten, giebt sie doch eine gute Vorstellung von den Zielen, die sich Liebermann in der Technik Rembrandt's gesteckt hat: die Suggestion von Farbe und Ton durch die verschiedenartige Verblöndung von Linien und Strichen. Dieselben Probleme, die er in der Kreidezeichnung zu lösen sich vorsetzte, beschäftigen ihn auch hier. Nur, dass ihre Lösung in der unberechenbaren Schwarzkunst wesentlich größere Schwierigkeiten bietet. Aber der Reiz, durch kühne Versuche zu neuen unvorhergesehenen Wirkungen zu gelangen, führt ihn, wie auf jeden echten Peintre-graveur eine unüberwindliche Anziehungskraft. Als ihn die unständlichen Manipulationen der gewöhnlichen Radirung in der Vehemenz seiner Schaffensart hemmten, griff er unbedenklich zu jenem bequemen, wenn auch vom Fachtechniker als dilettantisch verachteten Verfahren der Radirung auf weichen Ätzgrund (vernishon oder soft-ground); der durch Fettzusatz erweichte Ätzgrund wird mit einem dünnen Papier bedeckt und auf diesem die Zeichnung mit breitem Stift entworfen. Beim Ablösen des Papiers bleibt die weiche Masse an den eingedrückten Stellen am Papier haften und lässt den Grund nur an den Stellen unverehrt, welche im Abdruck weiß bleiben sollen. Es lässt sich auf diese Art, die auch beim Drucken Erleichterungen bietet, eine tonige Wirkung erzielen, die der Nadelradirung versagt sind, ohne dass man die schärfere Hervorhebung einzelner Linien völlig einbüßen müsste, da man bei fortgeschrittener Arbeit noch immer mit der Nadel nachschärfen kann. Einzelne von Liebermann's gelungensten Blättern, wie das Hirtenmädchen auf dem Felde und der Sensenschärfer, sind so hergestellt. Der eigentliche Charakter der Radirung geht allerdings dabei verloren.

diese Vernishon-Arbeiten wirken eher wie Lithographien und besitzen in den Schattenpartien nicht jene reizvolle Durchsichtigkeit, die wir an der Radirung besonders zu schätzen gewohnt sind.

Den Druck seiner graphischen Arbeiten überwach Liebermann mit größtem Eifer, und wenn er sich auch noch nicht zu Herkomer's Leidenschaft darin aufgeschwungen hat, der in Bushey Park sich eine eigene Presse hielt, ja die Arbeit vom Zubereiten des Firnisses bis zum Trocknen der Blätter durchgehends eigenhändig besorgt, so zeigt er doch ungewöhnlich viel Verständnis für die ihm so ganz neue und deshalb besonders interessante Art künstlerischer Arbeit. Sein „Werk“ ist bis jetzt auf etwa zwanzig Blatt angewachsen und soll demnächst in vollem Umfange publiziert werden.

Unsere Schilderung Max Liebermann's und Dessen, „was er kann“, hat hier und da den Charakter einer Apologie angenommen. Man könnte meinen, es gelte einer Kunstrichtung das Wort zu reden, die sich erst noch zukünftige Ehren erringen soll; wer schärfter auf die Entwicklung unserer zeitgenössischen Kunst hinblickt, weiß indes, dass jetzt das rücksichtslose Streben nach unmittelbarer Natürlichkeit von den rastlos Vorstürmenden bereits wieder als vieux jeu zur Seite geschoben wird, nachdem eben erst der Sturm der Entrüstung einer gerechteren Würdigung dieser Strömung gewichen. Ein „chorus mysticus“ ist an der Arbeit, der das so lange zurückgedrängte Bedürfnis nach Übersüßlichem in der Kunst in überschwänglicher hysterischer Sensitivität zu befriedigen strebt. Aber diese Verinnerlichung und Vertiefung des Empfindens, die uns zum Teil in recht dilettantischer Kunstform geboten wird und an krankhaften Auswüchsen keinen Mangel leidet — ich erinnere nur an die Rosenkrenzerei eines Sir Pellam in Paris mit ihren „gestes esthetiques“ — ist im letzten Grunde nicht die selbständige Äußerung einer positiven Kraft, sondern nur die Rückwirkung einer solchen, nämlich des Naturalismus. Unter denen aber, die an der Befreiung aus dem Bann überlieferter Typen in unserer Zeit mitgewirkt haben, indem sie sich eine eigene Kunstsprache prägten, wird Max Liebermann in allen Zeiten als einer der Tüchtigsten mit dankbarer Bewunderung zu nennen sein. In seinen Gestalten, mögen sie noch so ärmlich scheinen, ist nichts Morsches, nichts Verwaschenes, volle Mannhaftigkeit, eine durch Selbstgewissheit errungene

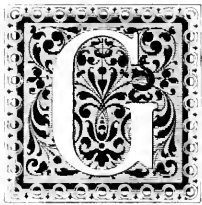
Selbstherrlichkeit spricht aus seinen Werken. Schon diese Gemütskraft, diese Festigkeit seines künstlerischen Charakters darf man als vorbildlich hinstellen für all die Zahmen und Seichten unter den Künstlern, die sich im Streben nach Anpassung an die modernste Kunstrichtung notwendigerweise aufreiben, sich selbst verlieren müssen. Ein bekannter Archäo-

loge hat jüngst den Satz niedergeschrieben: „Zum Glück stehen die Kunsturteile nicht fest.“ Auch das Urteil über Liebermann's Können wird sicherlich viele Wandlungen erfahren: seine Standhaftigkeit, die Folgerichtigkeit und Ehrlichkeit seines Schaffens wird es niemals antasten.

DIE POLYCHROMIE IN DER GRIECHISCHEN PLASTIK.

VON THEODOR BALLHORN, GÖRLITZ.

(Schluss)



HAT nun diese Forderung der Beseeltheit aber schon für die Idealgestalten der Götter, wie viel mehr wurde sie zur notwendigen Forderung für die aus dem wirklichen Leben genommenen plastischen Werke?

Seine Studien zu diesen machte ja der Künstler bei den Übungen in den Gymnasien, bei den heiligen Kampfspiele zu Olympia. Hier war es, wo dem Bildner zuerst die Schönheit des Nackten in ihrem vollen Glanze aufging und zwar eine Schönheit im freiesten, kühnsten Schwung der Bewegung. Hier war es, wo der menschliche Körper zu einer Regsamkeit, zu einer allseitigen Gewandtheit herangereift war, wie er sie nur einmal erreicht hat und nur in Griechenland erreichen konnte. Da musste denn auch wohl die nachbildende Kunst eine ganz andere werden, einer ganz anderen Freiheit sich erfreuen dürfen, als sie von unseren Akademiefiguren und Gliederpuppen uns vorgegaukelt wird. Das Äußerste in Bewegung war für die griechische Kunst noch immer Natur, und nichts kam gewiss auf dem Kampfplatz von Olympia vor, in Sprung und Lauf, im Ringkampf und Faustschlag, was für den griechischen Meißel zu gewagt gewesen wäre. Nichts lag außerhalb des Bereichs des griechischen Künstlers, als der Tod der ägyptischen Ruhe; und nie bewunderten die Griechen ein Werk mehr, als wenn das Bild zu atmen, zu empfinden, zu leben schien. War doch ihr Kunstgenuss ein sympathisches Mitgefühl. Sie empfinden den Schmerz in der Wunde des Philoktet; sie forschen am sterbenden Fechter,

wie lange er noch zu atmen hat, und glauben die Stimme des Betenden zu vernehmen. Als Paulus Aemilius den Tempel zu Olympia betrat, wurde er, wie Livius berichtet, von dem Anblick der Tempelstatue erschüttert, als sehe er den Jupiter selbst von Angesicht zu Angesicht. Die Statue des Läufers springt von der Basis nach dem Kranze empor, und selbst der Adler des Ganymed scheint zu fühlen, was er in den Klauen trägt. Die Bacchantin des Skopas ist von heiligem Wahnsinn erfüllt, jene Statue des Pythagoras würde sprechen, wenn sie nicht den schweigsamen Weisen darstellte, und jene Niobe leben, wenn es nicht die auf dem Grabe ihrer Kinder zu Stein erstarrte wäre.¹⁾

Zu allen Zeiten also suchte und verlangte das Auge des Griechen an seinen plastischen Werken den Schein des vollen Lebens, nicht nur das Götterbild sieht es durch und durch mit wirklichem Leben erfüllt. Das von allen Impulsen des wirklichen Lebens absehende, über ihnen stehende Ideal ist erst im Christentum entstanden, verdankt erst ihm sein Dasein. Die griechische Kunst dagegen hat im Sinnenleben ihren Odem, in physischer und seelischer Harmonie ihren Inhalt. Geistige Überschüsse und noch weniger einen Geist, der im Stoff gleichsam zur Nieme wohnt, kannte sie nicht. So durften und konnten die Meisterwerke der Plastik auch in der Blütezeit der Marmortechnik nicht in ihrer vollen, durch nichts unterbrochenen Marmorblässe vergehen; das von Griechenauge in ihnen gesuchte Leben

¹⁾ Vgl. Plinius XXXIV, s. 14, p. 654. — Liv. XLV, 28. — Anthol. ed. Jac. IV, p. 187, Nr. 313, a. — Plin. h. n. XXXIV, s. 19, p. 656. — Anthol. III, p. 202, Nr. 34. — III, p. 201, Nr. 28. — IV, p. 181, Nr. 298. — I, p. 74, Nr. 75. —

forderte unbedingt auch äußerlich das Zeichen des Lebens, die Farbe.

Sicher aber durfte hierbei die Farbe nun nicht in der Weise zur Anwendung kommen, wie etwa bei den Wachfiguren unserer Panoptiken; schon deshalb nicht, weil gerade hier der Schein des wirklichen Lebens gar nicht erreicht wird. Denn mag auch auf den ersten Blick eine solche Wachgestalt uns durch ihr sprechendes Leben überraschen, betrachten wir sie nur eine kurze Zeit, so schwindet alles Leben und die unbewegliche Todesstarre blickt uns aus diesen übertüchteten Gestalten an. Nein, in ganz anderer Weise nur konnte das auch ohne die Farbe in den griechischen Statuen schon pulsirende Leben durch sie verstärkt werden; und dies wird uns denn bestätigt, wenn wir nun zu der auch sonst so wichtigen Frage übergehen, wie die Griechen bei ihren Bildwerken die Farbe verwendeten, wie wir uns also hier die Bemalung zu denken haben. —

So mangelhaft nun auch unsere Anschauung hierüber trotz vieler Entdeckungen und Beobachtungen noch ist, so läßt sich doch manches als sicher nachweisen. Dazu verhelfen uns nicht nur ein paar Werke der ältesten Zeit; wichtiger noch ist dazu eine Reihe von Skulpturen aus der römischen Kaiserzeit, die durch die Gunst der Umstände besonders gut erhalten geblieben sind. Als eines der ältesten Werke griechischer Plastik ist ja das Grabmal des Aristion in Athen bekannt. In voller Rüstung steht der alte Marathonkämpfer, die Lanze in der Linken, wie zur Parade da. Mit der eingehenden Sorgfalt, welche die Werke der alten Kunst charakterisirt, ist selbst das kleinste Detail am Panzer angegeben, Stern und Löwenkopf auf der Schulterklappe, die Streifen und Säume mit ihren verschiedenen Ornamenten und Mustern nicht bloß sauber eingeritzt, sondern mit bunten Farben aufs zierlichste angeführt. Dem entsprechend waren auch Haar und Bart, Augen und Lippen durch Farben ausgezeichnet, und die ganze Figur hob sich auf einem kräftig roten Grunde ab.

In noch frühere Zeit führen uns zwei kleinere und zwei größere Giebelreliefs aus Porosstein, welche erst in den Jahren 1882, 1887 und 1888 auf der Akropolis in Athen ausgegraben wurden. In ihnen besitzen wir die ältesten auf uns gekommenen, vielleicht aus der Zeit des Solon stammenden Werke der einheimischen, attischen bildenden Kunst, Skulpturen, noch unbeeinflusst von der Technik, welche aus dem ionischen Asien über die Inseln des ägäischen Meeres in Attika eingeführt wurde. Beson-

ders wertvoll werden nun diese Funde einmal dadurch, dass sie uns den älteren Brauch der Giebelverzierung durch Reliefs, noch nicht durch freistehende Figuren mit neuen, reichen Beispielen belegen, mehr noch für unsere Aufgabe dadurch, dass sie uns deutlich die Verbindung der Malerei mit der Bildhauerkunst zeigen; denn noch heute, nach etwa 2500 Jahren, sind die Farbenspuren auf der Gewandung und den Körperteilen der Figuren sichtbar, und mit aller Sorgfalt ist man bemüht, die so lange dem Licht entzogenen Farben, die zu verblichenen drohen, zu erhalten. Das eine dieser Reliefs nun zeigt uns den Kampf des Göttervaters Zeus gegen den Typhon, eine Personifikation der vulkanischen Gewalt, ein geflügeltes, in Schlangengeleib ausgehendes Ungeheuer mit drei bärtigen Köpfen und drei männlichen Oberkörpern.¹⁾ Der eine dieser Köpfe nun hat weißes Haar; an dem andern umrahmen blaues, über der Stirn steil emporstehendes Haar, blauer Kinn-, Backen- und Schnauzbart — daher wurde er von den Arbeitern Blaubart genannt — ein rotes Gesicht, dessen gelbes, mit grüner Iris und schwarzer Pupille bemaltes Auge, verbunden mit einem grinsenden Lachen, die ganze Erscheinung zu einer im höchsten Grade grotesken und abenteu-erlichen stempeln. Am Leibe der Schlange wechseln Rot, Weiß und Blau miteinander ab. Der Reliefgrund ist farblos gelassen worden. So hat der Künstler hier ein farbenprangendes, aber durchaus kein naturwahres Bild geschaffen. Auch die bei denselben Ausgrabungen gefundenen lebensgroßen, archaischen Porträtstatuen, wahrscheinlich Priesterinnen der Stadtgöttin darstellend und gekennzeichnet durch Unproportionalität der Glieder, winklige Stellung der Augen, lange, ängstlich stilisirte Gewandung, zeigen grüne und rote Farbenspuren.

Diesen alten Werken steht dann die auch erst in neuerer Zeit in der Villa der Livia gefundene Marmorstatue des Kaisers Augustus gegenüber, welche die Spuren der ursprünglichen Bemalung noch in ungewöhnlicher Ausdehnung und Deutlichkeit zeigt. Als das Werk eines angesehenen Künstlers, als ein Bild des Kaisers, mit Meisterschaft zum Schmuck einer kaiserlichen Villa angeführt, wird gerade sie zu einem bedeutsamen Zeugnis. Dies umsomehr, da die Kunst zur Zeit des Augustus, im Gefühl der fehlenden Schöpferkraft, sich keine neuen

1) Die griechische Zeitschrift *Ἐπιγραφικὴ Ἐπιτομὴ* bringt auch die polychromen Darstellungen in ganz naturgetreuer Weise zur Anschauung.

und großen Aufgaben stellte, auf Originalität der Auffassung verzichtete und vor allem nach Korrektheit der Formgebung, Eleganz der Darstellung und Meisterschaft der Technik strebte. Mit Bewusstsein wandte sie sich zu der vollendeten Kunst früherer Zeiten zurück und entnahm vorzugsweise der attischen Kunst ihre Vorbilder, welche man teils mit mehr oder weniger Freiheit und Geist nachbildete, teils zum Gegenstande des Studiums für Formgebung und Technik machte. Wenn also in dieser Zeit des korrekten Atticismus uns ein bedeutendes Werk der Skulptur in vollem Fabricschmuck entgegentritt, so dürfen wir mit Sicherheit annehmen, dass wir es nicht mit einer vereinzelt Kuriosität, nicht mit einer Neuuerung zu thun haben, sondern die Tradition der früheren, namentlich auch der attischen Kunst anerkennen müssen.

Die reichlich und deutlich erhaltenen Farbenspuren dieser Statue zeigen nun die Tunika des Augustus karmesinrot, den Mantel purpurrot, die Fransen des Harnisches gelb; dagegen sind an den nackten Körperteilen keine Farbenspuren bemerkbar mit einziger Ausnahme der Bezeichnung der Pupille durch gelbliche Farbe; auch das Haar lässt keine Farbe mehr erkennen. Mit besonderer Sorgfalt sind aber die Reliefverzierungen des Harnisches, dessen Grundfläche farblos geblieben ist, koloriert. Die Schulterblätter sind jedes mit einer Sphinx verziert, unter welcher an einer Rosette ein Ring befestigt ist. Von den Figuren hält der aus blauen Wellen oder Wolken hervorragende Himmelsgott mit beiden Händen ein purpurfarbiges Gewand gefasst; der Wagen des Sonnengottes ist karmesinrot; vor ihm schwebt eine Frau mit ausgebreiteten blauen Flügeln; die Erdgöttin trägt einen Ährenkranz im blonden Haar. Apollo im karmesinroten Mantel reitet auf einem Greifen mit blauen Flügeln; die blondgelockte Diana im karmesinroten Gewand wird von einem braunroten Hirsch getragen. In der Mitte steht ein römischer Feldherr in blau und rot gefärbten Harnisch, karmesinfarbiger Tunika und purpurnen Mantel mit blauem Helm. Ein bärtiger Krieger in karmesinroter Tunika und blauen Hosen hält ein römisches Feldzeichen mit blau gemalten Insignien in die Höhe. Der Barbar rechts mit rotblonden Locken im purpurnen Mantel hält eine Kriegstrompete; die Figur links ist ebenfalls blond gelockt und mit einem blauen Mantel bekleidet.

Auch für die spätere Kaiserzeit fehlt es nicht an Beispielen polychromer Skulptur. Besonders lehrreich sind die in Herculannum und Pompeji an

Skulpturen aller Art häufig wahrgenommenen Spuren der Färbung, weil sie einer bestimmt begrenzten Zeit angehören. Meistens sind sie auch hier nur noch an einzelnen Teilen erkennbar, wie die Vergoldung an den Haaren der Töchter des Balbus, einer Venusstatue und an einer im Angriff vorschreitenden Athene, von der man die Goldblättchen ablösen konnte; in Pompeji wurde die Hand einer Ceres mit vergoldeten Ähren und rotgefärbten Mohnstengeln gefunden. Am besten erhalten sind die Farben an der 1760 in Herculannum ausgegrabenen Artemis, einer feinen Nachbildung einer altertümlichen Statue. Ihre Haare sind vergoldet, wie die auf dem Stirnband aufgesetzten Rosetten. Das Obergewand ist von einem roten, mit einem weißen Ornament verzierten, durch Goldstreifen begrenzten Saum eingefasst, der Chiton hat unten, am Hals und an den Ärmeln einen rosenroten Saum. Die Riemen, mit denen die Sandalen gebunden sind, das Band, an welchem der Köcher hängt, sind durch verschiedenes Rot ausgezeichnet, auf dem letzten durch weiße Punkte auch die Buckeln angegeben. Dass auch in Griechenland in späterer Zeit dieselbe Sitte beibehalten wurde, lehren manche Beispiele. So wurde in Athen im Odeum des Herodes Atticus ein Kopf gefunden, dessen Pupillen, um einen eigentümlichen Effekt hervorzubringen, von Bernstein eingesetzt waren. Ein spätes Epigramm preist eine Statue der Daphne, in welcher die Verwandlung in einen Lorbeerbaum nicht nur durch die Verschmelzung der Formen, sondern auch durch die entsprechenden Farben meisterlich ausgedrückt gewesen sei.

Nach diesen Beispielen und der damit übereinstimmenden Überlieferung hat sonach die Farbe sicher nicht die Aufgabe, der Bildsäule erst zum Leben zu verhelfen. Wenn der Lebensodem nicht schon in dem Marmorwerk an sich pulsirt, so kommt er auch durch die Farbe ebensowenig in dasselbe hinein, wie in die Wachfigur. Auch darauf ist es nicht abgesehen, die eigentümlichen Effekte der eigentlichen Malerei mit denen der Skulptur in Konkurrenz zu setzen, sondern sie soll wie in der Architektur so auch bei dem Bildwerke nur die charakteristischen Wirkungen der Plastik noch erhellen. Soweit es nun zu diesen Wirkungen gehört, dass die Statue dem Beschauer auch mit innerem Leben entgegentritt, hat sie auch hierzu beizutragen. Daher ist die Malerei nicht schattirt, da die Skulptur diese Wirkung schon durch ihre Formen hervorbringt; reine Farben in beschränkter

Auswahl — rot, blau und gelb oder Vergoldung kamen, wie bei der Architektur, vorzugsweise zur Anwendung — sind nebeneinander gesetzt, und offenbar war eine dem Auge wohlthuende, harmonische Wirkung solcher mit einer gewissen symmetrischen Abwechslung verteilten Farben ein Hauptaugenmerk dieser Technik. Außerdem sollte aber der Reiz, welchen die durch die Farbe ausgezeichneten Teile übten, auch zu einer leichteren und präziseren Auffassung führen; bedeutende Einzelheiten wurden kräftig hervorgehoben, Merkmale der künstlerischen Anordnung bezeichnet, das Auge gewissermaßen zur Gliederung und Übersicht geleitet. Besonders wurde das mit Farbe bedacht, was als mehr äußerliches Beiwerk gilt: Gewänder und Beschulung, an den Kleidern wieder Einfassungen und Säume, Waffen und Stäbe, Kranz und Binden, Schmuck und Geschmeide. Auch am menschlichen Körper sind es gewisse Teile: Haupt- und Barthaar, Augen und Lippen. Sicher hat bei dieser Behandlungsweise die altüberkommene Tradition stark mit eingewirkt, die nach der Weise griechischer Kunstentwicklung nicht beseitigt, sondern immer nur umgebildet und verfeinert wurde. Denn auch wo die Plastik in Metall durch Verwendung von Gold, Silber, rotem Kupfer neben der Bronze eine Polychromie zur Geltung bringt, sind es dieselben Teile, welche dadurch hervorgehoben werden. Ja dasselbe System lässt sich noch in der Art, wie auf den bemalten Thongefäßen bunte Farben zur Ausschmückung verwendet sind, nachweisen. Dieselben Accessorien, dieselben Teile des Körpers werden auch hier durch besondere Farbe ausgezeichnet.

So steht uns, so mangelhaft unsere Anschauung von der Polychromie der antiken Bildwerke auch noch ist, doch in den Hauptzügen hiernach ein ziemlich deutliches Bild davon vor Augen. Die geschichtliche Forschung hat hier nun zwar nur die Feststellung des Thatsächlichen ins Auge zu fassen; sie darf bei ihren Untersuchungen nicht darnach fragen, ob sie dadurch ästhetische Empfindungen und Anschauungen beleidigt. Hat die geschichtliche Forschung aber ihre Arbeit gethan, so dürfen wir denn doch wohl auch fragen, ob solche bemalte Bildwerke nun noch schön genannt werden können, ob sich die Griechen hier nicht eine Geschmacklosigkeit zu schulden kommen ließen.

Doch sind nicht die Griechen gerade in allem, was schön ist, Muster und Lehrmeister für alle anderen Völkern gewesen und geworden, finden wir nicht ihren Schönheitssinn überall sonst in einer

Weise bethätigt, wie bei keinem anderen Volke? So kann wohl auch die Anwendung der Farbe bei ihren Marmorwerken nicht so vernichtend für deren Schönheit gewirkt haben. Sind doch gerade von Meistern, die als die edelsten Repräsentanten schöner Marmorskulptur gelten müssen, von Skopas und Praxiteles Nachrichten erhalten, welche beweisen, dass auch sie die Farbe nicht verschmähten. Von einem der gepriesensten Werke des Skopas, der in enthusiastischer Auffregung mit flatterndem Haar dahinstürzendes Bacchantin, welche ein in der Raserei zerrissenes Böcklein in den Händen trug, wird ausdrücklich hervorgehoben, wie die Wirkung der Skulptur durch die Farbe erhöht werde. Bedeutsamer ist hier eine Äußerung des Praxiteles. Auf die Frage, welchen seiner Werke er den Vorzug gebe, erwiderte er, denjenigen, an welchen Nikias die Malerei ausgeführt habe. Wenn ein Bildhauer wie Praxiteles solches Gewicht auf die Mitwirkung des Malers legte, musste ihm doch die Farbenwirkung als ein wesentliches, von ihm bestimmt berechnetes Moment der Totalwirkung erscheinen; und wenn ein namhafter Maler, wie Nikias, es nicht verschmähte, Hand an die Bemalung von Statuen zu legen, so musste dies denn doch ebenso eine Aufgabe sein, bei welcher ein Künstler seinen Geschmack und gebildeten Sinn für Harmonie der Farbe und ihr Zusammenstimmen mit der Skulptur bewähren konnte. Und auch alle späteren Berichterstatter, welche diese Meisterwerke noch mit eigenen Augen sehen durften, kommen ja nur in begeistertem Lobe für dieselben überein; nirgends begegnen wir bei ihnen auch nur der geringsten Andeutung, dass sie an der Buntheit derselben Anstoß genommen hätten.

So darf uns diese Buntheit ihrer Bildwerke an dem Geschmack der Griechen denn doch wohl nicht irre werden lassen; im Gegenteil, der Umstand, dass die sonst in Geschmackssachen so feinfühlenden Griechen uns hier als Barbaren erscheinen, legt uns die Frage nahe, ob wir denn wirklich so berechtigt sind, dies Bemalen von Marmorbildern so unästhetisch zu finden, ob es nicht an uns liegt, wenn wir hier so anders als die Griechen empfinden. Und da müssen wir dann bei einiger Überlegung wohl sofort zugeben, dass uns etwas fehlt, was die Griechen in hohem Maße besaßen und vor uns voraus hatten, nämlich einen ausgebildeten Farbensinn, eine immer rege Farbenfröndigkeit. Woher sollten wir denn auch einen solchen Farbensinn gewinnen? Unsere den größten Teil des Jahres hindurch in Winter-

schielst erstarrt daliegende Natur lässt uns die Farbenpracht des Orients nicht ahnen; und kommt dann endlich der Frühling mit seinem frischen Grün und seinem Blütenkranz, so wird uns auch sein Genuss nur zu oft durch unsere mit Rauch und Nebel erfüllte Luft verkümmert. Und dieser unserer Natur entspricht ja nun auch unsere so frostlos farbenöde Kleidung. Gerade sie zeigt uns unseren Mangel an Farbensinn recht deutlich; wie oft verletzen nicht schon helle, leuchtende Frauengewänder unser Auge und müssen dies thun, weil sie in unsere trübe Atmosphäre und farblose Natur nicht hineinpassen. Nur im lichtdurchflossenen Festsaal und in sonnenbeschienerer Sommerlandschaft ergötzt sich auch unser Auge an Gestalten, die in hellfarbigen Gewändern sich leicht und heiter bewegen.

Aber nicht nur unser Mangel an Farbensinn lässt uns Anstoß nehmen an bunten Marmorgestalten, dazu trägt noch bei, dass der Marmor bei uns eine ganz andere Rolle spielt, als in Griechenland. Schon durch ihre Seltenheit erhalten Marmorwerke für uns einen viel höheren Wert als für den Griechen. In Griechenland war auch der Bewohner einer kleinen Stadt von Jugend auf an den Anblick von Marmorgestalten gewöhnt; sie gehörten zu der Welt, in der er aufwuchs. Bei uns kennt, abgesehen von den kleinen Residenzen, nur der Großstädter den Anblick von Marmorbildern von Kindheit auf; aber das rastlose Treiben der Großstadt giebt ihm wieder weder Zeit noch Muße zu ruhigem Betrachten und Genießen derselben. Daher dann auch der mächtige Eindruck, wenn einmal in einer weniger lebendigen, kleineren Stadt ein Marmorwerk aufgestellt wird; auch ein an wirklichem Kunstwert sehr geringes Werk ist dann schon das Entzücken der städtischen Bevölkerung; die fein polirte, lichteinsaugende und darum auch wieder lichtausstrahlende weiße Marmorfläche ist schon an sich ein Genuss für unser Auge, den wir uns durch farbige Bemalung nicht verkümmern lassen wollen. Dazu verhilft ja auch erst unser Norden mit seinem gedämpften Licht dem Marmor zu seiner ganzen Macht. Besieht man auch bei uns einmal die Sonne eine Marmorgestalt mit ganzer, ungebrochener Leuchtkraft, so bekommt der Marmor auch hier schon etwas Stumpfes und Kalkiges. Viel stärker unbeleuchtet ja nun die griechische Sonne die im Freien aufgestellten Statuen, so dass sie die feineren Konturen verwischt und das Ganze mehr oder minder nur zu einem großen Lichtfleck werden lässt. Sollte da die volle Schönheit des Marmors zur Geltung gebracht werden, so konnte

dies, wenn die Statuen im Freien standen, nur durch die Farbe bewirkt werden; standen sie aber in der nur schwach erleuchteten Tempelcella, so wurde auch hier die Färbung wieder nötig, um eine stärkere Schattirung hervorzubringen und die plastische Rundung der Gestalten zu verstärken. In dem gedämpften Licht unserer Atmosphäre dagegen ist die Farbe durchaus nicht nötig; hier reicht das Licht eben nur hin, die ganze Schönheit des Marmors zur Geltung zu bringen. Auch eine Entdeckung, welche die Physik vor nicht langer Zeit erst gemacht hat, ist hier noch von Wichtigkeit. Bei sehr starker Beleuchtung werden nämlich alle Farben immer mehr weißlich, so dass an dem unmittelbar im Fernrohr betrachteten Sonnenspektrum fast jeder Farbeindruck schwindet; nur am roten Ende bleibt noch ein hellgelber Schimmer bestehen. Indem nun die Farben weißlich werden, mindert sich ihr greller Gegensatz; sie fließen mehr harmonisch ineinander. Daher machen denn auch die feuerrote Farbe, wie das leuchtende Weiß unter freiem Himmel keinen verletzenden Eindruck. So konnten unter dem leuchtenden griechischen Himmel die mehr oder minder grell bemalten Bildsäulen nur einen gefälligen Anblick gewähren; im grauen nordischen Licht, vollends in geschlossenen Räumen müssen sie dagegen ganz anders wirken.

Dann aber kommt ja bei unserer Frage sehr in Betracht, in welcher Umgebung diese Marmorwerke aufgestellt sind. Wo sehen wir denn unsere Statuen? Erst in allernuester Zeit hat man ja bei uns angefangen zu fragen, welche Umgebung ein Bildwerk haben muss, wenn es zu voller Wirkung kommen soll. So hat z. B. das Goethedenkmal von Schaper in Berlin eine solche würdige Aufstellung gefunden, und in anderen Städten sind andere Künstler diesem Beispiel mit Verständnis gefolgt. Bis dahin aber sahen wir unsere Marmorbilder nur zwischen oder vor den hellgetünchten Häuserfronten unserer Städte, so dass von einem Sichabheben der Gestalt von seinem Hintergrunde nicht die Rede sein konnte. Ein farbiges Marmorbild vor einem solchen eintönig hellen Hintergrunde wäre ja allerdings nun ein unerträglicher Widerspruch.

Und nun gar erst die schönsten Werke unserer neuesten Marmorplastik, die wir unseres Klimas wegen nicht ins Freie zu stellen wollen! Sie teilen mit dem, was uns von den Alten als kostbarer Schatz erhalten ist, das gleiche Los. An den langen Wänden unserer Museen reiht sich eins an das andere und steht so in langweiligster Paradeaufstellung da.

Sicherlich würde auch ein Grieche aufs höchste erschrocken sein, wenn er seine farbigen Marmor-gebilde in solcher Umgebung gesehen hätte.

Dem in seiner Heimat war er gewohnt, sie in ganz anderer Weise aufgestellt zu finden. Hat sich doch die antike Plastik nicht nur mit und an der Architektur herangebildet; sie blieb auch fortwährend mit ihr in dem engsten Verbande. Mochte die Statue für die Cella des Tempels oder zum Schmucke einer Säulenhalle oder des Giebfeldes gefertigt sein, immer blieb sie der integrierende Teil eines größeren, harmonisch geordneten Ganzen; nie wurde sie eine abgeschlossene Welt für sich. So wurden die Tempel und Heiligthümer sogar nach und nach zu Kunstsammlungen, von deren Zahl und Reichtum wir uns kaum einen Begriff machen. In den großen Mittelpunkten griechischen Lebens wurden sie zu einem gedrängten Ruhmesauszug aus der Geschichte des Staates, so auf der Akropolis von Athen; eine unvergleichliche Kunstgeschichte stellten sie dar zu Olympia und Delphi. Aber sie *wurden* eben; wie die Bildwerke mit dem Leben verwachsen waren, so war es mit dem sinnvoll gewählten Orte ihrer Aufstellung; sie aus irgend einer Absicht diesem zu entreißen, das hieß ihnen einen wesentlichen Teil ihrer Bedeutung nehmen; über dem Marktplatze von Athen waren die Befreier der Stadt Harmodios und Aristogeiton an ihrer rechten Stelle; in einem Apollonheiligtum die Niobiden, in einem dem Dionysos geweihten Bezirke die froh ertrotten Antzige der Satyrn und Maenaden.

Aber auch dann, wenn sich die Statue von dem Tempelheiligtum oder jedem anderen Bauwerke löste, auch dann durfte sie nie allein und abgesondert auf sich selbst beruhen; immer zeigt sich bei den Griechen das bewusste Streben, die Statue in ein näheres Verhältnis zu dem Raume außer ihr zu setzen. Eine Statue des Orpheus würde Orpheus bleiben, ob sie in der Nähe eines Tempels oder in einer Lesche steht; doch war sie nach griechischem Gefühle erst auf der Höhe des Helikon ganz an ihrer Stelle. Das erste Urbild der Venus, aus welchem ihre ganze spätere Idealschöpfung hervorging, stellte Alkamenes in den Gärten auf. Die Merkur-, Herkules- und Erosbilder wohnten auf den Turnplätzen, in den Gymnasien; Tritonen, Nereiden und ihr Herrscher Neptun standen am Meer; Diana mit ihren hochgeschürzten Nymphen in schattigen Hainen. Lebendiges Wasser entströmte hier dem Delphin des Neptun, dort sprudelte neben Bellerophon ein wirklicher Quell unter dem Hufe des Pegasus hervor.

Manchmal sogar half die Natur recht eigentlich dazu, in einem sinnreichen Ineinanderspielen von Kunst und Wirklichkeit das Kunstwerk zu ergänzen. So stand jene Statue des Narcissus an einer Quelle, welche das Bild desselben widerstrahlte. Hier und dort waren dann auch wohl Szenen der Natur künstlerisch nachgebildet, um der Statue den ihrer Bedeutung entsprechenden Hintergrund zu geben; so stand auf dem Taenarischen Vorgebirge das Bild des Neptun vor einem Tempel, der in Form einer Grotte aufgeführt war.

Das natürliche Band zwischen Bildwerk und Natur, für die sie entstanden, zu zerreißen, blieb den Römern vorbehalten, welche aus Griechenland die strahlenden Götter und Heroen, Bilder und Gemälde als eine wertvolle Kriegsbeute heimbrachten, um so willkommener, als sie, öffentlich aufgestellt, dem Andenken des Sieges Dauer verleihen half für späte Zeiten. Aber auch die Römer hatten denn doch so viel von den Griechen gelernt, dass auch sie für eine würdige Aufstellung der Statuen sorgten; ja der luxuriöse Geschmack späterer Zeit gefiel sich sogar darin, die Statue mit wahrer Dekorationspracht zu umgeben. Die Schilderung, welche Apulejus, wenn auch mit Übertreibung, von einer Statue der Diana entwirft, ist recht geeignet, ein lebendiges Bild von solchen Kompositionen zu erwecken. Die Statue war aus parischem Marmor gebildet, im heftigen Lauf begriffen, das Gewand zurückgeweht; auf beiden Seiten Hände mit drohenden Blicken, gereckten Ohren und schwebenden Nüstern. Hinter der Göttin erhob sich ein Felsen nach Art einer Grotte mit Moosen und Kräutern, Blättern und blühendem Gestrüch, alles aus Stein, und am Rande der Höhle hingen Baumfrüchte und Trauben, auß kunstvollste der Natur treu nachgebildet. Nur die Farbe der Herbststreife schien ihnen zu fehlen, um sie zu pikieren. Quellen zitterten zu den Füßen der Göttin und zwischen dem Blätterwerk lauschte — Aktäon. Wie so manche Scene der Art, welche kühne Verzweigung der Kunst und Natur mögen die Gärten der römischen Großen, ja die einzige Tiburtina des Hadrian verschönert haben! Und sollten nun in solcher Umgebung die Marmorbilder farblos in ihrer Marmorblässe dagestanden haben? Wenn einmal den Alten solche Vermischung von Kunst und Natur, wenn auch erst in späterer Zeit, möglich war, wie sollten sie da auch in ihrer besten Zeit vor einer immer doch mäßigen Anwendung der Farbe zurückgeschreckt sein! —

Wir stehen am Ende unserer Untersuchung.

Wir haben gesehen, wie die Alten zur Färbung ihrer Marmorwerke gekommen sind, und wie sie dieselbe ausführten; uns ist klar geworden, warum uns diese Färbung widerstrebt, und was die Alten thaten, um sie durch richtige Aufstellung nicht nur ertüchtlich, sondern sogar nötig zu machen. Brauchen wir nun nach diesem allen noch die Frage aufzuwerfen, ob auch wir hierin den Alten zu folgen haben? Es liegt ja auf der Hand, dass die Antwort der meisten hierauf nur ein entschiedenes Nein sein kann. Uraltes Herkommen, festgewurzelte Überlieferung hielten den Griechen bei der Farbe seiner Bildwerke fest; nie hat ein Griechenauge ein völlig farbloses Marmorwerk gesehen. Im schroffsten Gegensatz dazu hat sich von Jugend auf unser Auge an die völlig reine Marmorschönheit gewöhnt, uns ist diese völlige Reinheit des Marmors zur Bedingung der Schönheit geworden.

Der griechische Plastiker sodann stand, wie der Maler des Mittelalters, im Dienste der Religion. Seine höchste Aufgabe blieb es doch immer, Kultusbilder zu schaffen, und diese verlangte der Grieche voller Leben; zu toten Bildern konnte er nicht beten. Unser Plastiker dagegen ist nur Künstler; nichts beengt ihn in seinem künstlerischen Schaffen; er steht nur im Dienste der Schönheit. So oft aber der griechische Plastiker auch nicht im Dienste der Religion stand, auch dann noch trennte ihm ein Bedeutsames vom modernen Künstler. Ist doch sein

Menschenideal ein anderes, als das unserige. Für das christliche Bewusstsein ist der Körper immer nur Träger und Diener des Geistes, so hat unser Ideal immer etwas abstrakt Geisterhaftes an sich. Der Grieche dagegen, dem harmonische Verbindung von Geist und Körper als höchstes Ziel gilt, verlangt Gestalten, die nicht nur geistig, sondern auch körperlich leben. Endlich aber leuchtet dem Griechen eine andere Sonne als uns; die Farbenpracht seiner Natur zwingt den Plastiker, auch in seinem Bildwerk mit ihr zu konkurrieren.

So ist es als ein Wagnis anzusehen, wenn moderne Künstler nach einer Erneuerung der Polychromie streben. Dies unsomehr, wenn sie wie bisher durch leichte Abtönung der ganzen Figuren die farbige Skulptur wiedergewinnen wollen. Sollten diese Versuche einen Erfolg haben, so müssten die Künstler jedenfalls dabei von der Gold-Elfenbeinkunst ausgehen, vor allen Dingen dürften die Fleischteile der Statue nie gefärbt werden. Sollte einmal in einem anderen Jahrhundert auch für den Nordländer eine Zeit kommen, in der seine Ideale ihre Blutlosigkeit aufgeben und sich der heiteren Simmenfreudigkeit der Griechen wieder zugewandt haben, sollte damit in Verbindung ein neuer Farbensinn erwachen, dann werden auch die Meister schon erscheinen, welche die Wege finden, auf denen ein Färben der Bildwerke wieder möglich ist.

DIE PARISER KUNSTAUSSTELLUNGEN.

II.



EHR bezeichnend für den Unterschied zwischen dem Salon der Champs-Élysées und der Marsfeldausstellung ist es, dass das Historienbild in der letzteren mit einer Ausnahme gar nicht vertreten ist. Da ist alles

Gegenwart oder Mystik und Zauberland. Die eine Ausnahme bestätigt die Regel, denn es ist ein Vorgang jüngsten Datums, welcher in dem großen Repräsentationsbild von *Bell.*, die Feier des Jahrhunderttages der Revolution in Versailles, dargestellt ist. In diesem Riesensbild hatte der Künstler Gelegenheit, seine kühne und derbe Vortragsweise passend zu

verwerten. Das Gemälde zeichnet sich durch eine sehr übersichtliche Gruppierung aus; trotzdem der Präsident Carnot mitten im Menschengewühl steht, fällt er sofort als die Hauptperson auf; das ist dadurch erreicht, dass sein Gefolge hinter ihm auf ansteigenden Stufen steht und die vor ihm befindliche Volksmenge ihm zujubelt. Solcher Repräsentationsstücke in Riesenformat giebt es im alten Salon eine ganze Reihe, nur mit dem Unterschied, dass sie viel langweiliger vorgetragen und dadurch fast unerträglich sind, so der Empfang des Präsidenten der Republik in Boulogne sur Mer von *Schommer*; das gleichmäßig helle Sonnenlicht lässt die große Fläche noch um so eintöniger erscheinen. Nicht besser ist der offizielle Akt der Gründung der Universität

Montpellier von *Leinach*. Auch das unendlich lange Bild von *Munkacsy*, welches Arpad, den Gründer Ungarns, darstellt, wie ihm die unterworfenen Völker Erde und Wasser bringen, ist solch ein Repräsentationsstück; selbst die Kraft dieses bedeutenden Künstlers hat nicht vermocht, den Gegenstand auch nur einigermaßen interessant zu machen. Es wird von neuem der Satz bestätigt, dass die Zeit der Historienmalerei vorüber ist. Und, möchte ich fragen, hat diejenige Kunstart, welche wir heute mit diesem Namen bezeichnen, überhaupt jemals Werke ersten Ranges hervorgebracht? Was wir aus vergangenen Jahrhunderten Historienbilder nennen, ist etwas ganz anderes. Die Historienbilder eines Raffael wie die Schule von Athen oder auch die Konstantinschlacht sind Idealgemälde. Rubens hat seine Geschichtsbilder immer mit allegorischen Gestalten staffirt, weil er sehr wohl fühlte, dass sich das Bedeutsame eines geschichtlichen Vorganges in rein realistischer Weise nicht darstellen lässt. Von den Historienbildern der Napoleonischen Epoche sind die wirklich machtvollen und guten diejenigen mit Vorgängen aus der sagenhaften ältesten römischen Geschichte, weil hier der Stoff schon durch eine andere Kunst, die poetische Sage, hindurchgegangen und vorbereitet war. Als die jetzt noch nachlebende Historienmalerei in der Mitte dieses Jahrhunderts auf das Feld trat, war sie wesentlich Kostümmalerei, und das ist sie auch geblieben. Ein Kostümbild im wahrsten Sinne ist das große Gemälde von *Bohbat*: Karl der Kühne ist in die Kirche zu Nesle geritten und leitet das entsetzliche Blutbad, welches seine Ritter unter den in die Kirche geflüchteten Einwohnern der Stadt anrichten. Die Hauptfigur mit niedergeschlagenem Visir ist nur ein Rüstungsstillleben. Herrlich ist die Farbenpracht in den mittelalterlichen Gewändern der Verfolgten, dazwischen hin und wieder halb entblößte Frauenkörper, wenn man auch nicht gerade einsieht, warum die Kleider der Frauen soviel schlechter genäht sind als die der Männer, dass sie im Handgemenge eher zerreißen. Auf den Glanz eines Farbenfeuerwerkes ist der Tod des Roland, der Engeln seinen Handschuh übergibt, von *Bussière* gemalt. Eine gewisse historische Größe ist in dem Bilde von *Jean Paul Laurens* erreicht, Johannes Chrysostomos beziehtigt von der Kanzel die anwesende Kaiserin schwerer Verbrechen. Die Gestalt des Predigers ist von fanatischer Leidenschaft durchglüht, und man merkt ihm an, dass es ihn unwiderstehlich treibt, die verhängnisvollen Worte auszustoben. Die große Napoleonische Epoche hallt in der Kunst

noch immer nach. *Orangy*, *Boussel*, *Seydau*, *Rojer*, *Cain* haben darauf bezügliche Bilder meistens mit wenig Talent gemalt. (Auch das Revanchebild tritt immer wieder auf. Die Leute, welche mit demselben in Paris ihre blau-weiß-rot geränderte Visitenkarte abgeben, haben echt französische Namen, wie *Euders* und *Zwille*.) Halb Historien-, halb Genrebild ist das beste hierher gehörige Gemälde. *Rochegrossé's* Plünderung einer römischen Villa durch die Hunnen, in kleinem Format. Packend ist der Gegensatz zwischen den mongolischen Typen der asiatischen Horden und der weißen edeln Schönheit der gefesselten und erschlagenen Römer. In dem schönen Bilde drängt sich weder die Farbe des buntblühenden Gartens, der Rüstungen und Gewänder, noch historische Pose vor, es ist die einfache und geistreiche Erzählung eines erschütternden Vorgangs.

Auch das religiöse Bild ist fast ausschließlich im alten Salon zu finden. Dasselbe ist wesentlich besser daran als das Historienbild, weil der Beschauer für dasselbe die notwendigen Voraussetzungen mitbringt, die Kenntnis des Gegenstandes und die Mitempfindung für denselben, und weil dieser Stoff während vieler Jahrhunderte durch die Kunst für dieselbe verarbeitet und gestaltet ist. Eine Anzahl religiöser Gemälde hat die alten bis zur vollständigen Kraftlosigkeit verbrauchten süßlichen Idealformen, wie der heilige Franz den Vögeln predigend von *Riant*, die Pietà von *Robert*, die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten von *Mourisse-Frauchomme*, der Besuch der heiligen Frauen am Grabe von *Albert Laurent* u. s. w. Oder es werden die alten Meister nachgeahmt, Murillo von *Henry Leep*, Holbein von *Dauvel*. Daneben aber zeigt sich auf das glänzendste die Fähigkeit der Franzosen, in die alten Stoffe neue, schöne und malerisch verwertbare Ideen hineinzutragen. Es ist eine frohe und schön menschliche Religionsauffassung. *Brunel* stellt das Erdbeben bei der Kreuzigung dar; das Volk stiebt aufgeschreckt auseinander, die Kreuze der Schwächer brechen zusammen, nur die Madonna mit ihren Frauen wirft sich in um so heftigerer Liebe dem Sohn entgegen. *Buffet* giebt die Versuchung Christi auf einem öden Bergeshang; der Teufel bietet ihm mit seltener Gebärde eine Krone dar, Christus aber hat sich niedergeworfen und ringt in brünstigem Gebet, in weiten Kreise um ihn knien einzelne an Fra Giovanni Angelico erinnernde Engel, welche ebenfalls beten oder sich weinend umschlungen halten. *Bissou* schildert die Trauer der heiligen Jungfrau, sie sitzt am Waldesraude, ihr gekreuzigter Sohn erscheint ihr in den

Wolken. Auf dem Bilde von *Fritel* hat sich ein Verfolgter in den Schoß Christi geflüchtet und derselbe fleht seinen himmlischen Vater an, mehr Liebe und Brüderlichkeit in das Herz des Menschen zu pflanzen. *Karl Guthert*: stellt den letzten Tag der Schöpfung dar; Adam und Eva, zwei schön gezeichnete Gestalten, sind am Rande eines Berghanges niedergesunken, der Himmel hat sich geöffnet und Gottvater erscheint segnend inmitten unzähliger Engelscharen, es ist ein lichtiges Flimmern und Durcheinanderwogen, in dem man nichts Deutliches erkennt, in den Farben eines blassen Regenbogens. Aber auch Sonderbarkeiten kommen auf dem religiösen Gebiet vor. *II. Plata* läßt den heiligen Lukas die Madonna malen, während ihn modern gekleidete Mädchen als Engel mit Pinsel und Palette bedienen; *Emile Motte* stellt zwei der thörichtesten Jungfrauen dar aus der Parabel, nackt mit verzweifelten Gebärden an einer Mauer, die eine hat die verwickelten Formen einer Greisin.

Die Vorliebe für die Allegorie ist dem Franzosen so tief eingepreßt, dass beide Ausstellungen daran teilnehmen. Der Führer der Sezessionisten, *Paris de Charannes*, ist wie gewöhnlich auch diesmal wieder mit einem Bilde dieser Gattung vertreten, aber die auffallende Abnahme in der künstlerischen Kraft dieses Künstlers, welche sich schon im vorigen Jahre zeigte, macht sich auch in diesem bemerkbar. Sein diesmaliges Bild hat einen höchst unglücklichen Gegenstand, es ist die Huldigung Victor Hugo's, des Nationalheiligen, an die Stadt Paris. Der Dichter, der sich in seinem antiken Kostüm sehr unbehaglich fühlt, läßt einer weiblichen Gestalt, welche eine Inschrifttafel mit der bekannten geschmacklosen Phrase als *vile lumière* bezeichnet, durch einen Genius seine Leyer überreichen. Das ist so langweilig vorgetragen, als hätte der Künstler das Unsimige solcher Gegenstände darthun wollen. Auch was sonst von allegorischen Gestalten auf dem Marsfelde vorhanden ist, von *Frappa*, *Lerolle*, *Courtois*, kennzeichnet sich durch fade Flachheit. Dagegen gehört in diese Gattung ein Hauptwerk der Ausstellung, das Gemälde *L'hermite's*. Ein greiser Holzsammler ist am Rande des herbstlichen Waldes unter der Last seines schweren Bündels niedergesunken, leise und erlösend tritt mit gesehnter Sense der Tod aus den Büschen hervor. Das ist mit so tiefer Empfindung gegeben, dass man keinen Zwiespalt zwischen dem, diesem Künstler eigenen naturalistischen Vortrag und der übernatürlichen Erscheinung empfindet. — In ihrer reichsten Entfaltung finden wir

die Allegorie im alten Salon, es sind meistens Ideen, die sich für malerische Darstellung außerordentlich gut eignen, geistreich und feinfühlig erfunden. *Eloiard Durau* läßt ein junges Mädchen am Tage der Konfirmation in ihrem Andachtbuch lesend durch den Garten gehen, als Verkörperung ihres Gebetes schwebt ein Engel hinter ihr. Auf dem Gemälde von *Henri Danger* wandelt Christus weinend durch die Leichen im Glaubenskriege Gefallener, *Calbert* schildert die Musik durch eine Versammlung nackter oder mit zartfarbigen Schleiern bekleideter weiblicher Gestalten auf einer Wiese. Es ist ein musikalisches Element in dem Fluss der Bewegung, der Grazie der Zeichnung und dem Einklang der gedämpften Farbe. Eine gute Allegorie ist auch der Kampf um das Leben von *Henry E. Delacroix*, eine Menge nackter Männer und Weiber ringen um die wenigen Plätze in einem mitten auf wildrollender See umhergeworfenen Boot. — Es kommen aber auch höchst sonderbare Ideen dieser Art vor. Um nur ein solches Gemälde zu erwähnen, weil es von einem bedeutenden Künstler stammt: *Henri Martin* hat drei Troubadours dargestellt, wie sie in einem Walde herumstehen und Genien über ihnen schweben. Das Gemälde ist in der bekannten gesuchten Manier dieses Künstlers gemalt und wirkt wie eine, auf rauhem Mauerwerk ausgeführte, schwach kolorirte und verwischte Umrisszeichnung.

Das Sitten(Genre-)bild in unserem Sinne kennt die französische Kunst nicht, selbst im alten Salon sind es fast immer malerische Probleme, welche in genreartigen Bildern gelöst werden, dabei zeichnen sich diejenigen der Marsfeldausstellung durch die größere Frische vorteilhaft aus. Von großem malerischem Reiz ist das Bild von *Alph. Mouffe*, Feldarbeiter frühstücken unter herbstlichen Weiden. *L. G. Girardot* hat einen sensationellen Stoff behandelt, ein nacktes Mädchen, das tot neben seinem Bett liegt, während die Nachbarn entsetzt herbeigeeilt sind, der Arzt den Kopf schüttelt und der Kriminalbeamte den Thatbestand aufnimmt. *Hagborg* bringt ein Begräbnis in der Normandie, fast ausschließlich auf die malerische Wirkung hin gearbeitet. Im alten Salon haben einige Bilder dieser Art eine schöne Empfindung. Ermüdet von der Arbeit geht ein junges Weib über das dunkelnde Feld, auf dem sie Ähren gelesen, nach Hause, während ihr kleines Schwesterchen emsig Blumen pflückt. Dem Franzosen fehlt auch ganz der Humor, der zur eigentlichen Genre-malerei notwendig gehört; das einzige humoristische Bild beider Ausstellungen ist von einem Spanier,

Frappe: ein Mönch, der lachend ein Ferkel nach Hause trägt.

Im Bildnistisch sind beide Salons ziemlich gleichwertig vertreten. Der alte Salon hat darin die berühmteren Namen für sich. Das kräftige und lebensvolle Bildnis einer alten Dame von *Bonnat* ist doch etwas zu hart; der Maler hat zu viel von der Zeichnung stehen gelassen, und dagegen sind wir jetzt etwas empfindlich geworden. In van Dyck'scher Weise hat *Benjamin Constant* den englischen Botschafter Lord Dufferin in seiner feuerroten Amtstracht gemalt; von überaus feinem Reiz ist auch das Bildnis der Lady Hélène Vincent, thronend wie eine Juno mit einer Nike auf der Hand als dekoratives Gemälde. Des Gegenstandes halber interessant ist das Bildnis der Rosa Bonheur in Männerkleidung vor ihrer Staffelei sitzend von Fräulein *Achille-Fould*. Sprühende Farbenstudien sind die Bildnisse der Sarah Bernhard als Kleopatra und der berühmten Sängerin Caron als Salambo von *Chairin*. Von früher bekannt ist das überaus kräftige Bildnis des Grafen Wladimir Dzieduszycki von *Pochwalski*, das allerdings etwas brutal wirkt. Ein sehr gutes Bildnis eines Kardinals hat *Vilnia Parbugly* gesandt. Sehr interessant ist ein Vergleich zwischen dem Selbstbildnis von *Van Hove* und dem vortrefflichen Bildnis Engen Braché's von *Koner* in der Berliner Ausstellung. Beide zeichnen und sehen mit beobachtendem Blick aus dem Bilde heraus, van Hove hat glücklicher das allzu Scharfe des Blickes vermieden, das bei *Koner* das ganze Bild unter der Herrschaft des Auges stellt und ihm das Bildnisartige nimmt. Den Malern des Marsfeldes kommt ihr Streben nach möglichster Einfachheit beim Bildnis vorzüglich zu statten. Die beiden Bildnisse von *Révy*, ein Modelleur in seinem weißen Arbeitshemd und ein Knabe mit roter Mütze, haben in ihrer Weise eine ähnliche Größe und Einfachheit wie die Florentiner Quattrocentobüsten. Auch *M. B. de Mourel* schafft in seinem Bildnis eines jungen Mädchens mit Erfolg in ähnlicher Weise. Beide Künstler wenden wenige intensive Farben an. Auch den Zauber poetischer Feinheit wissen einige Marsfeldkünstler in ihre Bildnisse zu legen: so *Bourel* in seinem Bildnis einer alten Dame in Trauer vor einem Stück Landschaft, das nur angedeutet als grüner Hintergrund wirkt. Das Schwarz der Kleidung, der mattgrüne Hintergrund und das feine Gelb des schön gezeichneten Gesichtes stehen vorzüglich zusammen. *Tofano* giebt in kleinem Format das Bildnis einer in ihrem Zimmer sitzenden jungen Dame in lockeren hellfarbigem

Vortrag mit der ganzen Poesie einer reichen Rokostimmung. Der beliebte Bildnismaler *Carolus Duran* ist wieder mit einer ganzen Reihe von Bildnissen vertreten, die aber wenig in den Rahmen des Marsfeldes passen; es sind vorwiegend Kostümstücke mit hässlichen harten Farben, zudem in der Charakteristik des Stofflichen schwach und unwahr.

Alle diese Bildnisse sind in beiden Ausstellungen zwischen eine Fülle schöner Landschaften geordnet. Die Landschaft der Franzosen ist immer objektiver aufgefasst als die der Deutschen. Sie will nicht das persönliche Gefühl des Beschauers ergreifen, sondern besteht mehr außerhalb desselben für sich. So fallen denn auch die Landschaften des seit langen Jahren in Paris lebenden Österreicher *Jettel* aus allen anderen heraus durch ihre deutschen Eigenschaften der Stimmung und einer gewissen Art des Tons. Zwischen beiden Ausstellungen macht sich in der Landschaft ein bedeutender Unterschied geltend. Die Künstler des Marsfeldsalons wandern zu ihren Studien nach dem Süden ihres Landes, wo alles in gleichmäßigem hellem Sonnenlicht daliegt. Es sind immer weite Flächen, welche man überschaut; mit Vorliebe wird auch der ruhige Glanz der unbewegten Meeresfläche dargestellt, wie überhaupt das Wasser, das Auge der Landschaft, bei den französischen Künstlern selten fehlt. Schneelandschaften werden aus denselben künstlerischen Gründen ebenso gern gegeben wie die Meeresfläche. Solche südlichen Landschaften hat *Dauphin* z. B. gemalt. Trotz der hellen Schattungen wirken die Bilder nicht matt, wie so oft bei Nordländern, welche südliche Gegenden schildern. Der nördliche Landschaftler begeht dabei meistens den Fehler, dass er von den Schattungen ausgeht, dieselben so hell malt, wie sie wirklich sind, dann bleibt ihm für das Licht keine genügende Helligkeit mehr übrig, während der Südländer in seinen Landschaften die Schattungen meist dunkler malt als in der Natur, um die Leuchtkraft des Lichtes durch den Gegensatz herauszubekommen. *Dauphin* wählte dieses Mittel nicht an und bringt das Leuchten der südlichen Sonne durch eine große Vielheit der Nuancen im Licht heraus, welche ein gewisses Vibrieren erzeugen, ohne dass er dabei in die Ausschreitungen der sogenannten Vibristen verfällt. Ähnliche Landschaften malt *Monteard*. *Boulin* hat sich seine Motive von Antibes geholt. Die Landschaft des nördlichen Frankreich schildert *Innoye*. Dasselbe ist landschaftlich ziemlich gleichförmig und bietet wenig Bildmäßiges, das prägt sich auch in diesen Gemälden aus. Eine vielfarbige Bunt-

heit bringen *Firmin-Girard* und *Will*, ersterer in sommerlich und herbstlich blühenden Gärten mit duffiger Ferne, letzterer in vielplügenden Herbstland-schaften. Bei beiden ist eine liebenswürdige Farben-freudigkeit; sie sprechen aus, wie das so schön ist, was sie vor sich sehen. Vortreffliche Landschaften hat wieder der Belgier *Franz Courtois* geschickt. Verschiedene Jahreszeiten sind dargestellt, und überall sind die niemals ruhende Bewegung der Luft und das Zittern des Lichtes schlagend wiedergegeben. Die schönsten Sachen hat der Amerikaner *Harrison* gemalt, in seiner bekann-ten Weise oft Akte mit der Landschaft verbindend. Über stillen Waldwinkeln mit einem See oder Teich liegt träumerisch dunkelnd der Abend, die nackten Figuren und die Landschaft wecken gegenseitig Stimmung für einander, sie drücken weltferne Einsamkeit aus. Herrlich sind seine Strandbilder im aufgehenden Monde und in der Glut des Sonnenuntergangs. Das ist weit und feierlich, bescheiden und groß mit einfachen Mitteln dargestellt. — Die Landschaft im alten Salon ist vielseitiger; sie stellt sich zur Aufgabe, die Natur nach allen Seiten zu schildern. Hier ist auch ein See-stück mit wühendem Sturm von *Emile Mailland*; *Dupré* malt eine Heuernte bei aufsteigendem Gewitter, *Borghini* eine Landstraße mit Viehherden und einem Omnibus in hellem Sonnenglanz. *Armand Guery* eine schöne Flachlandschaft mit einem kar-moisinrot blühenden Feld im Vordergrunde, *Doval* eine sumpfige Wiese in grauem Dunst, *Carbond* einen Bergsee; *Tuzin* schildert vedutenartig die reich-besiedelten Höhen von Sèvres; *Battense* lässt bei einer Heuernte das helle Sonnenlicht von rückwärts auf die Halme fallen und nur die Ränder derselben leuchtend vergolden; das ist besser, als das Getreide durch helle Beleuchtung von vorn wie ungeheure Goldklumpen zu geben. *E. Pail* hat ein großes Land-schaftsbild ausgestellt, eine in geringer Tiefe von Weiden begrenzte Wiese mit Durchblick in die Ferne, alles in hellblauem Duft. Das ist eine Über-treibung der Natur; so gleichmäßig über eine ganze weite Fläche hingegossen kommen die blauen Töne in derselben nicht vor. Diese Art erleichtert dem Maler seine Aufgabe. Es ist so, als wenn man auf einer Geige ein ganzes Musikstück mit dem Reiter auf den Saiten in gedämpfter Tonart spielen wollte; dadurch wird allerdings eine größere Einheitlichkeit erzielt, auch Stimmung, aber der Reichtum dessen, was aus-gedrückt werden kann, ist herabgemindert.

Bei allen Arten von Gemälden haben wir einen durchgreifenden Unterschied zwischen den beiden

Ausstellungen feststellen können. Je mehr wir uns in die Betrachtung derselben versenken, desto mehr fühlen wir, dass die Gegensätze aus einer geschichtlichen Notwendigkeit herausgewachsen sind. Es hat für die neuere Richtung Jahre des unsicheren Suchens und Tastens gegeben, und diese Zeit ist noch lange nicht abgeschlossen. Aber dennoch, nicht nur die Auflösung des Alten, sondern auch die Ansätze zum Neuen, Positiven treten uns entgegen. Die Künstler ringen nach der größtmöglichen Freiheit im Können, damit sie wagen können, alles zu sagen. Das sind Bestrebungen, wie sie ähnlich im Quattrocento sich zeigten; und wie sie dort zu der Höhe der Kunst geführt haben; so hoffen wir, dass auch hier etwas Bedeutendes dabei herauskommen wird, wenn sich auch noch keineswegs absehen lässt, welcher Art dasselbe sein wird, das hängt von der gesamten kulturellen Entwicklung ab. Was den französischen Künstlern schwerwiegend mithilft, empor zu kommen, ist, dass sie durchaus national sind. Paris übt in dieser Beziehung eine zwingende Macht, was von außen hinzukommt, muss den französischen Geist in sich aufnehmen; die vielen in Paris lebenden ameri-kanischen Künstler sind von ihren französischen Kollegen kaum zu unterscheiden. Das Ausland ist bezeichnenderweise sehr wenig auf den Pariser Ausstellungen vertreten. Die Gegensätze zwischen der alten und der neuen Richtung werden sich vorläufig nicht verwachsen, und das ist gut. Die neue Rich-tung muss in ihrer Abgeschlossenheit erst den ge-nügenden Reifegrad erreichen, dann wird sie einen wohlthätigen Einfluss auf die ganze Künstlerschaft ausüben, indem sie dieselbe zwingt, sich an ihr zu erfrischen. Auch die Ausstellung im alten Salon ist schon vielfach von dem modernen Geiste durch-setzt. Die Marsfeldkünstler sind die voraneilende äußerste Linke; sie werden ihrerseits Halt machen müssen, um die anderen nachkommen zu lassen, in der Verschmelzung werden die alten un-ab-änderlichen Kunstgesetze wieder zur Geltung kommen, dann wird der Pionierdienst der Marsfeld-künstler seine wahren Früchte tragen.

Auch die Stärke der Plastik besteht in diesem Jahre weniger in bedeutenden Hauptstücken als in einer Reihe flüchtiger Leistungen. Die Vorzüge der Pariser Plastik sind so vielseitig, dass es unmöglich ist, sie in einer Ausstellungsbesprechung genügend ins Licht zu setzen, deshalb behalte ich mir einen nicht an diese eine Ausstellung gebundenen zusam-menfassenden Aufsatz darüber vor und gebe hier nur einige Fingerzeige. Die Plastiker sind fast alle

dem alten Salon tren geblieben: das ist natürlich, denn die Plastik, als die gebundenerere Kunst kann sich nicht mit so waghalsigen Experimenten abgeben wie die beweglichere Malerei. Auch in der Marsfeldausstellung sind einige vorzügliche Kräfte, aber ihre Werke stehen zum Teil mit den plastischen Gesetzen in argem Konflikt. So vortrefflich die kauende junge Mutter mit ihrem Kinde von *Uon. Lefèvre* gearbeitet ist, die naturalistische Üppigkeit dieses Körpers wirkt abstoßend, und ihr Reiz ist nicht auf dem Gebiete der Kunst zu suchen.

Im alten Salon finden wir eine große Zahl von Bildnisbüsten. Das plastische Porträt liegt dem Franzosen weniger gut als dem Deutschen, wir werden es meistens zu äußerlich finden. Der französische Bildhauer entfaltet seine Größe viel mehr im Akt und zwar im männlichen wie im weiblichen, während die Pariser Maler fast ausschließlich den weiblichen Akt bevorzugen. Der männliche Akt ist dem Pariser vor allem ein Bild der Kraft, und er stellt denselben daher meistens in heftiger und angestrenzter Bewegung dar. So hat *Belloni* einen Geizigen gebildet, der in der Unterwelt einen schweren Geldsack wälzen muss, der Amerikaner *Clark* einen muskulösen nackten Arbeiter, der eine Apfelpresse dreht, als Brunnenfigur. Beim weiblichen Akt ist das Schlanke, Elastische beliebt, und der nackte Körper wird möglichst entsinnlicht, meistens werden ganz junge Mädchen dargestellt. Die zarte unschuldige Naivität dieser kaum entwickelten Körper ist wie das schöne Gegenbild zu dem üppigen Raffinement des „Jahrhundertes“. Es ist eine Bescheidenheit und doch Größe in der Anwendung der künstlerischen Mittel, welche direkt an die Antike erinnert. Wie in der Antike, sind die Figuren durchgehends rein plastisch gedacht und auf einen schönen und runden Anblick von allen Seiten berechnet; die Gestalten sind nicht nur gut gearbeitete Akte, sondern durchdachte und edel empfundene Kunstwerke. Wie schön ist die Susanne von *Eugène Aicelin* ertunden; das Badetueh, das sie erschreckt quer über den Körper zieht, deckt und hebt das Nackte desselben in geistreicher Weise. Wie künstlerisch geschlossen ist die Stellung des jungen Mädchens von *Mitchell*, das träumend auf einem Felsblock sitzt, den einen Fuß an den schrägen

Abfall desselben gestützt, auf dem Knie eine Vase und darauf die übereinandergelegten Hände, auf denen das Kinn ruht. Auch die Darstellung des nackten Knabenkörpers ist sehr beliebt, da er einige Vorzüge des männlichen und des weiblichen Aktes in sich vereinigt: Kraft, interessante Fülle des Details und geschmeidige Grazie. In seiner Gruppe: die Wiese, welche den enteilenden Bach küsst, hat *Larche* den Körper eines eben erwachsenen Mädchens und eines Knaben in wundervollen Kontrast und Einklang gesetzt. Es ist herrlich ertunden, wie der fein gemuskelte, jugendlich männliche Körper gegen den weichen weiblichen steht, und das härtere, nach That verlangende Männliche sich von dem ganz der Empfindung hingeebenen Weiblichen zu lösen strebt. Aber auch den Reizen üppiger Weiblichkeit verschließen sich die Pariser Künstler nicht. *Fournier* hat eine Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers dargestellt. Erregt von der Hitze des Tanzes steht sie da, das Haupt unawallt von der ungebändigten Fülle schwarzer Locken; der üppige Körper, der schon das Gewand über der Brust gesprengt hat und auch die übrigen Hüllen von sich werfen möchte, bringt die ganze schwüle Atmosphäre des Mahles mit sich, bei welchem um solchen Preis getanzt werden konnte. Ein anderes Werk dieses Künstlers ist trotz seiner kleinen Dimensionen vielleicht das bedeutendste der ganzen Ausstellung. Es ist eine Versuchung des heiligen Antonius: Der Alte mit sehnigem Körper sitzt auf einigen Büchern, vor ihm hat sich ein junges, nacktes Weib niedergelassen mit voller Brust und üppigem Bauch und zupft ihn lachend am Bart. Diese Scene ist trotz allem decent gegeben; sie wird gedämpft durch die Ausführung in Bronze und dadurch, dass der Beschauer hauptsächlich die Rückseite des Weibes sieht.

In den besten Werken der französischen Plastik findet sich das, was der Malerei noch fehlt: Bescheidenheit und doch Allseitigkeit in den Mitteln, charakteristisches Erfassen der Aufgabe, durchdachte Geschlossenheit und Harmonie aller Teile, mit einem Wort: Reife der Kunst.

MAX GEORG ZIMMERMANN.





KLEINE MITTHEILUNGEN.

Clemen, Paul. *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz.* Erster Band. Die Kunstdenkmäler der Kreise Kempen, Geldern, Märs und Kleve. Düsseldorf, 1892. XIV und 601 Seiten. Mit zahlreichen Abbildungen. M. 20.

Es ist eine Freude, über ein Werk, wie das vorliegende, berichten zu können; freilich ist es auch nicht leicht, ihm gerecht zu werden. Als das Ergebnis größten Fleißes, eifrigster Studien und gründlichster Kenntnis ist es zu einer solchen Fundgrube und zu einem so zuverlässigen Quellenwerk geworden, dass man fast in die Gefahr gerät, im Lobe eher zu wenig als zu viel zu thun. Die Vorgeschiede des Buches ist bekannt. Es gehört zu denjenigen Unternehmungen, welche nimmehr glücklicherweise in allen deutschen Landesteilen im Gange sind, um den Bestand an älteren Kunstdenkmälern festzustellen und zu würdigen. Mit Recht ist wiederholt, und auch in diesen Blättern, die Klage erhoben worden, dass die einzelnen Staaten und Provinzen hierbei ohne gegenseitige wirksame Fühlung vorgegangen und dass daher die einzelnen Inventarien gar zu verschieden ausgefallen sind. Eine größere Mannigfaltigkeit in Anordnung, Umfang und Charakter kann man sich in der That nicht denken, als sie in den bisher veröffentlichten Bänden zu Tage getreten ist. Allerdings darf nicht vergessen werden, dass sich die Anschauungen und Begriffe über Wesen und Zweck der Inventare sowohl in der öffentlichen Meinung als auch in den Kreisen der Fachgenossen im Verlaufe der Zeit wesentlich geändert haben und dass mit dem gerade in diese Zeit fallenden ungehalten Fortschreiten der Wissenschaft und der kunstgeschichtlichen Erkenntnis immer mehr Gegenstände und Gesichtspunkte beachtet worden sind. Man vergleiche nur einmal den ersten Band von Franz Xaver Kraus' Werk über Elsass-Lothringen mit seinem letzterschienenen Heft über Baden, und man wird über den Unterschied erstaunen, der sich in verhältnismäßig kurzer Frist in der Arbeitsweise eines einzelnen Mannes vollzogen hat. Mehr aber noch wird man überrascht sein, wenn man das einst viel gepriesene und oft als Muster hingestellte Werk von Lotz und Dehn-Rothfelder über Hessen mit einem der neueren besseren Inventare zusammenstellt. Auch wird es heute geradezu unverständlich und unbegreiflich erscheinen, dass die sächsische Provinzialverwaltung grundsätzlich und hartnäckig die Erzeugnisse des ganzen 18. Jahrhunderts von der Inventarisierung ausschloss. Man weiß, dass es verfassungsrechtliche Bedenken waren, welche die einheitliche Inangriffnahme des Werkes von Beliebs wegen ausschlossen; die Aufgabe ist Sache der Einzelstaaten, und in Preußen seit dem Gesetz vom Jahre 1875 Sache der einzelnen Provinzen. Der hierdurch bedingten Gefahr einer gar zu willkürlichen und systemlosen Verschiedenheit hätte immer noch vorgebeugt werden können, wenn man eine gegenseitige Verständigung, etwa in Form von freien förmlichen Besprechungen, versucht hätte. Dies

ist leider versäumt worden, und so traten zu jenen inneren noch die vermeidbaren äußeren Gründe, um die oben gerügte Buntstüchigkeit hervorzurufen. Es ist nicht Pedanterie, weshalb ich eine größere Systematik wünsche, sondern die einfache Wahrnehmung, dass Auftraggeber wie Ausführende mitunter ohne die nötige Überlegung an die Aufgabe herangegangen, dass einzelne Leistungen recht fragwürdig ausgefallen, ja dass an einzelnen Stellen durch Nichtbeachtung der anderwärts gesammelten Erfahrungen ganz erhebliche Summen geradezu nutzlos vergeudet sind. Ich begreife es daher mit großer Freude, dass das, was von der Gesamtheit versäumt ist, jetzt von einem Einzelnen versucht wird; Clemen hat in der Einleitung zu dem vorliegenden Bande durch ausführliche Darlegung der für ihn maßgebenden Gesichtspunkte eine Systematik der Inventarisierung geschaffen, und er hat dies in einer so klaren und in einer so scharf durchdachten Weise gethan, dass ich die Aufmerksamkeit aller beteiligten Kreise recht eindringlich auf seine Auseinandersetzungen lenken möchte. Gewiss bedingt die verschiedenartige geschichtliche Entwicklung der einzelnen deutschen Landesteile auch eine verschiedene Behandlung ihrer Altertümer und Denkmäler; zweifellos hat man altrömische Funde an der Mosel unter einem anderen Gesichtswinkel zu beachten als an der Ostseeküste; unstreitig ist es ein großer Unterschied, ob man eine gotische Kirche in der Rheinprovinz oder in Ostpreußen zu verzeichnen hat. Es kann also die innere und äußere Anordnung, die Clemen seinem Werke gegeben hat, nicht ohne weiteres und nicht sklavisch anderswohin übertragen werden. Aber sicherlich wird man bei Clemen lernen können, wie man den Stoff anzufassen und wie man ihn zu gruppieren hat, welches Maß man bei der Beschreibung der einzelnen Gegenstände zu beobachten hat, wie die Inschriften wiederzugeben sind u. dgl. mehr. Ganz besonderen Dank aber hat sich Clemen dadurch erworben, dass er mit der recht merkwürdigen Art gebrochen hat, mit welcher in einzelnen Inventaren bibliographische Zusammenstellungen (mitunter in fast schülerhafter Weise) geboten sind. Er strebt danach, für jeden Ort und für jede Kirche und für jedes sonstige Denkmal auf wissenschaftlicher Grundlage eine möglichst vollständige Zusammenstellung alles einschlägigen gedruckten und ungedruckten Materials zu geben. Besonders zieht er die Pfarrarchive heran, und in der That ist schwer abzusehen, warum die Inventarisatoren eine solche einfache und geringe Mühe nicht mit leisten sollen. Für kunstgeschichtliche (und auch für andere) Forschungen ist es von Wichtigkeit zu wissen, ob in der Pfarrei Baurechnungen, ältere Inventare u. dgl. lagern; eigens aber Gelehrte von Dorf zu Dorf zu senden, lediglich um den Bestand der Pfarrarchive zu mustern und zu verzeichnen, ist zu kostspielig; wenn man aber schon jeden Kelch und jedes Parament vermerkt, so kann man dies auch für die wenigen

handschriftlichen Bände thun, welche bei den Kirchen aufbewahrt zu werden pflegen. — Übrigens ist das, was Clemen auf diesem Gebiet geleistet hat, ganz besonders erstaunlich. Für die Stadt Kempen hat er z. B. eine Bibliographie von zwei vollen Druckseiten zusammengestellt, dazu für die Pfarrkirche in Kempen noch besonders eine ganze Seite; für die Stadt Geldern beträgt der Quellennachweis 3¹/₂, und für die Pfarrkirche noch besonders eine Seite, und die allgemeine Litteratur für Kleve umfasst gar fünf Seiten. Wenn man nun erwägt, dass Clemen erst seit 1890 bei der Arbeit ist, und dass jetzt, wo diese Besprechung abgeschlossen wird, bereits der zweite Band ansgegeben wird, so tritt die ungewöhnliche, erstaunliche Arbeitskraft des Verfassers in das rechte Tageslicht. Selbst wenn man in Rechnung stellt, dass ihm wohl mehr Vorarbeiten zu Gebote standen, als all seinen Kollegen, so ist doch das redaktionelle Geschick allein schon bewundernswert, und auf alle Fälle liegt ein Fleiß vor, wie er fast ohne Gleichen dasteht. Der vorliegende erste Band umfasst die landrätlichen Kreise Kempen, Geldern, Mörs und Kleve, also die linksufrigen, untersten Teile des niederrheinischen Gebiets. Jeder Kreis ist für sich als selbständiges Ganze behandelt, die Ortschaften werden innerhalb desselben in alphabetischer Folge aufgeführt. Die vier Kreise sind zugleich aber auch als einheitlicher Band mit einer zweiten, durchgehenden Seitenzählung gedacht und durch ein genaues und sehr willkommenes Gesamtregister vereinigt. Der Reichtum an Kunstwerken, die solchergestalt uns vorgeführt werden, ist beträchtlich. Unter den Bauwerken kirchlicher Art finden wir freilich nicht viele, welche eine weit über die Grenzen der Provinz hinausgehende Bedeutung besitzen; dafür ist unter ihnen ein Denkmal allerersten Ranges: die herrliche Viktorskirche in Xanten, der dafür auch (einschließlich der Ausstaffung) nicht weniger als 73 Seiten gewidmet sind. Wichtiger scheint mir das Buch für die Kenntnis der Profanarchitektur zu sein; besonders die Geschichte der Burg und des Schlosses erhält hier manchen wertvollen Beitrag. Die flache Ebene erheischte eine besondere Art von Verteidigung, das Wasser bildet ein nicht zu unterschätzendes Element. Ich nenne hier n. a. die Kempener Burg, ferner Kriekenbeek, Schloss Wissen, Schloss Moyland und Schloss Kleve. Beachtenswert ist auch die Anlage des kleinen geldrischen Rittersitzes des 17. Jahrhunderts (S. 227). Wir finden hier weiter stattliche Bauten aus dem Mittelalter; das Rathaus in Kalkar ist eine mächtige und stolze Schöpfung, gute Privathäuser aus gotischer Zeit begegnen uns in Xanten, Goch und Kalkar. Wichtig sind die Stadtbefestigungen von Geldern aus dem 14. und 15. Jahrhundert, für welche auch zum Glück die Baurechnungen mit einer Fülle der interessantesten Aufschlüsse erhalten sind. Den Schwerpunkt des Bandes möchte ich aber doch suchen in dem Material, welches er zur Geschichte der niederheinisch-holländischen Bildschnitzer- und Malerkunst des 15. und 16. Jahrhunderts bietet. Kalkar, dessen Schule von je das Augenmerk der Kunstfreunde auf sich gezogen hat, liegt im Gebiet der Veröflentlichung, und hier wie in Xanten sind schöne Erzeugnisse der Schule erhalten; ich nenne nur ihr bedeutendstes und größtes Werk, den Hochaltar des Meisters Loedewich (S. 480 ff.), ferner den Altar der sieben Schmerzen von Heinrich Donvermann und den wundervollen Johannes-Altar, sämtlich in Kalkar, dazu den Xantener Marienaltar, gleichfalls von Heinrich Donvermann. — Eine bedeutende Schöpfung ist ferner der Straelener Marienaltar (S. 207 ff.), Antwerpener Arbeit von etwa 1530; ungefähr gleichzeitig ist das niederländische Altarbild in Haus Caen 214). Mehrfach vertreten ist Victor

Dünwegge (so in Xanten), den Clemen mit dem Meister von Kappenberg identifiziert (363 f.). In Gnadenthal (S. 418) befindet sich ein dem bekannten Werk in Palermo ähnliches Tafelbild, eine Madonna, die Clemen Maluse (im Gegensatz zu Anton Springer nicht dem Jakob Cornelissen) zuweist. Auch die Epitaphien im Xantener Kreuzgang sind beachtenswert wegen des Überganges von der Spätgotik zur Frührenaissance und weil sonst viel aus dieser Zeit durch die Bilderstürmerei zerstört ist. — Die Kleinkunst ist durch gute Schöpfungen aller Zeiten und Arten vertreten. Auf diese kurze, dürftige Skizzierung des Inhalts muss ich mich beschränken; eine erschöpfende Widerspiegelung dessen, was Clemen uns bietet, ist unmöglich, weil ich anders nicht den üblichen Rahmen einer Buchanzeige überschreiten. Um jedoch noch einige Worte zur Charakterisierung der Arbeitsweise des Verfassers hinzuzufügen, so will ich erwähnen, dass die Beschreibung der Denkmäler durchaus erschöpfend und trotz aller Knappheit in der Regel klar und verständlich ist. Fremdwörter und seltene Fachausdrücke sind mit Geschick vermieden. Sorgsam ist darauf Bedacht genommen, die Entstehung und den Verfertiger eines jeden Werkes festzustellen. Nur bei den Goldschmiedearbeiten ist auf die Stempel nicht genügend geachtet worden. Bei dem schönen Pokal in Haus Caen (S. 215) ist zwar die „Marke“ angegeben, sie besteht indessen sicherlich aus zwei besonderen Stempeln, von denen der eine auf Nürnberg als den Herstellungsort hindeutet, der andere auf den Namen des Meisters. Der Trinkbecher in Hüls (S. 44) und andere Werke sind es wohl wert, gleichfalls auf ihre Marken hin untersucht zu werden. Nicht unbedingt einverstanden bin ich mit den Abbildungen. Bei den reichen Geldmitteln, die in der Rheinprovinz zur Verfügung stehen, erwartet man zunächst mehr, sodann öfters ein besseres Maß der Leistung. Die Abbildungen z. B. auf S. 22, 215 und 525 können wohl kaum genügen, und ebenso sind die Lichtdrucke Nr. III im Heft Geldern, III im Heft Kempen und I im Heft Kleve nicht scharf und deutlich genug. Im übrigen aber ist die Ausstattung eine ungemein vornehme, in jeder Beziehung vertritt sie die sorgfältige und liebevolle Vorbereitung des Werkes, und die Provinzialverwaltung der Rheinprovinz, besonders die von ihr eingesetzte, unter dem Vorsitz von Geh. Rat Prof. Dr. Lörsch stehende Denkmälerkommission hat sich mit dem Clemen'schen Inventar gegründeten Anspruch auf Dankbarkeit erworben. HERMANN EHRENBERG.

„Wienerstadt.“ Lebensbilder aus der Gegenwart, geschildert von Wiener Schriftstellern, gezeichnet von *Myrbach*. Wien, Prag, Leipzig, F. Tempsky, G. Freytag, 1893. Lexikonformat.

Wenn irgendwo etwas Gutes geboten wird, so ist es immer, als ob einem in dieser Richtung längst gefühlten Bedürfnis nunmehr abgeholfen worden wäre. So geht es uns auch mit diesen Werken, von dem bisher sechs Lieferungen vorliegen, die uns schon deutlich Plan, Anlage und künstlerische Absichten des Ganzen verraten. Über die zum größten Teil bereits seit langem gutklingenden Autorennamen des Textes wie Schlägl, Chiavari, Pözl etc. hinweg, wollen wir gleich den uns hier nächststehenden Illustrator Baron *Myrbach* mit seinen zahlreichen Arbeiten ins Auge fassen. Es ist erstaunlich, in welchen Massen dieser Künstler produziert, ohne deshalb in schlechten Sinne Massenprodukte zu liefern. Die Textautoren hätten keinen besseren Interpreten ihrer Worte finden können, und wir sind überzeugt, dass die Bilder noch populärer werden als der literarische Text; sie

werden dies ihrer oft verblüffenden Wahrheit und Unmittelbarkeit verdanken. Myrbach hat dabei alle ihm zu Gebote stehenden Hilfsmittel ebenso benützt, wie in seinen vortrefflichen Illustrationen französischer Bücher; er hat gezeigt, was ein Mann von Geschmack und poetischer Kraft mit der so oft in lächerlicher Weise verklärten Zugrundelegung photographischer Momentaufnahmen zu leisten vermag. Dass bei der großen Menge des Gebotenen nicht alles gleichwertig ist, liegt an der Hand, allein gar vieles hat auch hier und da die Reproduktion verdorrt. Den geringsten Beitrag hat der Holzschnitt geliefert, und zwar darin als Meisterleistung, die wir erwähnen müssen, *Gedon* in Leipzig mit einem Faksimileschnitt nach der einleitenden, in Feder gezeichneten Kupferteile, der frappant ist. Wir bedauern nur, wie dies durchwegs von den Illustrationen gilt, dass die *Zurichtung* der fein abgestuften Tonschnitte, wie auch vieler Federzeichnungen, von allzu geringer Sorgfalt zeugt, was für den Künstler ebenso verdrießlich ist, wie für den Kenner des Lesers. Neben *Gedon* haben *Heur* und *Kiruse* einige selbst in dem abgequetschten Druck noch das Gute verratene, vorzügliche Tonschnitte beige stellt, wie das Vollbild: „Beim Auslaubrunnen“, das in einer Weise fack gedruckt ist, die genau zeigt, wie man es nicht machen soll. Angerer und Göschel haben die Mehrzahl der Illustrationen teils als Zinkographien, teils als Photographien durchs Netz, teils als Chromophotypen hergestellt, letztere in der bekannten Unübertrefflichkeit dieser Firma; die Phototypie, die eo ipso schon jeder Tuschirung schadet durch Aufhebung der Kontraste, zeigt dann noch am deutlichsten die Mängel der typographischen Herstellung. — Wir stimmen zwar nicht damit überein, Myrbach einen *Weniger* Künstler zu nennen, wie dies der Prospekt thut. — er ist denn doch ein Pariser, die Erziehung macht ja den Mann, aber, und wir glauben ihm damit kein alltägliches, doch wohlverdientes Lob zu spenden, er hat das allgemein Gültige und Typische ebenso vortrefflich wie das Besondere sowohl in den geschilderten Figuren als auch in den Örtlichkeiten zu ergreifen und festzuhalten gewusst, wie kein Zweiter. Er ist eine Professur, wie er dies schon in seinen Illustrationen für das Kronprinzenwerk und in den Bildern aus dem österreichischen und französischen Militärlieben bewiesen hat, die doch etwas von seiner gewohnten Thätigkeit in Paris sehr Verschiedenes bieten. Myrbach ist einer der Marksteine in der modernen Buchillustration. Manches davon würde, recht intim in der Farbe gehalten, ein reizendes Wiener Sittenbild geben, so gleich das Farbdruckbild „In der Wäseherburg“, das in seinen durch Miener und Bewegung vorzüglich charakterisirten Typen das beste genannt werden muss. So zeigen viele oft selbst ganz kleine Bildchen, was für reizende Dinge sich mit Hilfe der Photographie, die wir hier aufs angenehmste verwertet finden, schaffen lassen — wenn ein Mann von schöpferischer Kraft kommt. Über die delikate technische Ausführung speziell der Federzeichnungen brauchen wir wohl kein Wort zu verlieren. So haben wir, außer dem eben eindringlich betonten Wunsch betrifft des Buchdruckers, nur Gutes von dem Bache zu sagen.

HTP. 1906 K.

VOM KUNSTMARKT.

London. Am 20. Juli wurden die Bilder und Kunstgegenstände aus dem Nachlass des Grafen von Onslow und in den darauffolgenden Tagen die des Grafen von Essex, sowie Kunstwerke aus verschiedenem Besitz durch *Christie* versteigert. Die bemerkenswertesten Preise waren folgende: zwei Porträts von Sir J. Reynolds, je 305 £ (Sedelmeyer);

ein Zigeunerlager von J. Stark, 304 £ (Wallis); Napoleon's Zug über die Alpen von Paul de la Roche, 1848 gemalt, 785 £ (Lesser); Ansicht von Venedig, der Dogenpalast, von Canaletto, 165 £ (Colnaghi); der Kopf eines alten Mannes von Denner, 273 £ (Davis); eine kleine Landschaft von Hobbema, bez. 131 £ (Sedelmeyer). Hierauf folgten vier Werke von Jacob Ruysdael: ein Wasserfall, 39×33 Zoll, 1271 £ (Lesser); ein Fluss in Kaskaden über Felsen springend, bez. 39×55, 1365 £ (Lesser); eine pittoreske Waldlandschaft mit Wasserfällen, bez. 26×20, 462 £ (Colnaghi); felsige Landschaft, 588 £ (Lesser); J. Both, eine große italienische Landschaft, 872 £ (Lord Chylesmore). Im ganzen brachte die kleine, aber gute Sammlung 7729 £. — Die an demselben Tage verauktionirten Bilder des Grafen von Essex, obgleich nur 9 Stück an der Zahl, haben zusammen 16453 £ gebracht, und somit den höchsten bis jetzt bekannten Durchschnittspreis hieselbst, d. h. 1828 £. „Rotterdam“ von Calcott, 299 £ (Gooden); „Küstenlandschaft“ von Collins, 788 £ (Gibbs); „Eine musikalische Abendgesellschaft“ von Hogarth, Porträts enthaltend von dem Künstler selbst und anderen berühmten Zeitgenossen, 210 £ (Agnew); ein Tierstück von E. Landseer, 935 £ (Gooden); „Eine Kriegsscene im Hochlande“ von Wilkie, 375 £ (Sedelmeyer). Sehr hohe Preise erzielten die drei nächstehenden Bilder von Turner: „Der Forellenbach“, 35×47, 5040 £ (Thomas Johnson in Manchester); „Walton-Bridge“ und „The Nore“ wurden beide von Mr. C. White für den Preis von je 4305 £ erstanden. — Bilder aus verschiedenem Besitz: „Mademoiselle Camargo“ von N. Lancret, 41×38, gestochen von Cars, 262 £ (Edwards); David Cox, „Sammeln der Herde“, bez. 1848, eins der größten Bilder des Künstlers, 36×54, 1208 £ (Francis); Gainsborough, eine Landschaft, 299 £; J. Ruysdael, Waldlandschaft, 155 £; W. Müller, 1837, Winterlandschaft, 315 £. — Skulpturen: „Venus mit dem Apfel“ von Gibson, 915 £; „Venus und Cupido“ von E. Spence, 368 £. — Kunstgegenstände aus dem Nachlass des Grafen Onslow: ein Satz von drei Sevresvasen, großlein, weiß und gold, Malerei von ländlichen Szenen, Kränzen und Blumen in Medaillons, 346 £; ein Paar Sevresvasen mit Deckeln, großlein, mit einem Fries von klassischen Figuren, in schöner Goldbronze montirt, 525 £ (C. Wertheimer); ein Satz von vier Louis XVI-Tischleuchtern, Goldbronze, getriebener Griff in weiblicher Figur endend, 315 £; ein Paar altenglische Kaminvorsetzer, Silber, in Form von Hunden, aus der Zeit Karl's II., 478 £; ein Louis XV-Parquetiersekretär, Einfassung von Goldbronze, 331 £; ein Paar Louis XVI-Kandelaber, weibliche Figuren, Goldbronze mit Marmoruntersatz, 672 £; ein Bücherschrank mit Einlagen von Tulpen- und Rosenholz, 220 £; ein oblonger Louis XVI-Schreibtisch mit Verzierungen in Goldlack, 252 £; ein Paar Louis XIV-Bouille-Kommoden mit Montirung von Goldbronzen, rot und grün, gedertem Marmorplatten, 2415 £ (Philpot); ein Paar altitalienische Bronzegruppen, Hund mit einm Wolf, Drachen mit einem Einhorn kämpfend, 9 Zoll hoch, 293 £; ein Paar silberne Wandleuchter, 1711, aus der Zeit der Königin Anna, per Unze 80 Schilling. Die Antiquitäten erzielten im Ganzen 12310 £.

Berlin. Im Kunstanktionshause von Rud. Lepke findet am 21. September und folgende Tage die öffentliche Versteigerung von älteren und neueren Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Schalkunstblättern, Farbdrukken, Lithographien, Ölstüden, Holzzeichnungen etc. aus Privatsammlungen statt; darunter befindet sich ein Exemplar der Raphael'schen Stauzen in 38 Blatt.

Herausgeber: Carl von Latsow in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: Arthur Semann in Leipzig.

Druck von August Pries in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

Vierter Jahrgang



LEIPZIG

Verlag von E. A. Seemann

1803.

Kunstchronik.

Neue Folge.

Inhalt des vierten Jahrgangs.

(Die *Schraglängeln* Ziffern mit vorgesetztem Z beziehen sich auf die Kleinen Mitteilungen in der „Zeitschrift für bildende Kunst“.)

	Spalte	Spalte
Größere Aufsätze.		
Münchener Eindrücke	1	Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause. Von <i>R. Biehl</i>
Die dritte internationale Aquarellausstellung in Dresden. Von <i>H. J. Lövy</i>	5	Der Stecher W. Von <i>A. v. Warlich</i>
Der Schluss der Londoner Kunstszene. Von <i>O. v. Schlicht</i>	17	Die große Berliner Kunstausstellung. I. II. III. IV. Von <i>A. Rosenberg</i>
Rubens' heilige Cäcilie im Berliner Museum, gestochen von <i>G. Ehlers</i> . Von <i>A. Rosenberg</i>	33	Kunsthistorischer Kongress in Nürnberg 1896
Die Zimabw-Ruinen	35	Kunstausstellung in Rom. Von <i>C. Lyba</i>
Die Gemälde des Zeitblom und Schülein in der Ungarischen Landesgalerie. Von <i>Th. v. Frimmel</i>	37	Peter Symen. Von <i>S. E. Köhler</i>
Georg Hehlbreu †. Von <i>A. Rosenberg</i>	49	Zur Neuaufstellung der Kölner Malerschule im Museum Wallraf-Richartz zu Köln
Handzeichnungen italienischer Meister in photographischen Aufnahmen von <i>Braun und Co.</i> in Dornach, kritisch gesichtet von <i>Gianni Marcell (Lernhold)</i> . Mitgeteilt von <i>E. Böhlich</i> . (Fortsetzung und Schluss)	237	
Korrespondenz aus Dresden	385	
Über den Anteil der mathematischen Wissenschaften an der Kultur der Renaissance	81	
Die neuesten Erwerbungen für das British Museum	97	
John Weiber und die Erfindung der Lithographie von <i>S. R. Köhler</i>	102	
Wettbewerb um eine Malerradierung	113	
Vom Christmarkt. Von <i>Nautilus</i>	114	
Aus eines Bildners Seelenleben. Plastik, Malerei und Poesie von <i>G. Eberlein</i>	124	
Katalog der Gemäldegalerie im Künstlerhause Rudolfinum in Prag. Von <i>Th. v. Frimmel</i>	137	
Der Knabe mit dem Pfeil. Archäologische Humoreske. Von <i>G. Topf</i>	110	
Von der Wiener Akademie	153	
Eine Düreer Zeichnung aus dem Jahre 1497. Von <i>D. Buchardt</i>	169	
Die Ausstellung der Münchener „24“ in Berlin. Von <i>A. Rosenberg</i>	185	
Der neue Dürer im Berliner Museum. Von <i>A. Rosenberg</i>	201	
Die Academie de France in Rom und die Academie des Beaux-Arts in Paris	205	
Bemerkungen über das Wesen der Grazie. Von <i>C. Graf Coronini-Cronberg</i>	217	
Pietro Aretino als Maler. Von <i>A. Schallhöpff</i>	233	
Leopold Müller's Nachlass	249	
Wiener Künstlerhaus	251	
Die Winterausstellung im Künstlerhause zu Budapest	265	
Deutsche Konkurrenzen	268	
Karl von Gontard	270	
Zu Heinrich von Brunn's fünfzigjährigem Doktorjubiläum von <i>E. Löwy</i>	281	
Die Ausstellung der „Vereinigung der Elf“ in Berlin. Von <i>A. Rosenberg</i>	285	
Vom englischen Büchermarkt	288	
Die Winterausstellung der Londoner Akademie. Von <i>J. P. Richter</i>	305	
Die Märzausstellung der Düsseldorfer Künstler	321	
Wilhelm Lübke †	337	
Die neuesten Erscheinungen der englischen Radir- und Kupferstichkunst	353	
		Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause. Von <i>R. Biehl</i>
		Der Stecher W. Von <i>A. v. Warlich</i>
		Die große Berliner Kunstausstellung. I. II. III. IV. Von <i>A. Rosenberg</i>
		Kunsthistorischer Kongress in Nürnberg 1896
		Kunstausstellung in Rom. Von <i>C. Lyba</i>
		Peter Symen. Von <i>S. E. Köhler</i>
		Zur Neuaufstellung der Kölner Malerschule im Museum Wallraf-Richartz zu Köln
		Bücheran.
		<i>Bonghi, R.</i> , Die römischen Feste
		<i>Borkmann, R.</i> , Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin
		<i>Braun, H.</i> , Griechische Kunstgeschichte. I.
		<i>Brockhoff, J.</i> , Cicero. 6. Auflage
		<i>Chenou, P.</i> , Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Z. Christ ist erstanden
		<i>Düren, J.</i> , Die Baukunst der Griechen
		<i>Fuhr, F.</i> , Prof., Das System der Künste
		Führer durch die Sammlungen des Museums schlesischer Altertümer in Breslau
		<i>Gagnüller, H. v.</i> , Thesaurus of Architecture and its subsidiary arts
		<i>Gagnou, G.</i> , Die Schönheit
		<i>Grüss, J.</i> , Eine Rundreise durch Spanien
		<i>Grüsse, H.</i> , Bibelbilder und Bilderbibeln
		<i>Gühl und Kopp</i> , Leben der Griechen und Römer
		Handbuch der Kunstpflege in Oesterreich. II. Auflage. Z <i>Händel, Dr. B.</i> , Bibliographie der schweizerischen Landeskunde: Architektur, Malerei
		<i>Händel, Dr. B.</i> , Die Panneträger der 13 alten Orte <i>Haeckher von Rippschütz, P.</i> , Das Museum Bojmans in Rotterdam
		<i>Helmann, K.</i> , Goethe's Mutter. IV. Auflage
		<i>Hebig, H.</i> , Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. Von <i>E. Löwy</i>
		Hochaltar, der, und das Gestühl im Chor der Klosterkirche zu Blaubeuren
		<i>Hofstede de Groot, C.</i> , Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte
		<i>Irach, F.</i> , Der Bau des Wohnhauses vom gesundheits-technischen Standpunkte
		<i>Itzsch, Ch.</i> , Das Forum Romanum
		Jahresbericht des Museums in Boston (Mass.)
		<i>Jantschke, H.</i> , Die Kunstlehre Dant's und die Kunst Giotto's
		<i>Jpf, J.</i> , Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Oesterreich-Ungarn
		Katalog der Bibliothek der königl. Akademie der Künste zu Berlin
		<i>Korcedios</i> , Katalog des archäologischen Nationalmuseums in Athen
		<i>Kristaller, Dr. P.</i> , Die italienischen Buchdrucker- und Verlagszeichen bis 1525
		Kunstverständnis, von heute, das
		<i>Lehfeld, Dr. B.</i> , August Wredow. Gedächtnisrede

	Spalte
<i>Leibniz</i> , J., Der Fassadenschmuck	421
<i>Weg</i> , J., Das ästhetische Formgesetz der Plastik	210
<i>Mothor</i> , R., Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert	293
<i>Myrbach</i> , Wienerstadt	24
<i>Pastor</i> , H., Donatello. Eine evolutionistische Studie	291
<i>Reifferscheidt</i> , C. Th., Bilder zu Goethe's Dichtung und Wahrheit	292
<i>Reith</i> , O., Skizzen	295
<i>Reyer</i> , V. de, Het Schijnsconcurs voor's Rijks-Museum Sammlungen, die des Provinzialmuseums in Hannover	57
<i>Schmidler</i> , H., Gegen den Materialismus	57
<i>Schmidt</i> , Dr. H., Ernst von Bandel. Ein deutscher Mann und Künstler	310
<i>Schuster</i> , Dr. R., Zappert's ältester Plan von Wien. <i>Zeitschrift</i>	167
<i>Stor</i> , H., Rückblick auf die Entwicklung der deutschen Architektur in den letzten 50 Jahren	167
<i>Trog</i> , G. F., Albrecht Dürer's venezianischer Aufenthalt von 1494—1496	189
<i>Thoma</i> , H., v. <i>Thode</i> , H., Federspiele	225
<i>Ungerlitz</i> , G., Lehrbuch der gotischen Konstruktionen	291
<i>Vogelin</i> , H., Alfred Rethel, eine Charakteristik	361
Wappen, die der wichtigsten Städte Europas	409
<i>Wabary</i> , J., Sandro Botticelli „Geburt der Venus“ und „Frühling“	359
<i>Wapp</i> , Bildwerke aus altägyptischer Zeit	180
<i>Wasscher</i> , Dr. F., Die Bilnisse Wieland's	129
<i>Wörner</i> , H., Biographie des Malers Carl Gustav Hellquist	171
<i>Wörner</i> , Katalog der Dresdener Galerie	57

Kunsthliteratur und Kunstblätter.

Archéologie chrétienne: Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts) 41, 127. — *Braun*, Ad., in Domach, Die Gemälderegaleien Roms 501, 552. — *Büttner Pflüner*: *in Thal*, Dr., Anhalts Bau- und Kunstdenkmäler *Z. 144*. — *Grotzger's*, J., Nachlass 241. — *Händke* u. *Müller*, Münsteranbau in Bern 422. — *Hauptmann's*, Fr., Photographien nach Gemälden der Dresdener Galerie 311. — *Horst*, M., Eine neue graphische Reproduktion der Sixtinischen Madonna 255. — *Jacoby*, L., Stich nach Saldomata's Alexander und Roxane 269. — *Index of artists registered in the department of prints and drawings in the British Museum* 257. — *Justi*, *Murillo* *Z. 24*. — Kunst, unsere 553. — *Libermann*, M., Portrait des Bürgermeisters von Hamburg, Dr. K. Petersen. Radirung von A. Krüger 294, 399. — *Mehrerdingeren* des Künstlerklubs St. Lukas in Düsseldorf II, 1, *Z. 129*. — *Neumann* und *Unbrink*, Deutsche Konkurrenz 4, 99. — *Palastre*, Die Architektur der Renaissance 49. — *Ritter*, L., Radirung von Adam Krafft's Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche in Nürnberg 330. — *Symonds*, J. A., Leben Michelangelo's 127. — *Tilman*, eine Monographie über Liotard 551. — Verzeichnis von Photographien nach Werken der Malerei bis zum Anfange des 19. Jahrhunderts 526.

Nekrologe.

Ammüller, H. 40. — Arbo, P. H. — Baisch, O. H. — Binska, A. 376. — Bleibtreu, G. 25. — Borselen, W. van 9. — Brandt, O. S. — Brunner, J. 553. — Büchting, O. 154. — Cabat, N. L. 312. — Cauer, Prof. Rob. 339, 376. — Cole, V. 363. — Darcel, A. 454. — Dorer, R. 363. — Dubray 25. — Essenwein, A. 25. — Franceschi, J. 553. — Gabl, A. 294. — Galland, P. 127. — Geoffroy de Champe S. — Girardet, P. 294. — Girard, Ch. 25. — Glaise, A. 553. — Gonon, E. 9. — Grünland, R. 127. — Grotzmann, Ph. 58. — Grunow, C. 257. — Gudden, M. 409. — Guérin, G. S. — Gurliitt, Fr. 241, 256. — Hennicke, J. 40. — Honrath 376. — Janitschek, H. 488. — Joly, E. de S. — Jonghe, G. de 294. — Kaseberg, A. 553. — Kels, Fr. 376. — Klaus, J. 553. — Klimt, E. 145. — Lang, H. 553. — Lang, L. 479. — Leitner, O. v. 527. — Lépine, St. S. — Lenteritz, E. A. 391. — Lindenschmit, Prof. Dr. L. 257. — Meckel, A. v. 449. — Meiburg, V. v. 294. — Michiels, A. 104. — Müller, W. 501. — Morgenstern, K. 213. — Müller, K. 553. — Otto, Prof. M. P. 339. — Pappeermann, E. M. 376. — Pettie, J. 275. — Roeyer, Dr. N. de 349. — Sachs, M. E. 501. — Schaumann, H. 501. — Schlesinger, H. 275. — Schlessinger, K. 479. — Schobelt, P. 392. — Scholtz, J. 454. — Scholz, W. 488. — Signol, E. 25. — Speer, R. 192. —

Steche, R. *Z. 296*. — Stoltenberg-Lerche, V. 191. — Symonds, J. A. 391. — Wissler, Fr. 145. — Winterfeld, F. W. 488. — Wittig, A. 276, 291. — Woolner, Th. 58. — Yvon, A. S. 553.

Personalmachrichten.

Bartels, H. v. 257. — Becker, K. 363. — Besnard 90. — Bochmann, Gr. v. 257. — Bokelman, L. 363. — Breuer, P. 25. — Brunn, Prof. H. 192, 339. — Brunow 341. — Burekhardt, J. 363, 455. — Calandrelli, A. 456. — Charpentier 456. — Dahl, H. 341. — Daubner, G. 241. — Debrasse 456. — Dohme, Dr. R. 227. — Dollmayr, Dr. H. 41. — Ende 363. — Falat, J. 257. — Frimmler, Dr. Th. v. 528. — Galland, Dr. G. 341. — Gebhardt, E. v. 456. — Geier, O. 104. — Geiger, N. 257. — Geyger, M. 41, 363. — Guifrey, J. 312. — Gurliitt, C. 276. — Guthknecht, G. 554. — Hirsch, Fr. Graf 456. — Hansmann, Fr. 9. — Heyden, Prof. A. v. 295, 312. — Hilgers, K. 74. — Horowitz 90. — Hundrieser, E. 341. — Jaensch, G. 25. — Janssen, K. 502. — Janssen, P. 363. — Jordan, Dr. 363. — Kampf, A. 377, 422. — v. Keudell 363. — Kips, Prof. 554. — Knaus, L. 456. — Knille, O. 363. — Koner, M. 257. — Köpping, K. 192, 343. — Kröner, Chr. 422. — Krüger, A. 456. — Lamotte 456. — Lehrs, Dr. M. 393. — Löffitz, L. 528, 551. — Matsch, F. 528. — Meyer, H. 341. — Meyerheim, P. 363. — Mohr, P. 341. — Niemann, G. 456. — Gebelhäuser, Dr. v. 456. — Oeder, G. 528. — Ottingen, Dr. W. v. H. — Owen, S. Ph. C. 449. — Passini, L. 227. — Rieß, P. 528. — Rogebrosse, G. 104. — Rosenberg, Dr. Marc 528. — Roynet, F. 449. — Saglio 592. — Schayer, F. 363, 456. — Schmarow, Dr. A. 528, 554. — Schmidt, M. 363. — Schmidt, Fr. 257. — Schnars-Alquist 181. — Schöne, Dr. — Schuit, F. 341. — Schwechten 393. — Seidel, Dr. P. 227. — Siemering 363. — Skarbina, F. 257, 295. — Stiassny, Dr. R. 192. — Tholen 90. — Thumann, P. 25, 341. — Uhde, F. v. 456. — Vigne, P. de 257. — Vischer, Dr. R. 422. — Vogel, Prof. H. 243, 241. — Vriendt, Th. 90. — Werner, A. v. 192, 363, 551. — Wittig, A. 257. — Wolff, Fr. 341. — Wölflin, Dr. H. 363. — Zumbusch, K. 528.

Weitbewerbungen und Preisverteilungen.

Berlin, Ergebnis der Konkurrenzen bei der Kunstakademie 195, 125, 476. — Stipendium der Menzel-Stiftung 145. — Preis der Gussberg-Stiftung 192. — Wettbewerb zur Errichtung eines Denkmals für die Kaiserin Augusta in Berlin 241. — Ergebnis der Bewerbung um das Denkmal für Kurfürst Friedrich I. von Brandenburg bei Priesack 241, 341. — Bau des Märkischen Provinzialmuseums 276. — *Chicago*, Preisverteilung auf der Weltausstellung 551. — *Dresden*, Denkmal für Oberbürgermeister Ohly 393. — *Dresden*, Bau eines neuen Empfangsgebäudes des Personenbahnhofes Dresden-Altstadt 58. — *Düsseldorf*, Künstlerische Ausschmückung des Rathaussaales 105. — Goldene Medaille für Prof. P. Janssen für die Schlacht bei Worringen 329. — *Essay*, Pfarrkirche 479. — *Grimma*, Malerische Ausschmückung der Aula der Fürstenschule 134. — *Halle*, Bau des Ribbeckstiftes 502. — *Koblenz*, Architektonischer Überbau des Kaiserin Augusta-Denkmal's 393. — *Leipzig*, Ergebnisse der Radirungskonkurrenz der Zeitschrift f. d. K. *Z. 72*. — *Stuttgart*, Kaiserdenkmal 41. — *Wien*, Denkmal Friedrich Schmidts 99, 456. — Preisverteilung an der Wiener Akademie der bildenden Künste 528.

Denkmäler.

Denkmälerchronik 42, 71, 555. — *Dachau-Baden*, Kaiserin Augusta-Denkmal 42. — *Berlin*, Kaiser Wilhelm-Denkmal 128, 145, 192, 192, 341, 363. — Denkmal für die Kaiserin Augusta 257. — Ausführung des von F. P. Otto hinterlassenen Lutherdenkmal's 393. — *Borgo San Sepolcro*, Denkmal für Piero della Francesca 9. — *Canth*, Gussmodell für das Blücher-Denkmal 295. — *Cremona*, Denkmal für A. Ponchielli 9. — *Düsseldorf*, H. Heine-Denkmal 227, 357. — *Emos*, Kaiser Wilhelm-Denkmal 409. — *Halle a. S.*, Denkmal für R. v. Volkmann 9. — *Heilbronn*, Mausoleum der Familie Link 9. — *Karlsruhe*, Kaiserdenkmal von Prof. Ad. Heer 450. — Grabdenkmal für den 3. Prinzen Ludwig Wilhelm von Baden in Karlsruhe von Prof. Volz 479. — Scheffel-Denkmal 99. — *Koblenz*, Reiterstandbild Kaiser Wilhelm's I. am deutschen Eck 181. — *Lahr in Baden*, Bismarck-Denkmal 539. —

Magdeburg, Denkmal für Fr. Friesen 9. — *Mailand*, Stopen-Monument 9. — *Montpellier*, Denkmal für Alexander Cabanel 128. — *München*, Denkmal für M. v. Schwind 502. — *Nachleben*, Fritz Reuter-Denkmal 156. — *Paris*, Denkmal für Thiers auf dem Père Lachaise 295. — *Pisa*, Denkmal für Viktor Emmanuel 9. — *Porta Westfalica*, Denkmal für Kaiser Wilhelm 228, 342, 528. — *Reichard*, Kaiser Wilhelm-Denkmal von Prof. Eberlein 170. — *Speztlau*, Denkmal für H. Laube 502. — *Straßburg*, Denkmal für v. Bischof A. Ribb 361. — *Suttgart*, Denkmal Kaiser Wilhelm's I. 529. Karl-Olga-Denkmal 156. — *Wien*, Denkmal des Grafen Leo Thun-Hohenstein und der Pädagogen Exner und Bonitz 47. — Neue Organisation der Denkmalerpflege in den Rheinländern 539.

Sammlungen und Ausstellungen.

Basel, Museum in der Barfüßerkirche 10. — *Berlin*, *Museum*: Die Sammlung der Bildwerke der christlichen Epoche 300, Dürer-Bild 116. Die deutschen Originalskulpturen 502. Ausstellung von Farbendruckern im Kupferstichkabinett 59. *Nationalgalerie*: Ankäufe auf der Kunstausstellung 503, 535, Erwerbung von Studien des Gesellsch. 276, Sonderausstellungen der Werke von Biermann u. Grab 330, Beteiligung an der Ausstellung in Chicago 212. *Bombaymuseum* 243. Porträtsammlung der kgl. Bibliothek 10. Michael Beer-Preis der Berliner Kunstakademie 343. Ergebnisse der letzten großen Kunstausstellung 128. Satzungen für die großen Kunstausstellungen 213. *Kunstausstellung*: Programm 206, Die Jury 303, Eröffnung 411, Plakat 313. Die Ausstellungs-kommission 277, Prämierungen 505. A. v. Werner's Bild der ersten Reichstageseröffnung durch Kaiser Wilhelm II. 504, Ausstellung der nachgelassenen Werke des Bildhauers Paul Otto 361, Beteiligung der Münchener Sezessionisten 379, Ausstellung der von der großen Ausstellung Zurückgewiesenen 440, 458. *Kunstgwerbemuseum*: 25j. Jubiläum 92, 105, Ausstellung für die Chicago bestimmten Gegenstände 243, Ausstellung der Arbeiten von Walter Crane 471, Ausstellung von Wohnungsrichtungen 12, Aus Berliner Kunstausstellungen 163, 258, 314, 378. Ausler u. Rothard: Ausstellung Karlsruher Künstler 73. Ausstellung zu Ehren des Marine- und Landschaftsmalers Prof. H. Eschke 410, Kunstsalon von Fritz Gurlitt; Possart-Ausstellung 72. Ausstellung von Gemälden des schwedischen Malers E. A. Liljefors 342. Ausstellung eines Bildes von W. Scherschewski im Kunstverein 111. Schulte's Kunstausstellung 42. — *Bonn*: Eröffnung des neuen Provinzialmuseums rheinischer Altortfömer 504. — *Breslau*, Ausstellung des Schlessischen Kunstvereins 26. Vermächtnis für das schlesische Museum der bildenden Künste 313. — *Chicago*, Zur Beteiligung Deutschlands an der Weltausstellung 259, Malereien für das Gebäude des „deutschen Weinbauvereins“ 243. — *Christiania*, Landeskunstausstellung 26. — *Danzig*, Ausstellung des Kunstvereins 105. „Sturm im Golfstrom“ von R. Eschke für das Museum angekauft 377. — *Dresden*, Aquarellausstellung 10, Ausstellung von Malwerken sächsischer Künstlerinnen *Z. 21*, Ausstellung des Sächsischen Kunstvereins 146, Ausstellung von Schülerarbeiten der Kunstschule 59, Erwerbung von F. v. Uhde's Heiliger Nacht für die kgl. Gemäldergalerie 116, Ankauf von H. Thoma; Der Hüter des Thales für die kgl. Gemäldergalerie 393, Ankäufe für die königliche Gemäldergalerie 422, 491, Vermächtnis von R. F. Nossky an die Gemäldergalerie 532. — *Düsseldorf*, Ausstellung in der Kunsthalle 332, 410, 421, Ausstellung des Kunstvereins für Rheinland u. Westfalen 492, Ausstellung bei Ed. Schulte 313, 377, 457, 492, 532, Beteiligung der „freien Vereinigung“ an der Berliner Kunstausstellung 331, Erwerbungen der Städtischen Gemäldergalerie 379. *Ed. Knappf*: Samen aus dem Leben Luther's in Erfurt 425. — *Frankf.*, Gemälderausstellung 342. — *Genf*, Internationale Kunstausstellung 26. — *Halle a/S.*, Jahresbericht des Städtischen Museums 211. — *Hamburg*, Ausstellung in Kunstverein 463. — *Hannover*, Jubiläumsausstellung des Kunstvereins 59, Internationale Aquarellausstellung im Kunstsalon I. Schulte 332. — *Kairo*, Der Zustand des Griech. Museums 443. — *Königsberg i. P.*, Wanderausstellungen 92, Erwerbung eines Bismarckbildnisses von Lenbach 422. — *Konstantinopel*, Sammlung des Herrn v. Radowitz 10. — *Konstanz*, Kunstausstellung der Bodenseestädte 19. — *London*, Begründung einer neuen Britischen National Gallery 128, Erwerbungen der National Gallery 411, Dante Ausstellung 394, Luca Signo-

relli-Ausstellung 112, Teppich-Ausstellung im South Kensington Museum 531. — *Lobek*, Eröffnung des neuen Museums 423. — *München*, Ankäufe auf der internationalen Ausstellung 1892 *Z. 71*, Kartenverlag der internationalen Ausstellung 1892 *Z. 72*, Jahresausstellung 1893 im k. Glaspalast 313, 174, 193, Die Jury 112, Kollektivausstellungen 111, Ausstellung der Sezessionisten 313, 422, 459, 174, 504, 556, Ausstellung für Maltechnik 331, 531, Herkomer-Ausstellung *Z. 21*. — *Nordhausen*, Kunstvereine links der Elbe 10. — *Nürnberg*, Das Germanische Museum 242, 506. — *Paris*, Meissener-Ausstellung 213, 212, 313, Schenkung für das Museum Carnavalet 26, Ausstellung im Museum Guimet 10, Porträtausstellung 412. — *Phonix i. F.*, Schulung des „Salvator“-Museums 146. — *Posen*, Ausstellung des Kunstvereins 314. — *Prag*, Jahresausstellung im Erdloftmum 277. — *Rom*, Ständige Ausstellung des Deutschen Künstlervereins 193, Begründung eines Museums von Gipsabgüssen 471. — *Sofia*, Ausstellung von Gemälden von D. Dobrovics im Sdranigebäude 539. — *Vich*, Museum 258. — *Wien*, Kunstausstellung 59. — *Wien*, Bilderbestand der Kaiserlichen Gemäldergalerie 377, Stiftungs-fest der Akademie der bildenden Künste 26, XXII. Jahresausstellung im Künstlerhaus 343, Ausstellung des Aquarellistenklubs 123, Ausstellung des Nachlasses Emil Jacob Schindler's 91. Die archäologische Ausstellung 533. — *Wutenberg*, Gemälderausstellung aus Privatbesitz 26. — *Würzburg*, Fränkische Ausstellung von Altmeistern in Kunst und Kunstgewerbe 504.

Vereine und Gesellschaften.

Berlin, Archäologische Gesellschaft 75, 148, Architektenverein 213, Kunstgeschichtliche Gesellschaft 75, 129, 228, 259, 297, 426, 475, Der neue Deutsche Kunstverein 128, 164, 297, 379, 505, *Verein Berliner Künstler*: Die Vorstandswahl und die Ausstellungsfrage *Z. 96*, Verwendung der Ergebnisse der Jubiläumsausstellung 1891 213, Münch-Ausstellung 73, 92, 148, 195, 364, Streitigkeiten 493, 505. — *Dresden*, Der sächsische Kunstverein 535. — *Düsseldorf*, Der Kunstverein für Rheinland und Westfalen 379. — *Eisenach*, Delegiertenversammlung der deutschen Kunstgenossenschaft 394. — *Karlsruhe*, Generalversammlung des Kunstvereins 400. — *Linz*, Der oberösterreichische Kunstverein 314. — *München*, Der Streit in der Künstlerschaft 76, 129, 148, 165, 195, Verein der bildenden Künstler Münchens (Sezessionisten) 296, Verein für Originalradierung 211. — *Nürnberg*, Albrecht Dürer-Verein 59. — *Rom*, Deutsches Archäologisches Institut 181, 213, 260. — *St. Louis*, Kunstverein 297. — *Weimar*, Verbandstag der Vereine für deutsches Kunstgewerbe, 413. — *Wien*, Verhandlungen der archäologischen Sektion der 42. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner 460.

Angrabungen und Funde.

Bukarest, Ausgrabung einer römischen Säule 27. — *Delphi*, Ausgrabungen der Franzosen 426, 443. — *Griechenland*, Archäologische Entdeckungen 391. — *Hissarlik*, Dörgel's Ausgrabungen 536, 556. — *Korinth*, Ausgrabungen 181. — *Opuzeh*, Auffindung von vier Gemälden von Casper de Crayer 415. — *Rom*, Ausgrabungen 332. — *Sondshierli*, Ausgrabungen 380. — *Trier*, Neue Ausgrabungen 506. — *Vercina*, Malereien von Giotto im Prätorienpalast 11.

Kunsthistorisches.

Amsterdam, Rembrandt's Deckenbild im Rathaus 39. — *Dresden*, Kunstgeschichtliche Findlinge aus dem kgl. Sächsischen Hauptstaatsarchiv. Von *Th. Diehl Z. 70*, *Z. 95*, Fortführung des Verzeichnisses der Kunst- und Bandenkunster Sachsens 506. — *Erbarnach*, Herkulesstatue im Altkirchengelände 77. — *Füss*, Eine deutsche Malerschule um die Wende des zehnten Jahrhunderts 41. — *Wllberg*, Gisterzenerabtei in Irabant 28, 148. — *Wien*, Zur Erläuterung des großen Galleriebildes von Temers 536.

Vermischte Nachrichten.

Antiquitäten in Apulien 549. — *Baden-Baden*, Durm's Kaiserin Augusta-Bud 591, Anschaffung der Schallerthalle im Postgebäude 508. — *Basel*, Becklin's Gemälde „Gott Vater zeigt dem Adam das Paradies“ 476. — *Berlin*, „Theater

unter den Linden" von Felner und Helmer 11. Neues Theater 107. Zur Baugeschichte des Berliner Schlosses 105. Versammlungsraum der Abgeordneten des Kreises Teltow in Berlin 165. Jahresbericht der Kunstakademie 195. Der neue Vorhang des Opernhauses. Von Prof. A. v. Heyden 211. Innere Ausschmückung des Rathauses 200, 462, 476. Entwurf eines Büchers in London für das Museum 412. Kunstpflege des Magistrats 120. Hans Bohrdt: Kurlandenburger erste Seeschlacht (1656) 462. C. Locher: Marine von Kaiser angekauft 477. J. v. Werner: Eröffnung des Reichstags durch Kaiser Wilhelm II. 191. H. Vogdt, Bildnis von Bürgermeister Petersen in Hamburg 494. — *Berlin*, Schweizer Parlamentsgebäude 444. — *Dresden*, die Bilder des Norwegers Münch 427. — *Berlin*, Vakante Direktorstelle des Mährischen Gewerbmuseums 323. — *Dresden*, St. Petrikirche in der Neustadt 106. Stiftung zur Hebung der Freskomalerei 318. Monumentalbrunnen von R. Diez für den Albertplatz 412. Tiedge-Stiftung 44. Spaltung in der Künstlerschaft 538. — *Eisenbein*, Luther's Sterbehaus 77. Luther's Sterbezimmer 557. — *Elberfeld*, Ausschmückung des Rathauses 557. — *Frankfurt a. M.*, Restauration der St. Paulus-Pfarrkirche 29, 60. J. Hoffmann: Partie bei Rohrbrun im Spessart und Motiv an der Nidda bei Praunheim 364. — *Freiburg i. Br.*, Neubau der Herz-Jesu-Kirche 29. Erneuerung der Pyramide des Münsters 316. — *Görlitz*, Enthüllung des Kaiser Wilhelm-Denkmal 428. — *Hannau*, Die königliche Zeichenakademie 445. — *Homburg v. d. H.*, Ankauf eines Bildes von Corradi durch Kaiser Wilhelm II. 46. — *Karlsruhe*, Aus dem Karlsruher Kunsthelen 345. Monumentale Malerei 316. Bildnis des Deutschen Kaisers von Ferd. Keller 364. Büste der Kaiserin Augusta von Prof. Moest 364. Über Wilhelm Lübke's letzte Lebensjahre 380. Von der Akademie der bildenden Künste 396. Erweiterungsbau der Kunsthalle 476. *Wettling's* Büste von Anselm Feuerbach 508. — *Leipzig*, Bildnis König Albert's von Sachsen von Fr. v. Leubach Z 21. — *London*, Legat der National Gallery 29. Erwerbung eines Bildes von Jan van der Meer von Delft für die National Gallery 245. — *Mailand*, Katalog der Brera-Galerie von Prof. G. Carotti Z 21. Interessante Entdeckung in Betreff von L. da Vinci's Abendmahl 196. — *München*, Ausschmückung der Aula der Universität 506. — *Meißen*, Herstellung der Kreuzgänge des Franziskaner-Klosters 107. — *München*, Vortrag von Dr. Scott über die Chicagoer Weltausstellung Z 21. Grundsteinlegung des Künstlerhauses 506. Archäologische Studien in Nordamerika 149. — *Nyugorena*, Der Rundbau auf dem Vulkanhöhe 214. — *Osnabrück*, Der sogenannte Kaiserbecher 60. — *Paris*, Ankauf einer Fälschung durch die Verwaltung des Louvre Z 21. — *Rom*, Zur Baugeschichte des Pantheon 182. Über die Lage der deutschen Künstlerschaft 229. Eine neue Erklärung der Raffael'schen Fresken in der Stanza della Segnatura im Vatikan 277. Gerichtliche Urteil über die Entföhrung der Galerie Sciarra 315. — *Saltzbury*, Demolirung des Linzer Thores 446, 476, 539. — *Sibehster*, Ausgrabungen einer ätrömischen Stadt 261. — *Tripoli*, Fortsetzung der Ausgrabungen 278. — *Vandring*, Restaurierung des heiligen Theodor 344. Der Marktwiese 428, 445. — *Wien*, Leitung des kunsthistorischen Hofmuseums 28. Jubiläum der kais. Akademie der Künste 60, 132. Ein Künstlerfest im Künstlerhause 197. Aufstellung der drei Gruppen von Heroldbildern von Th. Friedl vor den Hofmuseen 245. Der 200. Geburtstag Georg Raphael Donner's 476. — *Wiesbaden*, Ausschmückung des Rathauses 529. — *Wieliczka*, Sussanne im Bade 341. Neues Selbstporträt 538. — Über einen vergrissenen Amsterdamer Generalens aus der Reunbrandzeit. *Pictor van den Bosch* 299. — Ein neues Bild von *Delinger* aus dem Tiroler Aufstande 1809 314. — *Melchiale* auf *August v. Essenciana* 345. — *El v. Gelhardt*, Die Bergpredigt 299. — Zum Gesandtenbilde *Halluin's* 45, 108. — Ein Gemälde von *Wolf Huber* 46. — *J. Knapp*, Ansprache Friedrich's des Großen an seine Generale in Köben 300. — Versuche zur Hebung des technischen Verfahrens der griechischen und römischen Bildhauer durch *H. Kolobsky* 323. — Bild Kaiser Friedrich's III. für den Rathansaal in Berlin. Von *Klein* 296. — Aufindung von Zeichnungen von *Lobos von Lenka* 196. — *Leubach*, Fr. v., Ein neues Bildnis des Fürsten Bismarck 381. — *Marc, G.*, Fremderde Hummonia 59, 197, 119. — *Alexander Dumas* über *Meissonier*

316. — *A. Menzel's* neues Gouachebild für die Weltausstellung in Chicago 340. — *Mittl, F.*, Die Schäferin Z 396. — Entdeckung eines echten *P. Pourbus* in Brügge 347. — *Raffael*, Originalkartons der Arazzi 28. — *Reinhardt*, „Die Predigt Johann's des Täufers“ 77. — *G. Tschobross*, „Das Ende Babylons“ 92. — *Schnölter's* „Pas“ für das Wiener Hofmuseum angekauft 133. — *Störmer*, Die Yacht Hebeholzm im Geschwader von Kaiser angekauft 427. *Thorwaldsen*, Reiterstatue von Poniatowski 290. *Thorwaldsen's* falsches Vorbild zum Reuhlin in der Wallhalla 477. — *F. v. Ude*, Christus unter den Arbeitern 346. — Bilder über 1812 von *Werschetshagya* 316. — Fabriken zur Fälschung von Gemälden 107. — „Kunst und Technik der Radierung“. Von *B. Manoffel* 130. — Die Kunst und die Sozialdemokratie Z 114. — Zur Reform der Maltechnik 309. — Geschenk des Kaisers von Österreich an den Papst 309. — Zum Triumphzug Maximilian's I. 347. — Kaiser Wilhelm II über moderne und alte Kunst 394. — Ein Unikum künstlerischer Illustration 428. — Der neue württembergische Kunstetat 445. — Die Renten- und Pensionsanstalt für deutsche Künstler 507, 557. — Einstige Preise für Kunstwerke 557.

Vom Kunstmarkt.

A.

Amsterdam, Kunstauktion bei Fr. Müller 307. — *Berlin*, Kupferstichauktion bei Amser u. Rüdhardt 182, 412. Kunstauktion Lepke 13, 29, 61, 77, 214, 230, 245, 334, 382, 430. — *Dresden*, Kunstauktion bei v. Zahn u. Kunst 331. — Kunstlagerkatalog von Fr. Meyer 150 Z 129. — *Frankfurt a. M.*, Kunstauktion Bangel Z 21, 61, 108, 230, 391, 334, 348, 416, 538. Auktion von F. A. C. Prestel 162. — *Homburg*, Auktion der Kunstschätze des gestrandeten Dampfers Eider 77. Versteigerung der Sammlung Schultdt durch J. M. Heberle, Köh 265. — *Köln*, Kunstauktion J. M. Heberle (H. Lempertz Sohn) 61, 109, 391, 413, 390. — *Leipzig*, Kunstauktion bei Börner 94, 439. Hiernachens Katalog Nr. 108, 109, 110, 112, 115; 29, 198, 214, 397, 405. Lagerkatalog Nr. 106 von A. Twietmeyer 113. — *London*, Auktion in London, Gemäldesammlung von Mr. Bingham Bildm 508. Schluss der Auktionen 541. — *München*, Rosenthal's Kataloge Nr. 85, 90; 29, 166. — *Nürnberg*, Verkauf von Essenwein's Bildtheke 245. — *Stuttgart*, Kupferstichauktion von H. G. Gutekunst 333. — *Wien*, Versteigerung von Leopold Müller's Nachlass bei Mierke 245. Versteigerung des Nachlasses von E. J. Schindler 119. Auktion bei C. J. Wawra 391.

B.

Berlin, Bilderpreise der Sammlung von H. J. Degens van Kervendonk, versteigert durch H. Lepke 395. — *Homburg*, Ergebnisse der Versteigerung der Schultdt'schen Sammlung 398. — *London*, Bilderpreise 413, 429, 462, 477, Z 300. — *Paris*, Bilderpreise 469, 396, 429. — *Paris*, Die fünf ersten Tage der Auktion Spitzer 381. Preise der Sammlung Spitzer 413, 429, 446, 462. Gesamtertragnis der Vente Spitzer 477. Über den Verbleib der Spitzer'schen Sammlung 494. — *Wien*, Ergebnis der Versteigerung des Nachlasses von E. J. Schindler 119. Ertragnis der Versteigerung von L. Müller's Nachlass 391.

Berichtigungen.

Druckfehlerberichtigung 29, 46, 61, 198, 414.

Zu den Tafeln.

Laubach, Vor dem Forum der Vernunft. Originalradirung Z 21, 72. — *C. Störing*, Bildnis des Architekten C. v. Großheim. Photographie von Meisenbach, Riffarth u. Co. Z 96. — *Th. Boussart*, Herb-landschaft. Heliogravüre von Fr. Hanfstaengl Z 98. — *K. Ohlyng-Matrisol*, Winter am See. Originalradirung Z 193. — Prof. *Ilgen*, Am Niederrhein. Originalradirung Z 192. — Marmorpalais (Aus dem Prachtwerk: „Abdolan, ein deutscher Fürstensitz. Verlag von *Amser u. Rüdhardt* in Berlin Z 216.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbvereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58

BERLIN S.W.
Teltowerstrasse 17

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Garten-str. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jäger-str. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1892/93.

Nr. 1. 13. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

MÜNCHENER EINDRÜCKE.

Ohne den Meteorologen spielen zu wollen, darf man getrost behaupten, dass unter der allgemeinen Depression, welche auf unserem Ausstellungswesen lastet, auch der Münchener „Salon“ bereits zu leiden beginnt. Er ist nicht mehr, was er vor vier Jahren war, ein Rendezvous der internationalen Kunst. Nur wenige Schulen sind dieses Mal in geschlossener Phalax vertreten. Das Ganze wird mehr und mehr zu einem bunten Gemisch interessanter Zufälligkeiten.

Bekanntlich ist in der Münchener Künstlerschaft ein heftiger Meinungskampf über die Aufgabe der jährlichen Ausstellungen entbrannt. Es handelt sich dabei im wesentlichen um die Frage, ob man dem Nationalen oder dem Internationalen den Vortritt geben soll. Wir glauben und hoffen, dass dem ersteren der Sieg bleiben wird. Denn ohne feste Wurzeln im heimischen Boden kennen wir keine Blüte der Kunst und keinerlei Segen in unserem Ausstellungswesen. Wenn Frankreich eine Ausstellung veranstaltet, heiße sie nun „Salon“ oder „Exposition universelle“ oder wie immer; den Hauptnachdruck legt es allemal auf die Glorifikation der *heimischen* Kunst. Je mehr Gäste geladen werden, der Wirt setzt stets seinen höchsten Stolz darin, durch das Fest, das er giebt, den Glanz seines Hauses zu steigern, der Welt seine Stärke zu zeigen. Bei uns läuft die Sache nur zu häufig auf das Gegenteil hinaus. Wir sind immer geneigt, das Fremde als das Bessere anzupreisen und nachzuahmen. Kein Zweifel, wenn die deutsche Kunst in den letzten Jahren an ihrer nationalen Eigenart manches eingebüßt hat, so sind die rasch sich wiederholenden internationalen Ausstellungen die mitbestimmenden Ursachen davon.

Die einzige Schule, die sich von der modernen internationalen Strömung fast gänzlich unberührt zeigt, ist die österreichische oder vielmehr die *Wiener Schule*. Sie entbehrt vielleicht dadurch jenes prickelnden Reizes der übrigen Abteilungen und wird von den Extremen der jüngsten Richtung über die Achsel angesehen. Aber dem ruhigen Beobachter gewährt sie den Anblick fröhlicher Gesundheit und einer trotz aller Harmonie im ganzen doch sehr bemerkbaren Mannigfaltigkeit der Talente und Bestrebungen. Die Palme gebührt den Landschaftlern und vor allen dem so jäh dahingerafften Jakob Emil *Schindler*, der sein reiches Können hier noch einmal im vollen Glanz entfaltet hat.

An der *Münchener Schule* ist ein erfreuliches Emporblühen der *Plastik* rühmend hervorzuheben. Ein so stattliches Reiterdenkmal ist in Deutschland lange nicht entstanden, wie die für Landsbut in der Pfalz bestimmte Reiterstatue des Prinzregenten *Luipold von W. v. Römman*. Würdevoll und schön bewegt, von gelungener Porträtähnlichkeit, erhält die Figur durch die geschmackvoll behandelte *Humbertusordenstracht* einen historischen Charakter, der sie über die prosaische Wirklichkeit erhebt, ohne ihre Wahrheit zu beeinträchtigen. In *Römman* ist der Münchener Schule ein Meister des plastischen Bildnisfaches erstanden, der die durch *Wagnmüllers* Tod gerissene Lücke anzufüllen verspricht.

Dass die Münchener Malerei ihre Position rühmlich behauptet, braucht kaum besonders betont und hier nicht im einzelnen weiter ausgeführt zu werden; denn wir wollen dem Spezialberichterstatter nicht vorgreifen. Wo Kräfte wie *Lenbach*, *Meer*, *Uebel*, *Zögel* u. s. w. zusammenwirken, da kann es an fesselnden

und imponirenden Leistungen nicht fehlen. In Lenbachs diesjährigem Bismarck liegt die ganze Tragik eingeschlossen, die mit dem Schicksal dieser weltgeschichtlichen Persönlichkeit über die Nation herein-gebrochen ist. Gedanken- und sorgenschwer späht er in die Ferne! . . . Eines „Verkündigung an die Hirten“ ist an durchleuchteter Geistigkeit mit das Schönste, was er uns je geboten. Nur die Hirten defreggern da und dort leicht störend realistisch. — Solche Helllichtmalerei wie in Marrs „Sommernachmittag“ lassen wir uns gern gefallen. Denn das Licht der Sonne spielt um diese in der Sommerlaube versammelten Mädchen und Kinder so freundlich und mild, so lauschig und erwärmend, dass es uns ganz wohl zu Mute wird. Und das ist ja doch immer der höchste Triumph der Kunst, neme sie sich, wie sie wolle. — Auch Zügel übt mit seiner großen Leinwand „Schwere Arbeit“ eine solche elementare Wirkung auf den Beschauer. Die schwere Arbeit verrichten zwei mächtige Rinder vor dem Pfluge, den der im Hintergrunde sichtbare Bauer uns entgegen lenkt. Das tiefgefurchte dampfende Ackerfeld steigt wellig an, so dass wir über das Erdenrund in den lichten Horizont zu blicken meinen. Das erhebt die Situation über das Genremäßige, giebt dem Bilde etwas Urthümliches, Typisches. Es ist, wie wenn wir ein Stück Kulturgeschichte in dieser schweren Arbeit vor uns sähen.

Und was machen denn unsere lieben Freunde, die *Franzosen*? Sie experimentiren natürlich, wie die übrigen. Aber sie gehen darin nicht auf! Das vielbesprochene Riesenbild von *Rochegrosso* kann uns wieder einmal zeigen, wieviel gesunde Kraft und Tüchtigkeit in der Pariser Schule steckt. Auch im Debauchiren bis zum Unglaublichsten erregt sie noch unsere Bewunderung. Der „Fall Babylons“ hat dem Künstler die erwünschteste Gelegenheit dar, alle Lüste dieser Welt zu einem großen Operschluss zu vereinigen. Es ist der Anschlag der letzten Orgie, der eben verhallt, während im Hintergrunde schon die Ritterscharen des Kyros hereinströmen. Die Badspriester liegen mit ihren Schönen auf kostbaren Teppichen unter Bergen von Früchten und umgestürzten Bechern herum, wie die fetten Schinken und Hamner auf einem Stilleben von Snyder. Leuchtendes Fleisch wetteifert mit dem Glanze der Edelsteine und Perlen, der Brokatstoffe und Goldpokale. Diese Körperlichkeit, diese Stofflichkeit ist die eigentliche Domäne der Kunst des Meisters. Der historische Moment dient ihm nur als Vehikel. Auch der archäologische Apparat ist bloße Nebensache, und

das ist noch ein Glück. Denn es giebt keine größere Feindin der wahren Kunst als die vordringliche Archäologie.

Wer sich von den gewaltigen Impressionen solcher Bilder erholen will, dem hat *Lenbach* ein reizvolles Refugium hergestellt in den beiden geschmackvoll eingerichteten kleinen Räumen, in welchen er eine *Sammlung von Werken alter Meister* aus dem Privatbesitz mit wertvollen Vasen, Möbeln, Skulpturwerken zu einer schönen Ensemble vereinigte. Eine Anzahl dieser Kostbarkeiten stammt aus dem Besitz Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich, die übrigen gehören bekannten Berliner, Leipziger, Münchener, Hamburger und Wiener Kunstfreunden. Es nahm uns Wunder, diese reiche und zu prächtiger Wirkung gebrachte Sonderausstellung alter Meisterwerke sowohl beim Publikum als auch von seiten der Münchener Presse so wenig beachtet zu finden. Vornehmlich die großen Holländer des siebzehnten Jahrhunderts, die Landschaftler und Stilllebenmaler in erster Linie, sind darin durch Kapitalstücke vertreten und auch die italienische und spanische Malerei steuerten mehrere sehr beachtenswerte Werke bei. Jan Eyt, Brouwer, Snyder, Hondcoeter, Frans Hals, Jakob und Salomon Ruissdael, Claas Heda, Rubens, Tizian, Martinez del Maso mögen hier genannt sein, ohne dass damit die Auswahl der Besten erschöpft wäre. Unter den Skulpturen stach uns vor allem ein Marmortorso griechischen Meißels in die Augen, jedenfalls ein Werk von hochedler Abstammung, wenn auch nicht gerade „aus der Zeit des Phidias“, wie der Katalog meint.

Die *Villa Lenbachs*, unsern Lesern aus einer früheren Beschreibung bekannt, hat ihre geschichtliche Weihe empfangen durch den Besuch Bismarcks, der bekanntlich während der denkwürdigen Münchener Tage hier sein Absteigequartier nahm. Der rückwärtige, getrennt stehende Bau wurde von Lenbach für den hohen Gast prächtig eingerichtet und bei diesem Anlass eingeweiht. Man glaubt durch die kunstreich geschmückten Räume eines römischen Palastes der Hochrenaissance zu schreiten, wenn man diese mit edlem Geschmack ausgestatteten Säle und Gemächer betritt, in denen der größte deutsche Mann der Gegenwart bei dem geistvollsten Bildnismaler unserer Tage weilte. Wahrlich, es steht nicht schlecht um den Wert und das Ansehen der deutschen Kunst, wenn ihr solch eine Gastfreundschaft zu üben möglich ward! Und liegt nicht darin auch ein neuer Beweis für die hohe politische Mission

der Kunst, dass sie mächtig dazu beitragen half, Nord und Süd aneinander zu ketten zu unlöslichem Bunde?

Wir sind dadurch mit unseren Eindrücken aus dem Banne der Ausstellungen in die Öffentlichkeit hinausgetreten und gestatten uns schließlich auch noch ein Wort über die öffentliche Kunst, die Münchener *Architektur*. Sie hat eine Fülle kleiner Aufgaben zu lösen in der Herstellung der zahllosen Villen und Wohnhäuser, welche das weite Netz der Gartenstraßen einsäumen, von denen die Stadt in ihrem ganzen Umkreise begrenzt wird. Man sieht da viel Hübsches, Wohnliches, aber auch manches Plumpe und Bizarre, in missverständlicher deutscher Renaissance und modernem Rokoko. Der einzige Bau von grandioser Anlage, den die Gegenwart hervorzubringen verspricht, scheint der neue Justizpalast von *Thiersch* zu werden, dessen Rusticaquadermassen sich eben an Stelle des alten Kadettenhauses längs des botanischen Gartens zu erheben beginnen. Möge der schlechte, große Sinn Leo v. Klenzes, des einzigen älteren Münchener Architekten von wahrhaft monumentalem Zuschnitt, über der Vollendung des Baues walten, damit nicht das beliebte kleinliche Detail auch hier die Wirkung beeinträchtigt, wie das leider in der Architektur der Gegenwart so häufig der Fall ist!

C. v. L.

DI E D R I T T E I N T E R N A T I O N A L E A Q U A R E L L A U S S T E L L U N G I N D R E S D E N .

Es ist das Verdienst der Dresdener Kunstgenossenschaft, durch die von ihr ins Leben gerufenen internationalen Ausstellungen von Aquarellen, Pastellen, Handzeichnungen und Radierungen, deren dritte am 10. August eröffnet wurde, den Beweis erbracht zu haben, dass auch diese Zweige der Kunstübung, die bis jetzt meist nur als Anhängsel zu den großen Ausstellungen von Ölgemälden erschienen, künstlerischen Wert genug besitzen, um Kenner wie Laien für sich allein anzuziehen. Selbstverständlich drängte sich dem Besucher diese Überzeugung am stärksten auf, als im Jahre 1887 zum erstenmal dieser Versuch mit glänzendem Erfolg gemacht wurde. Die Teilnahme des Publikums war überaus lebendig und schien zu den besten Erwartungen für die Möglichkeit einer regelmäßigen Wiederholung des Unternehmens zu berechtigen. Leider zeigte jedoch das allgemeine Interesse schon bei der zweiten Ausstellung vor zwei Jahren eine Verminderung, und gegenwärtig ist der Anteil und

die Kauflust des Publikums so gering, dass man sich vergeblich nach genügenden Erklärungsgründen umsieht, um diese Teilnahmslosigkeit zu verstehen. An der Ausstellung selbst kann es nicht liegen, wenn sie mangelhaft besucht bleibt, denn sie enthält eine lange Reihe vorzüglicher Werke und kann den Vergleich mit ihren Vorgängerinnen in dieser Hinsicht wohl tragen. Allerdings sind diese vorzüglichen Werke meist Landschaften oder Porträts; erfahrungsgemäß aber sind es ja die Genrebilder mit leicht verständlichen Stoffen, welche die Menge anziehen, und diese fehlen in der That auf der diesjährigen Ausstellung in auffallender Weise. Unter den wenigen Ausnahmen verdient das grobe Bild von *Robert Sterl*: „In der Dorfapotheke“ hervorgehoben zu werden, weil es nicht nur in technischer Hinsicht sehr gelungen erscheint, sondern auch in den Gesichtszügen der einzigen beiden Personen, die es enthält, einem Apotheker mit weißem Haar und einer alten, von ihm Medizin erhaltenden Frau aus den niederen Ständen, einen ganz eigenartigen, an das spezifisch sächsische, kleinbürgerliche Wesen erinnernden Lokalcharakter besitzt und gerade dadurch ähnlich anmutend wie Ludwig Richters Zeichnungen wirkt. An Ludwig Richters Vorbild gemahnen auch die beiden kleinen Aquarellblätter von *Wilhelm Claudius*. Das eine eröffnet uns den Blick in einen Pfarrgarten, wo dessen Besitzer, ein Pastor im Käppchen, an einem heiteren Frühlingstag sich in die Zeitung vertieft hat, das andere, Maimorgen betitelt, zeigt uns zwei Kinder, die auf einer im frischesten Grün prangenden Wiese Blumen pflücken. An beiden Bildern ist namentlich der landschaftliche Teil gut gelungen, während das sonst von Claudius bevorzugte figürliche Element zurücktritt. Auch sonst fehlt es nicht an Beispielen dafür, dass unter den jüngeren Dresdener Malern das Studium der Landschaft im erfreulichen Fortschritt begriffen ist. Wir denken vor allen an *Georg Gustav Estler*, der mehrere kleine, aber stimmungsvoll angelegte Proben seiner Landschaftstudien ausgestellt hat, und an die von einer großartigen Naturauffassung zeugenden Kohlekartons *Hermann Gathibers* und *Hans Tugers*. Als Porträtmaler entwickelt sich *Franz Siebert* mit jeder neuen Leistung immer verheißungsvoller. Sein in Pastell ausgeführtes Selbstporträt ist nicht nur sehr ähnlich, sondern überhaupt in jeder Beziehung trefflich durchgeführt. In noch höherem Maße gebührt *Carl X. Baumbachs* „Witwe“ dieses Lob, ja man kann behaupten, dass sich dieser Studienkopf des Dresdener Künstlers neben dem Damenporträt *Daguan-Bourcets* unbedenklich

sehen lassen kann. Umsomehr müssen wir bedauern, dass sich *Julius Scholtz* mit seinem „Morgengruß“, der einer noch sehr jugendlichen Schönen von einem Verehrer im Gestalt eines Blumenstraußes und eines Briefchens am Morgen, da sie noch im Bett liegt, überschießt worden ist, offenbar an einen Stoff gewagt hat, der außerhalb seiner Begabung liegt. So geschickt die weißen Federkissen, auf denen das Haupt der Schönen ruht, gemacht sind, so ausdruckslos ist ihr Gesicht und so gezwungen die Haltung ihrer über der Brust gekreuzten Hände. Wie ganz anders verstehen die Franzosen derartige Szenen wiederzugeben, die, wenn sie so schüchtern, wie das Scholtz gethan hat, behandelt werden, nach keiner Richtung hin befriedigen können. Außer Scholtz hat sich von den älteren, namhaften Dresdener Künstlern nur noch *Oehme* mit einem figürlichen und fünf landschaftlichen Aquarellen beteiligt, die seine bewährte Tüchtigkeit von neuem erkennen lassen.

Die Zahl der von München nach Dresden geschickten Bilder ist weder groß, noch ihre Qualität im allgemeinen hervorragend. Am bedeutendsten haben ohne Zweifel *Dill* und *Bartels* ausgestellt. Wenn ersterer namentlich als Schilderer des Venezianischen Fischer- und Schifferlebens brillirt, so erscheint die Technik des anderen in der Wiedergabe des wildbewegten, nordischen Meeres geradezu staunenswert. Sie besiegt scheinbar spielend alle Schwierigkeiten und wetteifert mit dem Ölbilde so sehr, dass der eigentliche Aquarellcharakter darüber ganz verloren geht. *Dill* und *Bartels* imponiren beide durch Kraft und Kühnheit, dagegen entzückt uns *Erich Kubierschky* durch seine Poesie, die auch aus seinen diesjährigen mitteldeutschen Flusslandschaften, die so einfach und schlicht gehalten sind, in erfreulichster Weise zu uns spricht. In *Strothmann* lernen wir einen etwas derben, drastische Wirkungen liebenden Humoristen nach dem Muster *Oberblunders* kennen, der namentlich als Miniatur die komischen Effekte zu erzielen versteht. Die Münchener Radirung wird durch *Peter Holm*, *Ludwig Kühn*, *Carl Theodor Meyer-Basel* und namentlich durch *Wilhelm Krauskopf* auf das vorteilhafteste vertreten. — Noch weit geringer als die Beschiekung von München ist die von Düsseldorf aus angefallen. Sieht man von den vier Aquarellen *Theodor Rocholls* aus dem modernen Soldatenleben ab, die den Künstler in fortsehrreitender Entwicklung begriffen zeigen, so bieten nach unserem Dafürhalten eigentlich nur noch die Arbeiten *Arthur Kampf*s erhöhtes Interesse dar. Unter ihnen steht das „Mutterlos“ betitelt

Aquarell oben an. Ein junger Mann in ärmlichen Verhältnissen hat seine betagte Mutter, das einzige Wesen, das ihm Liebe erwies, verloren. Verzweifelt starrt er durch das geöffnete Fenster seiner dürftigen Wohnung, durch das das helle Sonnenlicht grell und scharfeinfällt. So einfach wie der Vorwurf, ist auch seine Behandlung; Kampf verschmäht alle Effekte, wirkt aber gerade durch seinen schlichten Realismus wahrhaft ergreifend. Außer Kampf hat diesmal unter den deutschen Naturalisten nur noch der Berliner *Starbina* das Leben, wie es thatsächlich ist, resolut zu packen gewagt. Er ist in Dresden sehr gut vertreten, doch sind die meisten der ausgestellten Bilder schon von früher her bekannt. Auch *Hans Hermann* hat zum großen Teil nur Bilder nach Dresden geschickt, die bereits in Berlin oder München zu sehen waren. Aber wenn wir in ihnen auch meist alte Bekannte wiederfinden, so freuen wir uns doch über diese Begegnung, da sie zu den besten Erzeugnissen ihres Urhebers gehören. Wesentlich sind die Fortschritte, die *Ludwig Dettmann* seit zwei Jahren gemacht hat. Sie treten am deutlichsten an seiner „Judenbörse in Hamburg“ hervor, einem Bilde, das an Lebendigkeit der Darstellung und Naturwahrheit der Beleuchtung an *Moussé*s Schilderungen aus dem Volksleben heranreicht, und entschieden zu den besten Stücken der Ausstellung zählt. Es wird übrigens für Dresden dauernd erhalten bleiben, da es für das kgl. Kupferstichkabinett angekauft worden ist. Da wir uns hier auf die Hauptsachen beschränken müssen, können wir aus der überraschend gut beschiedenen Berliner Abteilung nur noch die als Tuschzeichnung behandelten Kaiserporträts *Max Kainers* hervorheben, die in ihrer ungesuchten Einfachheit weit höher stehen, als die bekannten, großen Paradebilder dieses Künstlers. (Schluss folgt.)

NEKROLOGE.

St. In *Paris* starb am 25. August der Bildhauer *Geoffroy de Chaume*, Direktor des Museums im Trocadero im Alter von 76 Jahren.

St. In *Paris* starb der Maler *Georg Guérin*, ein Schüler von *Von*, der seit 1880 hauptsächlich als Landschaftler sich auszeichnete.

St. In *Paris* starb am 27. September im 57. Lebensjahre der Landschaftsmaler *Stanislas Lépine*, geboren im Jahre 1836. Im Jahre 1880 erhielt er auf der Weltausstellung eine goldene Medaille.

St. Am 26. September starb in *Paris* der Architekt der Deputirtenkammer *E. de Joly*, geboren am 7. April 1824.
* Der Landschaftsmaler *Otto Braundt*, der seit vierzig Jahren in Rom ansässig war, ist am 10. September in Olevano, wo er den Herbst zubringen wollte, plötzlich an einem Gehirnsschlage gestorben. 1828 in Berlin geboren,

kam er schon, nach einem Aufenthalt in Paris, zu Anfang der fünfziger Jahre nach Rom, wo er sich bald durch seine Landschaften nach italienischen Motiven, besonders in Aquarell, und durch seine Genrebilder aus dem Volksleben einen geachteten Namen erwarb. Er war ein hochgeschätztes Mitglied des deutschen Künstlervereins in Rom, dessen Spielzimmer er mit anmutigen Genrebildern ausgestattet hat.

St. Im Haag starb der Landschaftsmaler *T. Willem van Borselen*.

St. *Paris*. Vor kurzem starb der Gießer *Eugen G. Mau* bekannt durch die von ihm wieder entdeckte Technik des Gusses „à la cire perdue“. Zahlreiche Statuen und Reliefs sind in dieser Technik gegossen. Das Verfahren hat der Staat schon vor längerer Zeit angekauft, doch beklagte sich der alte Meister (geb. 1814) in den letzten Jahren seines Lebens, dass ihm von den Behörden keine Schüler zugeschiedt würden. So liegt die Gefahr nahe, dass die Technik wieder in Vergessenheit gerät. (Le Temps.)

PERSONALNACHRICHTEN.

= tt. *Frankfurt a. M.* Bildhauer *Friedrich Hausmann*, bisher Lehrer an der Kunstgewerbeschule, wird vom 1. Oktober ab an Stelle des in Ruhestand tretenden Professors *Gustav Kaupert* den Unterricht in der Bildhauerei des Städtischen Kunstinstitutes leiten.

DENKMÄLER.

Cremona. Ein Denkmal des Komponisten *A. Pacchelli*, ausgeführt von *Pietro Bordani*, wurde am 18. September in Cremona enthüllt.

St. In *Pisa* ist in Gegenwart des Prinzen von Neapel ein Reiterstandbild *Viktor Emanuels* enthüllt worden.

= tt. *Heilbronn*. Nach den Entwürfen des Architekten *Emil von Lange*, Direktors der königl. Kunstgewerbeschule in München, wurde auf dem Friedhofe das einen jorischen Bau bildende Mausoleum der Familie *Link* hergestellt. Im Innern trägt ein Marmorpostament die Büste des verstorbenen *Link*; dieselbe ist von Bildhauer *Professor Anton Hoss* in München in weißem Carraramarmor zur Ausführung gebracht worden.

*. Die Ausführung eines Denkmals für *Friedrich Friesen*, das in seiner Vaterstadt *Magdeburg* errichtet werden soll, ist von dem Komitee dem Bildhauer *Hubs* in Berlin, einem geborenen *Magdeburger*, übertragen worden.

Stoppani-Monument. Dem am 1. Januar 1891 zu Mailand verstorbenen Generaldirektor der naturwissenschaftlichen Museen *Milands* und der *Lombardei*, dem gelehrten Geologen und Schriftsteller *Abbe* und Universität-professor *Dr. Antonio Stoppani* soll ein Monument in Mailand errichtet werden.

St. In *Borgo San Sepolcro* ist am 18. September ein Denkmal des berühmten Sohnes dieses Ortes, des Malers *Piero della Francesca* enthüllt worden. (Secolo.)

*. Mit der Ausführung eines Denkmals für den *Hallenser Chirurg* *Richard v. Volkmann* ist der Bildhauer *Arthur Volkmann* in Rom, ein Verwandter des Gelehrten, beauftragt worden. Das Denkmal, das vor dem Haupteingange der chirurgischen Klinik in Halle errichtet werden soll, wird in der überlebensgroßen, sitzenden Figur *R. v. Volkmanns* bestehen. Sie wird in Marmor ausgeführt werden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*. Die Porträtsammlung der königlichen Bibliothek in Berlin, die, wie wir in Nr. 33 der *Kunstchronik* v. J. gemeldet haben, dem königlichen Kupferstichkabinett überwiesen worden ist, und die etwa ca. 50000 Stück, darunter allerdings auch Dubletten, umfasst, besteht nach einer Mitteilung der „Vossischen Zeitung“ fast ausnahmslos aus Bildnissen von Regenten, Mitgliedern fürstlicher Häuser, Staatsmännern, Gelehrten, Theologen, Künstlern und sonstigen Männern und Frauen, welche den Zeitgenossen merkwürdig und bedeutend erschienen. Die Sammlung, welche den Bildnisbestand des königlichen Kupferstichkabinetts bestens ergänzt, ist von bedeutendem Werte, und zwar sowohl von der künstlerischen als auch kulturgeschichtlichen Seite. Sie ist vorzugsweise entstanden aus verschiedenen Vermächtnissen, welche der königlichen Bibliothek im Laufe der Zeit zugefallen sind, dann aber auch aus Ausschnitten von wertlos gewordenen alten Büchern, deren Aufbewahrung nicht mehr notwendig erschien.

Ein großartiges Museum wird die Stadt *Basel* erhalten. Die alte, in rein gotischen Stil erbaute *Barfüßerkirche*, bislang zu einer Niederlage entwürdigt, wird zur Aufnahme der Schätze des *Baseler Museums* hergestellt. Das riesenhohle Schiff dieser alten Kirche soll zur Aufstellung von Architektur- und Skulpturstücken, sowie als Waffenhalbdienen. Die Seitenschiffe nehmen die Einzelsammlungen, die Staats-, Rats- und Zunfaltertümer, die umfangreichen Kollektionen von Hausgerät, Porzellan, Glas, die Kostümsammlung, die letzten Reste des *Baseler Totentanzes*, die musikalischen Instrumente u. s. w. aus der von *Wackernagel* begründeten, mittelalterlichen Sammlung auf, bislang in einem Nebengebäude des Münsters wie in einem Trödelhain aufgespeichert. Die Gesamtkosten des Umbaus und der Einrichtung werden 400000 Franken betragen, 300000 Franken aus der Staatskasse und 100000 Franken durch Private aufgebracht; aber dann wird auch ein Museum geschaffen sein, mit dem nur wenige rivalisiren können. (Münch. N. Nachr.)

St. Am 25. September ist im Museum *Ginnet* in *Paris* eine Ausstellung der Ergebnisse einer Forschungsreise eröffnet worden, welche Herr *Jaynes de Morgan*, der gegenwärtige Leiter der Ausgrabungen in Ägypten, kirchlich in Armenien und Persien ausgeführt hat. Die gesammelten Altertümer umfassen das ganze Gebiet von der Steinzeit bis zum 15. Jahrhundert, aus welchem persische Emailarbeiten vorliegen.

St. Das kaiserliche Museum in *Konstantinopel* hat für 200000 Franks die Sammlung von Altertümern angekauft, die der bisherige deutsche Botschafter v. *Barlowitz* gesammelt hat.

St. *Konstanz*. Die Kunstausstellung der Bodensee-Exhite ist, nachdem sie in *Bregenz* und *Überlingen* gewesen, jetzt in *Konstanz* eröffnet worden.

St. *Nordhausen*. Der Verband der Kunstvereine links der Elbe hat eine reichhaltige Kunstausstellung in *Nordhausen* veranstaltet.

Dresden. Das Preisgericht der diesjährigen *Aquarellausstellung*, welches aus den Herren *Eugen Felix-Wien*, *Julius Jacob-Berlin*, *Paul Kiesling-Dresden*, *Georg Papperitz-München*, *Adolf Seel-Düsseldorf* bestand, hat folgende Auszeichnungen zuerkannt: Die goldenen Medaillen Staatspreisen den Herren: *T. Brown-Edinburgh* und *Ludwig Bettmann-Charlottenburg*; die silbernen Medaillen (Staatspreise) den Herren: *Christian Krömer-Düsseldorf*, *Franz Skarbina-Berlin*, *Alexander Stiehart-Dresden*.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

St. Im Präfekturpalast in *Vronna* sollen kürzlich Malereien von *Gräto* (?) wieder aufgedeckt worden sein.

KUNSTHISTORISCHES.

St. H. *Vöge* hat als Ergänzungsheft VII. der „Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst“ (Frier, Fr. Lütz) eine hochinteressante Abhandlung über „Eine deutsche Malerschule um die Wende des sechsten Jahrhunderts“ erscheinen lassen. *Vöge* betont bei der Erforschung der alten Buchmalerei die Notwendigkeit, neben der ikonographischen Forschung auch die Prüfung der künstlerischen Auffassungsweise und der Technik dieser Buchmalereien ebenso zu betreiben, wie dies den Werken einer späteren Kunstentwicklung gegenüber schon längst geschieht. Er versucht aus einer Reihe von Codices eine Verwandtschaft zu konstruieren, auf welchen fahndend wiederum eine große Anzahl von Handschriften gemeinschaftliche Merkzeichen haben; auf diese Weise kommt er zu dem Erfordernis einer Hauptschule. Es wird nun des weiteren festgestellt, dass innerhalb der Schule, in der technischen Behandlung wie in der Charakteristik bestimmte feststehende Formeln üblich waren, die sich nur im Laufe der Zeit verschoben haben. Wesentliche Merkzeichen lassen byzantinische Einflüsse erkennen. Wo diese Schule ihren Sitz gehabt hat, ist ungewiss. *Vöge* will dieselbe nach Köln verlegen und bringt triftige Gründe dafür vor, doch ist ein vollständiger Beweis noch nicht gelungen. Mit Sicherheit aber glaubt er, und das ist das wesentlichste der Sache, aus der Summe von zwanzig Handschriften eine in eine Hauptschule und in Filialen sich zerteilende, nach typisch von anderen Werken unterschiedenen einheitlichen Regeln, d. h. Malbüchern arbeitende Schule der sächsischen Kaiserzeit entdeckt zu haben. Diese Feststellungen verdienen nicht nur großes Interesse der Gelehrtenwelt, weil sie eine neue Gruppierung der deutschen Frühkunst geben, sondern sie führen leicht auch im weiteren, eben im Hinblick auf die byzantinischen und frühchristlichen Spuren in der Darstellungsweise, die Kunstforschung nach ganz neuen Richtungen; lässt sich ferner der Sitz dieser Schule in Köln noch sicherer beweisen, dann hätten wir im Hinblick auf die spätere kölnische Malerei die Führung einer über Jahrhunderte sich erstreckenden Entwicklung deutschen Kunstlebens in Köln.

(Köln. Ztg.)

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

A. R. *Die Wiener Theaterbauinister Fellner und Helmer* haben jetzt auch in *Berlin* in dem am 23. September eröffneten „Theater Unter den Linden“ eine Probe ihres glänzenden Talents abgelegt, freilich mehr nach der dekorativen, als nach der monumentalen Seite, da das verfügbare Baugelände ihnen nicht die Anlage eines freiliegenden Bauwerks gestattete. Eine von einer Aktiengesellschaft erworbene, etwa 60 Meter breite und 350 Meter tiefe Grundfläche sollte durch Anlage eines Theaters, eines Hotels, eines Cafés und mehrerer Restaurationstokabitäten zu größtmöglicher Rentabilität gebracht werden, und hinter diesem Gesichtspunkte mussten die künstlerischen Forderungen zurücktreten oder sich doch wenigstens auf die Ausbildung und Ausstattung der Innenräume zurückziehen. Die der Straße „Unter den Linden“ zugewendete Hauptfassade ist neben den dort gelegenen Cafés, Bimngebäuden u. s. w. von den Berliner Architekten *Cremar* und *Helfferstein* entworfen worden. Von *Fellner* und

Helmer ist die 57 Meter lange und 20 Meter hohe Fassade an der Behrenstraße und das von hier zugängliche Theatergebäude geschaffen worden. Trotzdem ist die Gesamtwirkung des großen Gebäudekomplexes im Äußeren und Inneren ziemlich einheitlich, da sich *Berlin* und *Wien* in der üppigsten Anwendung der Barock- und Rokokoformen zusammengefunden haben. Während *Cremar* und *Wolffenstein* in der Fassade Unter den Linden eher schon mehrfach erprobte Belegung für beherrschende Monumentalität wiederum bewährt haben, freilich hier mit geringer Wirkung, weil die Fassade wegen der Baumreihen auf der Mittelpromenade niemals zur vollen Geltung kommen kann, hatten *Fellner* und *Helmer* nach der Behrenstraße zu eine Fassade zu entwerfen, hinter der Räume verschiedenartiger Bestimmung angelegt werden sollten. Sie haben gleichwohl den Versuch gemacht, wenigstens in der Bildung des Mittelrisalits den Gedanken an einen Theaterbau zu erwecken.

Über drei Eingänge, die in einen Vorraum und von da in das Treppenhaus führen, erhebt sich das durch drei Rundbogen geteilte Hauptgeschoss, und über drei Lukarnen steigt ein dreieckiger, von einem Atlanten getragener Giebel empor, dessen Feld von einer figurreichen Gruppe des Wiener Bildhauers *Friedl* angefüllt ist. In einer üppigen Entfaltung von Mäulern, Frauen- und Kindergestalten soll hier das „Eden, jenes glückliche Land, in welchem nur Milch und Honig fließt, wo nur dem Gesang, dem Tanz und dem Spiele gehuldigt wird“, veranschaulicht werden. Dieses Fortissimo der äußeren plastischen Ausschmückung, das jedoch auf die übrigen, durch zahlreiche Öffnungen sehr einformig und kasernenmäßig gestalteten Teile der Fassade nicht ausgedehnt worden ist, setzt sich in den Innenräumen fort, aber nicht in dem Grade, das die begleitenden Künste der Plastik und Malerei die Architektur übersuchten. Vom Vestibül und dem Treppenhaus, in dem zunächst eine einarmige Treppe zum ersten Rang emporführt, von der sich dann zwei Treppelläufe rechts und links zum zweiten Rang abzweigen, steigert sich vielmehr die monumentale Wirkung bis zum Zuschauerraum und der Umrahmung der Bühnenöffnung. Dieses Ergebnis ist nun so stauenswerter, als der Baugrund in Wirklichkeit sehr beschränkt ist und man überdies bei der Ausschmückung des Plafonds im Zuschauerraum auf die Mittel der luftigen und luftigen Rokokomalerei verzichtet hat, die die Höhenabmessungen scheinbar erweitert. Der Schöpfer des Deckengemäldes, das den Einzug der heiteren Museen und ihres Gefolges durch das Brandenburger Thor darstellt, *Maler Vith*, hat die Figuren vielmehr in voller, farbiger Wirklichkeit, etwa in der Art des Venezianers *Tiepolo*, dargestellt, mit jener üppigen Lebensfülle, die für die dekorative Kunst in *Wien* bezeichnend ist. Durch diesen reichen Farbenakkord wird die übrige Dekoration des Theatersaals, die sich in elfenbeinfarbenen Tönen mit Vergoldung bewegt, ebenso sehr gehoben wie durch die Ausstattung der Bogen, Balkons, Parquet- und Promenadenräume durch purpurotete Brüstungen, Sitze und Bodenteppiche. Die innere Wandung des obersten Rangens ist in ihrem zur Voite übergelenden Teil durch riesige Atlanten belebt, die kein Gebälk oder Gesims zu tragen haben, aber in sehr lebhafter Bewegung sind. Hier wäre ein größeres Maß künstlerischer Besonnenheit heilsamer gewesen. Eine so erschreckende Fülle von Gymnastik, deren Zweck schwer begrifflich ist, brauchten Künstler wie *Fellner* und *Helmer*, die auch durch rein architektonische Mittel zu großen monumentalen Wirkungen zu gelangen wissen, nicht zur Verstärkung dieser Wirkungen heranzuziehen. Trotz dieser und anderer Ausstellungen, die man im einzelnen zu erheben berechtigt ist, stellt sich doch die ge-

sante Schöpfung als ein durch Feinheit des Geschmacks und Genialität der Durchführung höchst imponierendes Denkmal der Wiener Dekorationskunst dar.

AUKTIONEN.

Am 11. November 1892 gelangt in Berlin eine Kollektion von Kupferstichen, Radierungen und Holzschnitten, aus dem Besitze des Herrn Dr. F. W. Klever in Köln herbstammend, im Rudolf Lepkeschen Kunst-Auktionslaube zur Versteigerung. Diese Kollektion dürfte selbst bei verwöhnten Sammlern eine nicht unbedeutende Kauflust hervorrufen, denn es sind nicht allein Namen von ersten Meistern der Kupferstichkunst reich vertreten, sondern auch die einzelnen Blätter von so vorzüglichem Druck und guter Erhaltung, wie solche nur in wenigen größeren Sammlungen vorhanden sind. Namentlich unser Altmeister deutscher Kupferstich- und Holzschnitkunst, A. Dürrer, sowie A. v. Dyck, Rembrandt und G. F. Schmidt fallen zuerst mit ihrer stattlichen Nummerzahl in die Augen. Von Dürrer finden wir Hauptblätter, wie St. Hubertus B. 57, die Wirkung der Eifersucht B 73, die Melancholie B. 74 und die große Fortuna B. 77 in Abdrücken von seltener Schönheit; die Porträts der van Dyck'schen Ikonographie haben fast durchweg nur die sehr seltenen ersten Etats aufzuweisen; von Rembrandt und von G. F. Schmidt sind prachtvolle und außerordentliche Blätter in großer Reichhaltigkeit vorhanden. Andere Meister, Aldegrever, Altdorfer, Beham, de Bry, Dietrich, Everdingen, Ostale, Pencz, Waterloo u. a. verdienen ebenfalls größte Beachtung und wir verweisen auf den Katalog Nr. 898 des Lepkeschen Kunst-Auktionshauses, welcher von diesem Institute kostenfrei entnommen werden kann. Wir können nicht aufzählen, schließlich noch auf die höchst interessanten Stiche und Holzschnitte anonymen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts aufmerksam zu machen; hier würde sich manches Blättchen finden, welches man in ersten Museen vergeblich suchen dürfte.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1892. Nr. 19. 20.

Die Alt-Ausstellung im Künstlerhaus. — Joseph Rydzki-wicz von Dr. A. Nossig. — Internationale Kunstausstellung in München. Von H. Peters. — Meraner Bilder. Von G. Ramberg. — Die Ausstellung für Wohnungseinrichtungen in Berlin I. Von Fr. Hermann. — Zum „Kiss in der Kunstlerschaft“. — Die Eblüsse des Chr. Columbus. Kunstler. Krakau. Von J. Süsser. — Düsseldorf. — Zum „Kiss in der Kunstlerschaft“. Von Faber. — Wahl der Darstellungsgröße in der Bilderei. Von Emil Chlmann-Eltz. — Kunstgeschichtliche Schriften. Von Dr. A. Nossig.

Anzeiger des germanischen Nationalmuseums. 1892. Nr. 4. — Chronik des germanischen Museums. — Katalog der im germanischen Museum vorhandenen zum Abdruck bestimmten Holzschnitten Holzstöcke vom XV.—XVIII. Jahrhundert (Fortsetzung).

Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. 1892. Nr. 4. — Prähistorische Graberunde im Leukerbad. Von J. Heierli. — Archäologische Funde aus Ems. Von Major Caviezel. — Grab der Bronzezeit im Gärtnerwald bei Wyl. Von Ehrlich. — Das Wasserhaus im Rotz bei Rumlang. Von Zeller-Werd-müller. — Das Waldmannshaus zu Bliedendorf. Von Hunziker. — Alte Abbildungen des Stibituaes Maria Einsiedeln

(Schluss). Von J. Zemp. — Schweizer Glasgemälde im Trinity-college in Oxford. Von Angst. — Die Wandgemälde der Bambergerkirche in Basel. Von Stuckelberg. Bericht über die Ausstellung von Wandgemälden im Hause zum Pfleger in Basel. — Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. Von J. R. Rahn. — **Architektonische Rundschau. 1892. Nr. 12.** — Tafel 89. Villa C. Hedmann in Landau (Platz) erbaut von Prof. L. Lewy in Karlsruhe. — Tafel 90/91. Schlosstheater in Tours erbaut von Fellner und Helmer. Architekten in Wien. — Tafel 92. Rheinstadion in Bielefeld in Mainz, erbaut von Architekt H. Ritter in Frankfurt a. M. — Tafel 93. Gartenhaus in Lauf a. d. Pegnitz, erbaut von Prof. E. Häberle in Karlsruhe. — Tafel 94. Entwurf einer Synagoge für Breslau von Gramar und Wolfersberg, Architekten in Berlin. — Tafel 95. Treppenhause Schloss Marbach in Salzburg, entworfen von Architekt H. Kirchmayr in München. — Tafel 96. Barockfassade des Palais Windischgrätz, Rennngasse in Wien, entworfen von Architekt L. Schmalz daselbst.

Bayerische Gewerbezeitung. 1892. Nr. 17.

Der moderne Buchdruck und unsere Buchdrucks-Illustrationen von Dr. J. Stuckelbauer.

Christliches Kunstblatt. 1892. Nr. 9.

Akademische Kunstausstellung in Berlin. — Ein Friedhofsbild in Bozen. — Das Chorstuhl für Chu und das zu Meinungen. — Studien zur Geschichte der Gotik in Bohmen. — Gabriel Max. — Raphael'sche von Athen. — christliche Grabmalerei und Grabinschriften.

Gewerbeblatt. 1892. Heft 10.

Tafel 73. Buchschrank und Schreibisch, entworfen von E. Haussn, Lehrer am Gewerbeinstitut in St. Gallen. — Tafel 74. Gläser aus dem k. k. österreichischen Museum im Kunst und Gewerbe in Wien, entworfen von R. Schinkel daselbst. — Tafel 75. Leinwanddruck in städtischen Gewerbeinstitut zu Flensburg (böhmische Arbeit, entworfen von W. Angst in Paris. — Tafel 76. Buchentwurf aus dunkelbraunen Leder, grau mit Goldkonf., Verzerrungen Gold 1500, im deutschen Gewerbeinstitut in Berlin, entworfen von Regierungsrath Dr. Pöschel in Charlottenburg. — Tafel 77. Kanzel für die Stadtgarkirche in Leonhard in Graz, entworfen von Prof. A. Ortwein daselbst. — Tafel 78. Liegende Grabsteine auf dem St. Johannistriedhof in Nürnberg, entworfen von F. Walther daselbst. — Tafel 79. Balkongitter, entworfen von Architekt E. Gopsch in Berlin. — Tafel 80. Zierleisten und Nischen, entworfen von B. Franke in Wien.

Kunst für Alle. 1893. Nr. 1.

Die Münchner internationale Kunstausstellung 1892. IX. Von Fr. Pecht. — Die dritte internationale Aquatrelle-Ausstellung in Dresden. Von C. Schumann. — Abergelgekauen. Von M. Klinger. — Die Manzer Ausstellung für christliche Kunst. — Mitteilungen des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie. 1892. II. 9.

Repertorium der Kunstwissenschaften. 1892. II. 45.

Leonardo's Ansicht über das Verhältnis der Kunst zu der Natur. — Lionardo da Vinci's Ange. Von Dr. Th. v. Frimmel. — Studien aus der Manzer Gemäldegalerie. Von Fr. Rietzel. — Neue Beiträge zur Entstehungsgeschichte der kruziformigen Basilika. Von Dr. H. Graf. — Entwerfer-Schnittzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts. Von Cornélius Gurlitt. — Zusätze zum Werk des Heinrich Götz. Von H. W. Singer. — Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts. Von Ed. Döbhart.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1892. II. 6.

Anton Wopnsattel Gemälde. Von E. Firmich-Richartz. — Über den Bau von Notkirchen. Von Schmalzgen und V. Stätz. — Die Propsteikirche zu Oberpöls III. Von W. Eifmann. — Gedanken über die moderne Malerei I. Von P. Kiepler.

L'Art. Nr. 680.

Les sculptures de l'abbaye de Moze. Von M. F. Lamy. Salon de 1892 (Fortsetzung) Von Paul Le Roy. — **Gazette des Beaux-Arts. Nr. 424. Oktober 1892.** — Les musées de Madrid: Le musée de Prado. I. Von Paul Leffort. — La propagande de la renaissance en Orient durant le XV. siècle. I. Von E. Müntz. — Le musée des antiques a Vienne III. Le mausolee de Tissot. Von S. Reinach. — Les grands médaillons français. E. Etienne de Lamoignon et Guillaume Martin. Von M. F. Muzellie. — Bechereux nouveaux sur Donatello, Masaccio et Verrochio. Von M. G. Fabrycz. — Le musée national de Florence et la Collection Carrand. Von M. A. Perrot.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Soeben erschien **Heft 3** von:

Deutsche Konkurrenzen.

Eine Sammlung interessanter Entwürfe aus den Wettbewerben deutscher Architekten, herausgegeben von A. Neumeister und E. Häberle, Architekten und Professoren in Karlsruhe.

Museums-Konkurrenz für Flensburg 1892. 32 S. 5^h. Preis 1 M. 20 Pf.

Heft 4, „Kirchen-Konkurrenz für St. Johann und Breslau“ behandelt, ist in Vorbereitung.

Die Kunstvereine zu Königsberg i. Pr., Stettin, Elbing, Görlitz und Posen veranstalten im Jahre 1893 gemeinsame Gemäldeausstellungen unter den bei jedem Vereine zu erhaltenden Bedingungen. Einzuseuden sind die Gemälde an die Speditoren: **G. Dietrich & Sohn** in Berlin, Invalidenstr. 50 bis zum 11. Januar 1893, Gebrüder **Wetsch** in München, Schützenstr. 5 und **G. Paffrath** in Düsseldorf, Jakobystr. 14 bis zum 6. Januar. Nur im Einvernehmen mit dem betreffenden Kunstvereine erfolgende spätere Einsendungen werden frei befördert.

[571]

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft gegr. 1869. [1463]

Kunsthandlung HUGO GROSSER, Leipzig.

Sondergeschäft für Photographie.

Vertretung und Musterlager der Photograph. Anstalt

Ad. Bram & Co., Dornach. [567]

Rudolph Lepkes Kunstauktions - Haus.

Versteigerung einer Sammlung von **Kupferstichen, Radirungen u. Holzschnitten** aus dem vormaligen Besitze des Herrn **Dr. F. W. Klever** in Köln. Darunter hervorragend schöne und seltene Blätter von tadelloser Erhaltung von **Beham, De Bry, Dürer, Van Dyck, Eyerdingen, Ostade, Rembrandt, Schmidt**, unbekanntem deutschen Formschneidern und Stechern des **XV. u. XVI. Jahrhunderts** etc.

Versteigerung: **Freitag, den 11. Nov. 1892 v. 10 Uhr ab.**
Berlin, Kochstr. 25/29. [564]

Volkman, L., Bildliche Darstellungen zu Dantes Divina Commedia bis zum Ausgang der Renaissance. Mit 3 Holzschnitten im Text und 2 Tafeln, gr. 8, geh. Preis M. 2.—.

Der Verfasser giebt einen vorläufigen Abschluss längerer Studien in Deutschland und Italien über die Darstellungen zu Dante, wobei namentlich und zum ersten Male die illustrierten Handschriften der Commedia einer näheren Betrachtung unterzogen werden. Das Schriftchen dürfte für Kunsthistoriker und Verehrer Dantes von Interesse sein. [562]

Leipzig, **Breitkopf & Härtel.**

Eine größere Anzahl von Radirungen

Rembrandts

ist im ganzen oder einzeln zu verkaufen. Preisverzeichnis steht zu Diensten.

Oswald Weigels Antiquarium
Leipzig, Königstraße 1. [573]

Ein vorzügliches Originalgemälde „In der Dämmerstunde“ (Lebensgroßer weiblicher Akt)

von **Karl Stauffer-Berni**, ist zu mässigen Preisen verküflich. Anfragen gefälligst zu richten an **Rud. Schuster**, Kunsthandlung, **Berlin SW.**, Jerusalemstrasse 13.

Verein für Original - Radirung zu Berlin

versandte das diesjährige (VI.) Vereinsheft, enthaltend Radirungen von: **Döring, Eilers, Franck, Kohnert, Lemm, Schnee, Skarbina, Struck**, denen als Fortsetzung der Bildnissammlung noch **Eilers** Radirung des **Prof. Dr. Jos. Joachim** hinzugefügt.

Jahresbeitrag: Vordrucke 30 //.
Schriftdrucke 15 //.

Anmeldungen durch die Kunsthandlung von **Paul Bette**, **Berlin SW. 12**, Charlottenstrasse 96.

Neuer Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

Sieben erschien:

Das Stilisiren

der

Tier- und Menschenformen

von

Zdenko Ritter Schubert v. Soldern,
k. k. Professor an der deutschen technischen Hochschule in Prag.

Mit 146 Illustrationen. Brosch. 4 //.

* Handfertigkeiten Nr. 3. *

Anleitung

zu

indischen Intarsiaarbeiten

von

J. Matthias.

Mit 48 Abbildungen auf 8 Tafeln.

Brosch. 1 //.

Forma 10. Münchener Eindrücke. — Die dritte internationale Aquarellausstellung in Dresden. Von H. A. Lieber. — Geoffroy de Chaume †. — G. Guerin †. — St. Lépine †. — E. de Joly †. — O. Brandt †. — W. von Borselen †. — E. Gonon †. — F. Hausmann. — Cremona, Denkmal für Donatello; Pisa, Denkmal Viktor Emanuels; Heilbronn, Mausoleum der Familie Linck; Magdeburg, Friesen-Denkmal; Maland, Stoppioni-Monument; Denkmal für Piero della Francesca in Borgo San Sepolcro; Halle, Denkmal für Richard v. Volkmann. — Portrattsammlung der königlichen Bibliothek in Berlin. Museen der Stadt Basel. Ausstellung im Museum Guimet in Paris. Museum zu Konstantinopel. Kunstausstellung in Konstanz. Kunstausstellung in Nordhausen. Aquarellausstellung in Dresden. — Ausgrabungen in Verona. — Vogt, Eine deutsche Malerschule um die Wende des zehnten Jahrhunderts. — Theater Unter den Linden von Felner und Hellmer. — Kunstauktion von R. Lepke in Berlin. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Arthur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt bei von **Dr. E. Albert & Cie.**, München; Galerie Schack

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1892/93.

Nr. 2. 20. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagsbuchhandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagsbuchhandlung die Annoncenexpeditionen von Haasen Stein & Vogler, Rod. Mosse u. s. w. an.

DER SCHLUSS DER LONDONER KUNSTSAISON.

Die Versteigerung der sogenannten „Magniac-Sammlung“ bei Christie bildete mit der gleichfalls unter dem Hammer gekommenen Gemäldegalerie des Lord Dudley das Hauptereignis der diesjährigen Londoner Saison.

Erstere erzielte einen runden Preis von 103100 £ und bestand aus ca. 1500 Nummern der wertvollsten Kunstobjekte, die unter nachfolgenden Unterabteilungen aufgeführt wurden: Historische Gemälde von Jean, und François Clouet, Holbein und anderen Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts; byzantinische Champlevé-emaillen, Limogesemaillen des 13., 14. und 15. Jahrhunderts; Kirchengewerke des 14. und 15. Jahrhunderts; Goldschmiedewerke aus derselben Epoche; dekorative Stücke in gotischer Form, Schnitzereien in Buchsbaum und Elfenbein aus dem 15. Jahrhundert; Rüstungen und Waffen. Den Glanzpunkt der Sammlung bildeten die keramischen Gegen-

stände und Krüge im Stil Henri II. sowie die Palissy-Della Robbia-, Majolika und spanisch-maurischen Objekte dieses Genres. Sehr gut vertreten war außerdem venezianisches, deutsches und Schweizer Glas. Endlich sind noch zu verzeichnen Miniaturen und illustrierte Bücher aus dem 16. Jahrhundert, altfranzösische Möbel, Gewebe, Uhren und Gerätschaften aus edlen Metallen.

Das Hauptinteresse erregte der Krug aus der Zeit Heinrich II., ein Juwel der ganzen Sammlung, über dessen Ursprung nichts Bestimmtes bekannt ist; die Autorschaft wird dem Girolamo della Robbia, Oiron oder Sainte-Porchère zugeschrieben; derartige Stücke sind überhaupt nur 60 vorhanden, und falls ein solches



Hobbema und Van de Velde: Holländische Landschaft.

auf den Markt kommt, findet stets ein großer Wettbewerb statt. Der Vater des Mr. Magniac kaufte den Krug 1812 für 96 L., während er bei der jetzigen Auction einen Preis von 3990 L. erzielte. Das Kunstwerk ist nur 14³/₄ englische Zoll hoch und hat im größten Durchmesser 5³/₄ englische Zoll; im Jahre 1850 wurde es in London ausgestellt und

stammt aus der Odiot-Sammlung in Paris; es ist vielleicht das beste Exemplar seiner Gattung. Die Farbe des Kruges kann als rotgelb bezeichnet werden, mit geometrischen eingelegten Verzierungen in dunkelbraun und in verschiedenen Mustern. Ein nicht minder umstrittener Kunstgegenstand, mit Darstellungen aus der Apokalypse, war die große 1858 von Martial Courtois angefertigte ovale, emaillierte Limoges-schüssel, welche 1225 L. brachte. Gleiches Interesse erregte ein sehr schöner, getriebener Brustharnisch

mailändische Arbeit von Paolo de Negrol, aus dem 16. Jahrhundert, der mit 420 L. bezahlt wurde. Das in dem Panzer befindliche Schussloch soll von einer Kugel herrihren, die Moritz von Sachsen in der Schlacht von Sievershausen traf. Ein sehr kunstvoller Becher, Silber vergoldet, mit Deckel, getriebenen Blumen, deutsche Arbeit aus dem 17. Jahrhundert, erzielte einen Preis von 310 L. Der Kopf eines Bischof-stabes aus dem Jahre 1280 von vorzüglichster Arbeit, stellt die Auferstehung der beiden Lokalheiligen von Limoges dar, und zwar die der heiligen Valerie und des heiligen Martial.

Von besonders

hervorragenden Kunstgegenständen mögen noch folgende erwähnt werden: ein für Franz I. angefertigtes Jagdhorn, 21 englische Zoll lang, 1530 von Leonard Limousin, eine seiner schönsten Arbeiten. Dargestellt sind St. Hubertus, umgeben von seinen Hunden, knieend vor dem Hirsch, David und Goliath, Jagd- und andere Szenen. Verkaufspreis 6645 L. Eine Limogesplatte von demselben Künstler mit Porträts von Karl IX. von Frankreich und Elisabeth von Osterreich, 1573, wurde für 3450 L., und das Pendant hierzu, der Kardinal

von Guise und seine Mutter, Anna von Este-Ferrara, 1557, wurden für 3050 L. zugeschlagen. Unter den Elfenbeinschnitzereien ist noch ein sehr bekanntes Stück aus dem Nachlass des Kardinals von York, des letzten Stuart, hervorzuheben, bestehend in einem Kasten aus dem 14. Jahrhundert, als Schmuck die Legende vom H. Eustachius enthaltend; das Kunstwerk gehörte früher Maria Stuart. Der Verkaufspreis betrug 2040 L. Von kleineren Gegenständen mögen noch folgende Preise verzeichnet werden: eine Truhe von

Buchsbaumholz, 15. Jahrhundert, 185 L.; ein Reliquienschrein mit Juwelen, 1470, Schweizer Arbeit, 650 L.; ein venezianisches Kelchglas, 1480, 215 L.; desgleichen ein solches von Diamantglas, 250 L.; eine kleine Hängelampe, sehr seltenes arabisches Glas, 1356, aus der Moschee des Sultans Hassan in Kairo, 225 L.; eine Mailänder Rüstung, 1570, mit Figuren und Arabesken in Basrelief, 740 L.; eine zweihenklige Vase, spanisch-maurisch, 15. Jahrhundert 700 L. Sechs alte Schweizer Glasseheiben mit Wappen 420 L.; ein alter Aubasson-Teppich 480 L. —



FRANZ MEISS. Der verliebte Cavalier.

Die Versteigerung der „Dudley-Gallery“ bei Christie, über welche

die Kunstchronik schon berichtet hat, war wohl eine der bedeutendsten, die seit zehn Jahren in London stattgefunden, und brachte an einem Nachmittage 101320 L. Lord Dudley war ein ebenso großer wie generöser Liebhaber, so dass er häufig enorme Preise für Bilder anlegte; indessen machte er auch mitunter ein glückliches Geschäft; so verkaufte er bekanntlich seinen kleinen Raffael, die drei Grazien, für 24000 L. an den Herzog von Annale, obgleich ihm dieses Bild nur mäßiges Geld gekostet hatte; aber die Regel war, dass er nicht danach

trachtete, ein Gemälde, so zu sagen, geschenkt zu erhalten, vielmehr war Lord Dudley ein Beschützer der Kunst im großen Stile. Die Anzahl der Nummern des Katalogs war verhältnismäßig nur klein, 91 Bilder, von denen die Niederländer zuerst versteigert wurden. Unter diesen nimmt unstreitig die Landschaft von Hobbema mit Figuren von A. v. de Velde den ersten Platz ein. Waagen sagt über dieses Kunstwerk: „Es ist ein Meisterwerk und ein Gemälde, welches dem Wert einer ganzen Galerie gleichkommt, und mit dem wenige Bilder in der Welt den Vergleich anhalten können.“ Der Verkaufspreis betrug 9600 L. Ein kleiner F. Mieris, „der verliebte Kavalier“, erzielte 3570 L. Dieses chef-d'oeuvre ist einzig in seiner Art in Erhaltung, Harmonie der Farben, Zeichnung und sorgfältiger Ausführung. Unter den 64 italienischen Bildern war das Hauptstück die Kreuzigung von Raffael, ganz in der Manier seines Lehrers Perugino gehalten. Lord Dudley kaufte das Gemälde vom Fürsten von Canino, und dieser erstand es vom Kardinal Fesch. Raffael malte das Bild für die Familie Gavari, die es der Dominikanerkirche in Città di Castello widmete, woselbst es über 300 Jahre verblieb.

Das Kunstwerk bleibt in England; der neue Besitzer Mr. Mond zahlte dafür 11 130 L., der von der englischen Nationalgalerie dem Herzoge von Marlborough vor einigen Jahren gezahlte Preis für dessen Raffael betrug 75 000 L. Wenn dies Bild als unzweifelhaft echt bezeichnet werden muss, so kann Gleiches nicht von dem Gemälde gesagt werden, welches den Namen „La vierge à la légende“ führt. Dieses Werk erreichte trotzdem einen Preis von 3200 L. Das Berliner Museum erstand bekanntlich das große, sehr schöne Altargemälde des Venezianers Crivelli für 147 000 Mark. Die im ganzen realisierte Summe von 101 320 L. ist die größte, welche an einem Tage bisher bei Christie erreicht wurde. —

v. SCHLEINITZ.

DIE DRITTE INTERNATIONALE AQUARELLAUSSTELLUNG IN DRESDEN.

(Schluss.)

Bietet der deutsche Teil der Ausstellung bei aller Tüchtigkeit einzelner Werke nur wenig Neues, so ist die vom Ausland gekommene Anzahl von Bildern zwar nicht groß, aber dafür mit wenigen Ausnahmen um so interessanter. Allerdings sind Italien und die Niederlande nur spärlich und unbedeutend vertreten, so dass ein Vergleich mit dem in früheren

Ausstellungen Gebotenen kaum gezogen werden kann. Die Aufzählung des Guten hält also hier nicht lang an. Dazu gehören aus der Gruppe der Italiener die vollendet schönen Bleistiftzeichnungen von *Cornelia Paebla*, geb. *Wagner*, in Rom, ein ungemein zart gestimmter Kanal von *Filiberto Pettit* in herbstlicher Beleuchtung, zwei kleine Genrebilder von dem in London lebenden *Cafferi*, Frauen und Kinder am Meeresstrand darstellend, und eine als „der Glaube“ bezeichnete Frauengestalt von *Eraldo Erolì*. Aus der holländischen Abteilung genügt es, die Arbeiten *Nicolaus van der Waags* anzuführen. Er versteht es, gleichzeitig elegant und flott zu sein und mit wenigen breiten Pinselstrichen seine Absicht zu erreichen. Seine „Versammlung“ einer Herrengesellschaft, die über irgend einen Gegenstand berätet, ist von ähnlicher Lebendigkeit wie Dettmans „Judenbörse“, seine Dame in Rosa aber gehört zu den vorzüglichsten Darstellungen weiblicher Schönheit in der Ausstellung. Dieses Lob kann man dem „Lachenden Kopf“ des Pariser Modernalers *Desnard* nicht nachsagen. Vielmehr haben wir es hier mit einer Karikatur zu thun, die den Künstler bei uns wenig günstig einführt und geeignet ist, ganz falsche Vorstellungen über seine Bedeutung zu erwecken. Weit vorteilhafter ist der Eindruck, den die ausgestellten Proben von der Kunst *Boutet de Monvels* erwecken. Monvel zeigt im Gegensatz zu Besnard, dass in Paris neben dem Streben nach dem Ungewöhnlichen und Bizarren, das verblüffen und blenden soll, auch der Zug zum Einfachen vorhanden ist, der allerdings, echt französisch, sofort wieder einen extremen Charakter annimmt. Das beeinträchtigt in unseren Augen die im übrigen so schönen, namentlich in der Zeichnung gelungenen drei Illustrationen des Künstlers zu einem französischen Roman, kommt aber dem reizenden Bildnisse eines kleinen Mädchens sehr zu gute. Weitere mehr oder minder wertvolle Leistungen von französischen Künstlern sind die von *Dagnan-Bouveret*, *Maria Joseph Arill*, *Charles Lucien Léandre*, *Madeleine Lemaire*, *Chermitte* und dem Wiener *Ribarz*. Ihnen reihen sich einige deutsche Maler, die in Paris ihre weitere Ausbildung suchen, an. Mit schönem Erfolg hat dies *Julius Wengel* gethan, dessen Bildnis seiner Frau einen ansehnlichen Fortschritt über seine früheren Arbeiten hinaus bedeutet. *Von Stellens* Pastellbildnis eines offenbar leidenden Mädchens mit schwarzem Haar in eigentümlicher violett-blauer Beleuchtung ist sichtlich von *Dagnan-Bouveret* beeinflusst. *Engelhuets* „Konzert-Caféhaus“ ist vortrefflich beobachtet, hat aber einen unserem

deutschen Geschmack wenig zusagenden Haut-goult, während sich die „Nägelschneiderin“, die einer vornehmen Dame dieses Geschäft, das die meisten Menschen bei uns noch selbst besorgen, abnimmt, von diesem widerlichen Beigeschmack freihält. — Ganz neu für Dresden ist die Beteiligung schottischer Künstler. Es ist ein glücklicher Umstand und wird hoffentlich gute Früchte bei uns tragen, dass zu ihnen Meister ersten Ranges gehören. So vor allem *James Paterson*. Wie wenige versteht er sich auf das eigentliche Aquarell, das er breit und sicher behandelt und überaus durchsichtig zu gestalten weiß. Seine Landschaften und Blumenstücke, beide gleich vollendet, sind in dieser Hinsicht überaus lehrreich. Gleichzeitig aber besitzt Paterson einen seltenen Blick für das Poetische in der Landschaft, wie das seine Darstellung von General Wadés Bridge in Aberfeldy glänzend beweist. In *Macaulay-Stevenson* lernen wir dann einen Stimmungsmaler ersten Rangs kennen. Sein Gebiet ist die Mondscheinklandschaft, deren unbestimmte Konturen er durch eine ganz eigenartige, verschwommen erscheinende Technik äußerst wirkungsvoll wiederzugeben weiß. Durch ungewöhnliche Tiefe und Kraft der Farbe überraschen *Nishets* große Flachlandschaften. Sie erinnern an die besten alten holländischen Meister und besitzen doch in ihrer etwas sentimentalen Auffassung ein entschieden modernes Gepräge. Von *Shorburn Ross* enthält die Ausstellung mehrere wegen der in ihnen gelösten schwierigen koloristischen Probleme interessante Aquarelle aus Venedig, *Mason Hunter* debütiert mit vier höchst gelungenen Marinen, und *Thomas Pyper* sandte ein sonniges, heiteres Landschaftsbild, auf dem sich reifer Weizen im Vordergrund mit einer anmutigen Flussgegend im Hintergrund zu einem überaus reizvollen Ganzen vereinigt. Zu diesen vorzüglichen Landschaftmalern kommt noch der ausgezeichnete Tiermaler *T. Austen Brown* hinzu, um zu zeigen, einen wie hohen Stand die Aquarellmalerei gegenwärtig in Schottland erreicht hat. — Von den wenigen spanischen Bildern, die in Dresden zu sehen sind, nehmen die beiden kleinen Genreszenen von *J. H. Aranda* einen hohen Rang ein. Die beiden Maler, die im Freien ein Mädchen porträtieren, sind in ihrem Eifer prächtig charakterisiert, und der elegante Kunstsammler, der daheim seine Schätze mustert, bildet ein köstliches Pendant zu jenen. So hat fast jede kunsttreibende Nation wenigstens das eine oder andere Werk von Bedeutung aufzuweisen, so dass das höchst anziehende vergleichende Bilderstudium auch auf dieser dritten Aquarellausstellung, deren

hauptsächliche Erscheinungen wir in diesem Bericht zu würdigen versuchten, mit Erfolg und Genuss betrieben werden kann.

Kötschenbroda Anfang September.

H. A. LIER.

BÜCHERSCHAU.

Das System der Künste. Von Prof. Friedr. Faber. Göttingen, Lemke. 1892. 30 S. 8.

Diese aus einem Vortrage hervorgegangene kleine Abhandlung will nicht den ganzen Reichthum der Ästhetik und der einzelnen Kunstformen erschöpfen, sondern nur die stäuflichen Künste in eine systematische Ordnung bringen. Der Verf. blickt in Kürze auf die früheren Systeme, namentlich auf die von Kant, Schelling, Solger, Schopenhauer, Hegel, Vischer und Lasaulx zurück und nähert sich in seiner eigenen Darlegung am meisten dem Hegelschen Gedankenkreise. Nur dass er dem Material, in welchem der Künstler schafft, Anteil geben will an der Idealität der Kunst, während Hegel das Material im verwirklichten Ideal verschwinden lässt. Aus dieser Bedeutung, welche Faber dem Materiale vindiziert, ergibt sich ihm folgerichtig, dass diejenige Kunst die höchste sein müsse, welche den „entwickeltesten Naturstoff, nämlich den leibhaftigen Menschen“ zum Darstellungsmittel habe, also der Tanz, die Schauspielkunst. Faber erkennt in den verschiedenen Künsten nur die „verschiedenen Weisen, die Aufgabe des Menschen zu lösen, sich durch freie That selbst hervorzubringen: als die der Schwere gegenüberstehende Startheit des Stoffs (Architektur), als Gestalt (Plastik), als die Allgemeinheit des Lichts (Malerei), als Besetzung (Musik), als Gedanke (Poesie) und endlich in leibhaftiger Persönlichkeit als ideale Person (Schauspielkunst)“. Die weitere Ausführung des Grundgedankens möge man in dem Schriftchen selbst nachlesen. Dasselbe enthält — allerdings in bisweilen etwas abstrakter und alzu knapper Form — viele treffliche, aus der Tiefe geholte Einzelheiten.

Donatello. Eine evolutionistische Untersuchung auf kunsthistorischem Gebiet. Von Willy Pastor. Gießen, Treckmann. 1892. IV und 105 S. 8.

Der gesuchte Titelbeisatz und das Vorwort dieser Broschüre erwecken für dieselbe gerade kein günstiges Vorurteil. „Dem Problem des Donatello — präjudizirt der Autor — kann man von schöngeistigen Standpunkt aus nicht bekommen, man muß es physiologisch, ja medizinisch behandeln.“ Sieht man von dem weitschweigen und recht „schöngeistig“ geschriebenen Einleitungskapitel ab, so enthält die Schrift ganz einfach einen neuen Versuch, die Werke des großen Florentiners nach Stilkriterien zu ordnen und so zu einer klaren Vorstellung von seinem Entwicklungsgange zu gelangen. Die Untersuchung ist auf Grund eingehender Autopsie geführt und ergiebt in manchen Einzelheiten beachtenswerte Resultate. So z. B. in Bezug auf die Datirung der Arbeiten Donatellos für S. Lorenzo in Florenz. Gewöhnlich setzt man dieselben in die Jahre 1440—44 und in eine noch spätere Zeit. Pastor bringt die Jahre 1428—33 dafür in Vorschlag und will für einige der Arbeiten eine Mitwirkung des Brunelleschi statuiren. Das Gesamturtheil, welches der Verfasser über die Kunst Donatellos fällt, lautet nicht so günstig, wie wir es zu hören gewohnt sind. Er betont, bei allem Respekt vor der Begabung des Meisters, stark den Mangel an Einseitigkeit in dessen Streben. „Donatello konnte auf keinem Gebiete der Skulptur späteren Generationen zum Vorbild werden, weil seine Thätigkeit auf keinem der

selben ein abgeschlossenes Ganze bildet. Immer, wo er im Begriff ist, das Höchste leisten zu können, bricht er jäh ab.“ — „Es fehlte ihm die rücksichtslose Selbstherrlichkeit; er konnte nicht herrschen, er gehorchte. Unter den Künstlern vom ersten Adel ist Donatello nicht zu suchen.“

NEKROLOGE.

St. In *Paris* ist im Alter von 74 Jahren der Bildhauer *Dubroy*, Schöpfer zahlreicher Statuen (Napoleon I. in Rouen) und Reliefs (*Jeanne d'Arc* in Orleans) gestorben.

x. Der bekannte Schlachtenmaler *Georg Heibtreu* ist am 16. Oktober in Charlottenburg gestorben.

St. In *Paris* starb im Alter von 88 Jahren der Maler *Emil Signol*, ein Schüler des Baron Gros.

St. In *Paris* starb im Alter von 73 Jahren der Maler *Charles Giraud*, einer der bekanntesten Maler von Interieurs unter dem zweiten Kaiserreich.

**August Esserwein*, der erste Vorstand des germanischen Museums in Nürnberg, ist dortselbst am 12. Oktober nachmittags im Alter von 61 Jahren gestorben. Seinem künstlerischen Berufe nach Architekt, wandte er sich aber auch in jungen Jahren bereits mit Erfolg kunstgeschichtlichen Studien zu und war namentlich ein eifriger Pfleger des romanischen Stiles und seiner Erforschung. Von 1856—1866 wirkte Essenwein in Oesterreich, zuerst in Wien, dann zwei Jahre in Graz, und beteiligte sich lebhaft an dem damaligen Aufschwunge der mittelalterlichen Archäologie und an der Wiederbelebung des modernen Kunstgewerbes, für welches er seine Kenntnisse des romanischen Stiles mit Vorliebe fruchtbar zu machen suchte. Sein großes Werk über die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau und die Arbeit über die Backsteinbaukunst des Mittelalters entstammen jenen Jahren. 1866 als erster Vorstand des germanischen Museums nach Nürnberg berufen, vollendete Essenwein den Ausbau der Nürnberger Karthause, in welcher sich das Museum befindet, und organisirte dessen gegenwärtige großartige Entwicklung, sowie er auch durch zahlreiche Publikationen und kleinere Arbeiten für die litterarische Nutzbarmachung des Museums unangesezt thätig war. Außerdem fallen in die letzten Decennien Essenweins Entwürfe für die Restaurirung mittelalterlicher Kirchen in Nürnberg, Köln, Bonn und andern Orten.

PERSONALNACHRICHTEN.

Im Lehrkörper der mit der Berliner Akademie der Künste verbundenen Unterrichtsanstalten treten mit Beginn des Winterhalbjahrs einige Änderungen ein. An der Hochschule wird die Leitung der Modellklasse, welche durch den Tod des Professors Albert Wolff erledigt ist, vom Bildhauer *Gérhard Jaensch* übernommen werden. Durch diese Berufung ist die Stelle eines Hilfslehrers im Bildhaueraktual frei geworden, der nach dem Ausscheiden des Prof. Schaper unter Leitung von Prof. Herter steht. Dieses Hilfslehreramt ist dem Berliner Bildhauer *Peter Breuer* übertragen worden. Das bisher von Professor Julius Schrader geleitete Meisteratelier für Geschichtsmaler geht auf Professor *Paul Thunmann* über, den früheren langjährigen Lehrer der Antikenklasse, der nach mehrjährigem Aufenthalt in Italien wieder seinen Wohnsitz in Berlin genommen hat.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

St. In *Wien* ist eine Ausstellung von Gemälden aus Privatbesitz, die eine stattliche Anzahl guter Bilder ans Licht gefördert hat, eröffnet worden.

*Die *Wiener Akademie der bildenden Künste* begeht am 26. Oktober ihr zweihundertjähriges Stiftungsfest, zu welchem der Kaiser sein Erscheinen zugesagt hat. In der reichgeschmückten Aula, an deren Decke an diesem Tage die *Fewerbach'schen* Malereien zum erstenmal sich der Öffentlichkeit zeigen werden, wird eine plastisch verzierte Gedenktafel enthüllt, welche in ihrer Mitte die Relieffmedaillons des Kaisers Franz Joseph I. und des Kaisers Leopold I., des Gründers der Akademie, zeigt. Eine Gedenkurne und eine Denkschrift, in welcher Betrachter über die Wirksamkeit der Anstalt eingehender Bericht erstattet wird, sollen das Gedächtnis an die Feyer bewahren.

St. *Christiana*. Am 1. Oktober wurde die Landeskunstausstellung eröffnet worden; ausgestellt haben 82 Künstler mit 151 Kunstwerken; darunter 64 norwegische Maler mit 140 Bildern; von Skulpturen finden sich nur 11 Werke auf der Ausstellung.

St. *Brestau*. Die Herbstausstellung des Schloßischen Kunstvereins ist eröffnet worden.

St. *Paris*. Der Prinz Lobanoff hat dem Museum Carnavalet eine Sammlung von 6 Aquarellen, die sich auf den Prozess Moreau Pichegru-Cadoudal (1804) beziehen, geschenkt.

Gené. Die unter Mitwirkung des belgischen Staates vor kurzem eröffnete *internationale Kunstausstellung* hat sich zu einer der bedeutendsten Ausstellungen Belgiens gestaltet. Künstler Deutschlands, Oesterreich-Ungarns, Frankreichs, Englands, Hollands, Belgiens, Dänemarks und Norwegens haben sich an ihr beteiligt; 1185 Kunstwerke, darunter 891 Gemälde, sind ausgestellt; überdies 171 Aquarelle und Pastellgemälde, 98 Bildhauerwerke und Kupferstiche, Lithographien und Bauzeichnungen. Da die Säle mit Kunstwerken überfüllt sind, so ist es schwierig, eine vollständige Übersicht zu gewinnen. *Deutschland* ist ganz ansehnlich vertreten und weist tüchtige Leistungen auf. Liebermann's Marktbild aus Harlem, in gewohnter Manier und Meisterschaft gemalt, von Meckel's (Karlsruhe) Wasserschöpfer und arabische Schachspieler, Normann's (Berlin) Sturm am Nordkap und Abend an der norwegischen Küste, Vogels (Berlin) Am Meereseufer und Marinébild, Schlichting's (Charlottenburg) Ansicht des Seebades Heyst, Schröter's (Karlsruhe) Abend am Ufer des Michigansesee, Kallmorgen's (Grötzingen) Dorfbrand und grüne Bäume, Vetter's (München) Genrebild, Tacke's (Braunschweig) Faust und Mephistopheles in der Walpurgisnacht, die Porträts von Block (München) und Ondrusch (Angsburg), Laubmann (München), sind ganz besonders hervorzuheben. Die Düsseldorf'sche Malerschule hat sich stark beteiligt; es ragen hervor: die Landschaftsbilder von Flockenhaus, Winter und Jernberg, Holländische Dünen, Aruz, Stilleben, Schottischer Auerhahn; Sonderland, Unnütze Ermahnungen, Bolter, Siesta und Erlmann, Feindesrache. Während die Werke deutscher Maler eifrig Würdigung finden, haben die von Paris und aus Frankreich eingesandten außerordentlich zahlreichen Gemälde eine gewisse Enttäuschung bereitet; fast sämtliche französische Gemälde, unter denen es hervorragende Kunstleistungen gibt, waren schon in den Pariser Salons ausgestellt. Die Porträts von Bonnat (Renan), Chabas, Dagnan-Bouveret, Besnard, die nackten Frauengestalten von Holl, Raffaelli's Pariser Typen, die schön gestimmten Landschaften von Adolphe und Viktor Binet seien besonders erwähnt. Mit tüchtigen und zahlreichen

Kunstleistungen sind die niederländischen Maler vertreten: ihr Können beweisen namentlich die Landschaften und Genrebilder. Unter den ersten verdienen Mesdag (Haag), „Die Nacht“, Taco Mesdag (Schlevingen) Dünenbild, Roelofs (Utrecht) Haaglands, De Bock (Haag) Dünen, unter den letzteren Bosch-Beitz (Amsterdam) Heringserverkauf in Cournaillies — ein prächtiges parkendes Bild, — Breitner „Auf Befehle wartender Unteroffiziere“, Dekker (Amsterdam) Die Waisenmädchen Haarems, Honkes (Voorburg) Raucher, und de la Mar (Amsterdam) holländische Landmädchen und Bäuerin besondere Erwähnung. Eine tüchtige Leistung ist das von Fräulein Schwarze (Amsterdam) ausgestellte Familien-Porträtbild, mit großem Können und seltener Fertigkeit gemalt. Der dänische Maler Krøyer in Skagen hat nicht nur durch seine Landschaften, sondern auch durch sein Porträtbild, welches die französischen Ausschussmitglieder in der Kopenhagener Kunstausstellung darstellt, einen Erfolg erzielt, einen größeren Erfolg Thaulow (London) mit seinen prächtigen Schnee-Effekten. Hamiltons (Glasgow) schottische Landschaften, Guthrie's (Glasgow) Dorfkirchen sind besonders erwähnt. Grönvold (Christiana) hat tüchtige Leistungen, wie „Das tägliche Brot“ und „Unterbrochenes Frühstück“, Smith-Hald (Bergen) ein schön gestimmtes Abendbild am Nordfjord ausgestellt. Die belgischen Maler, auch die Volllichtmaler, sind vollständig vertreten. Vanaise's (Brüssel) geschichtliches, dem Volkshelden Van Artevelde gewidmetes Gemälde ist die bedeutendste Leistung; ihm schließen sich Van der Ouderaa, die Galerien des Juwelpalais auf dem Antwerpener Jahrmarkt des 16. Jahrhunderts, Luyten, der Ausstand, ein parkendes wildbewegtes Bild einer Versammlung ausländiger Bergarbeiter, Geets, Marionetten am Hofe Margaretha's von Osterreich, an. Léon Frédéric, stets eigenartige Wege wandelnd, stellte ein geistvoll, aber mystisch gehaltenes Triptychon aus, welches im Mittelgemälde die „Sainte-Face“, in den Seitengemälden „Gott den Vater“ und den „Heiligen Geist“ darstellte. Verstraete, Totenwache in den Kempen, Chyvenaer, die vier Ritter der Apokalypse, die Landschaften von Claus, Baertson, Bernaert, Den Duyts, Van der Becht, Stobbaerts, Stallbier, Van Leemputts Rückkehr von der Wallfahrt, Verweers, weidende Kühe, Mouniers Bilder aus dem Borinage bekunden das Können und Fortschreiten der belgischen Malerschule; auch die Porträts von Lalaing, Herbo, Dujardin sind wertvoll. Unter den Aquarellen bleibt die hervorragendste Leistung die Ausstellung von Hans Herrmann (Berlin). Sein Amsterdamer Fischmarkt, die Bäuerin aus Dorbrecht und die Dämmerung sind Perlen der Aquarellmalerei. Auch die Aquarelle von Staquet (Brüssel), Titz (Brüssel), Hagemaans (Brüssel), Lhermitte (Paris), van der Waag und Roelofs (Haag) sind trefflich. Unter den Bildhauerarbeiten, welche insgesamt das Können und Vorwärtstreben der belgischen Bildhauer aufs neue erweisen, ragen hervor: die Arbeiten von Dillens, Vincofte, van der Stappen, Lambaux, Charlier, Dubois, Sammel, Derudder und Le Roy. Rodin (Paris) hat eine prächtige Marmorbüste von Pavis de Chavannes ausgestellt, auch eine Büste von Strobl (Pest) verdient Erwähnung. Die Regierung und die Stadt Gent haben zum Ankauf von Kunstwerken auf dieser Ausstellung ansehnliche Mittel bewilligt. (Vossische Zeitung.)

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

St. In der Nähe von *Ekarest* hat man bei Ausgrabungen die wohlerhaltenen Trümmer einer Säule gefunden, die im Jahre 108 nach Christi Geburt errichtet ist. Die Basreliefs stellen die Siege Trajans über die Dakier dar.

KUNSTHISTORISCHES.

* * Die umfangreichen Ruinen der seit 1147 entstandenen Cisterzienserabtei *Villers* in der Provinz Brabant, die 1796 zerstört wurde, sind, wie der „Vossischen Zeitung“ geschrieben wird, von der belgischen Regierung zu dauernder Erhaltung angekauft worden. Die Ruinen umfassen das im Übergangsstile erbaute rechteckige Refektorium, den aus dem 14., 15. und 16. Jahrhunderte stammenden, meist gotischen Kreuzgang und die von 1240 bis 1273 im gotischen Stil erbaute Kirche. Im Innern befinden sich Grabsteine brabantischer Herzoge aus dem 14. Jahrhundert.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

— Über das kunsthistorische Hofmuseum in Wien bringen die „Münchener Neuesten Nachrichten“ vom 19. Sept. eine Korrespondenz aus Wien, welcher wir die nachfolgenden Sätze entnehmen: „Das kais. kunsthistorische Museum hat an Stelle des abtretenden Direktors Ritter v. Engerth einen neuen Vorstand erhalten in der Person des bisherigen Kustos und Direktorstellvertreters August Schöffler. Hatte seiner Zeit die Ernennung Engerth's eine gewisse Überraschung hervorgerufen, so ist die Wahl Schöffler's noch viel schwerer zu erklären.“ — „Während in Dresden, Berlin und dem Haag den Museen Männer vorstehen, wie Woermann, Bode und Bredius, die durch ihre gediegenen Arbeiten und langjährigen Studien über alte Kunst sich eines europäischen Rufes erfreuen, vertraut man die Sammlungen des Belvedere einem homo novus an, der sich bis vor zehn oder zwölf Jahren überhaupt nicht mit alter Kunst beschäftigte. Einem tüchtigen Landschaftsmaler, der mehr aus Opportunität als aus Beruf sich in das neue Fach fand, als Kustos der Akademie der bildenden Künste mit Eifer der Sorge um die Galerie oblag, den begonnenen Katalog aber als Torso zurückließ. Ein ganzes Leben gehört dazu, um in dem Labyrinth der Nachahmer das Rechte zu erkennen, und nirgends ist der Dilettantismus gefährlicher, als bei der Beurteilung von Bildern. Wie soll sich das gestalten bei Erwerbungen? Wohl hat es mit diesen seine guten Wege. Seit dem Kauf des Triptychons von Gerard David von Brügge aus der Sammlung Artaria's ist nichts zur Ergänzung der Galerie angekauft worden, was von Bedeutung wäre. Für das genannte Bild hatten sich schon vorher so viele Stimmen erhoben, dass die Verantwortung gering war. Aber wenn es gilt, andern Museen zuvorzukommen, mit raschem Blick das Gute, Seltene zu erkennen und zu erwerben, kann man nicht erst eine Enquete einberufen und sich den Rücken decken.“ — „Sicherheit im Urteile lässt sich nicht durch guten Willen ersetzen. Es kann die Thatsache nicht weggeleugnet werden, dass man jetzt schon zur Erkenntnis gelangt, die Aufstellung der Bilder sei eine falsche und müsse geändert werden. Der Schwerpunkt unserer Galerie ist die sehr reiche Sammlung von Bildern des Rubens. Die bedurfte und bedarf nicht der aufdringlichen schwerfälligen Rahmen, gegen deren Verwendung eine feine empfindende Direktion Einsprache erheben musste. Der herrliche Hofensoltart steckt in dem bauchigen Barockrahmen wie in einem Gürtel von Watte, die Velazquez hängen in falschem Licht, die Rembrandts dergleichen, und mittelmäßige, neuhinzugekommene Bilder drängen sich zwischen die alten Lieblinge. Das große Publikum braucht eine Führung, um es allmählich zur Erkenntnis des Guten und Besten zu erziehen. Die wird nicht gewonnen, wenn man das Auge verwirrt und Gutes und Alltägliches durcheinander hängt.“

Das Auftauchen angeblicher Originalkartons der *Araxxi* von Raffael in Russland hat in London viel Staub aufge-

wirbelt, da die wirklichen Originale bekanntlich im South-Kensington Museum aufbewahrt werden. Der Konservator der Privatgalerien der Königin, Mr. Robinson, welcher in dieser Frage mit Recht als Autorität gilt, äußert sich über die russischen Funde dahin, dass dieselben weder Kartons noch Gobelins seien; es sind tatsächlich nur Kopien in Temperafarbe auf Leinwand, sicherlich nicht einmal von den Londoner Originalen, sondern wahrscheinlich von den Gobelins in Rom kopiert, die in Flandern zu Lebzeiten Raffaels für die Sixtinische Kapelle angefertigt wurden. Die russischen Wiederholungen kamen vor zwei oder drei Jahren öffentlich in einer Gemäldegalerie in Cockspur-Street zur Ausstellung, woselbst es sich erwies, dass sie etwa 150 Jahre später geschaffen waren als die 1516 auf Befehl des Papstes Leo X. von Raffael vollendeten Originale. Ursprünglich waren es bekanntlich zehn Kartons, von denen aber drei, die Steinigung des hl. Stephans, die Bekehrung Pauli und Paulus im Kerker zu Philipp, verloren gegangen sind, jedoch in den letzten Jahren als Wandteppiche denen von Rom nachgebildet wurden, und sich jetzt ebenfalls im South-Kensington Museum befinden. Die in „Ford-Abbey“ Herrn Evans gehörigen Gobelins sind dagegen ein schönes Duplikat, in Arras während des 16. Jahrhunderts angefertigt, ebenso wie die wundervolle Serie des Berliner Museums. Es scheint, dass man in einer Periode vor 150 Jahren nach Herstellung der Originale fast in jedem Lande diese letzteren reproduzierte. Selbstverständlich repräsentiren die Nachahmungen alle nur denkbaren Rangstufen des Wertes. Auf den Rat von Rubens kaufte Karl I. von England die Originalkartons und ließ in der königlichen Manufaktur von Mortlake mehrere Gewebe danach herstellen. Oliver Cromwell ließ bekanntlich alle Kunstschätze Karls I. verkaufen, nur diese Raffaels blieben verschont, weil er sich persönlich für dieselben interessirte, und sie wurden zuerst provisorisch im Whitehall-Palast, später durch Wilhelm III. im Hampton-Court-Palast untergebracht. Die Königin ließ die herrlichen Werke dem South-Kensington Museum. Indessen dürfte es unzweifelhaft sein, dass der Rauch und schwarze Nebel Londons in absehbarer Zeit den kostbaren Stücken sehr nachtheilig werden wird, obgleich sie sich unter Glas befinden. Die Wandteppiche in Ford-Abbey kamen gleichfalls durch Cromwell dorthin; der Lord Protoktor schenkte sie einem sehr hoch in Gnaden bei ihm stehenden Justizbeamten, dem Vorfahren der jetzigen Besitzer.

c. SCHL.

St. *London*. Die Nationalgalerie hat von Lady Hamilton neben andern Bildern ein bezeichnetes Bild von Sir Josuah Reynolds als Legat erhalten, das die Lady Cockburn und ihre Kinder darstellt und welches nach dem Stiche von C. Wilkie unter dem Namen Cornelia und ihre Kinder bekannt ist.

= Die evangelische St. Paulus-Pfarrkirche in *Frankfurt am Main* wird soeben im Innern mit einem von der Stadtverwaltung bewilligten Kostenaufwande von 50000 Mk. restaurirt und durch ein von dem Bildhauer Rumpf geschaffenes Reliefbild von Philipp Jakob Spener, dem Senior der Frankfurter Geistlichkeit (von 1666 bis 1686), geschmückt.

= In *Freiburg im Breisgau*. Am 2. Oktober fand im Bahnhofstadttheil, „Stühlinger“ genannt, die feierliche Grundsteinlegung des Neubaues der Herz-Jesu-Kirche durch den Erzbischof Dr. Roos statt. Die Entwürfe zu dieser dritten katholischen Pfarrkirche Freiburgs rühren von dem 1801 verstorbenen erzbischöflichen Bauminister Franz Bär her und es ist nur zu bedauern, dass die nur beschränkt vorhandenen Geldmittel Veranlassung sind, bei der Ausführung sowohl den Kuppelbau auf der Kreuzung der Schiffe als auch den

Chorumgang und Kapellenkranz wegzulassen; immerhin wird der Kostenaufwand noch 400000 Mk. betragen. Die Vorderfront soll zwei Thürme erhalten.

VOM KUNSTMARKT.

Berlin. Am 25. und 26. Oktober findet bei Rad. Lepke eine Versteigerung von Ölgemälden und Aquarellen deutscher und ausländischer Meister ersten Ranges, ferner einer kleinen Kollektion Terrakotten (Tanagrafiguren) u. s. w. aus dem Besitze des Hofkunsthändlers Fritz Gurllit in Berlin wegen Liquidation des Kunstlagers in der Behrenstraße statt.

St. Ludwig Rosenthal's Antiquariat in München verendet soeben Katalog 55: Auswahl seltener und kostbarer Porträts. Holzschnitt. Kupferstich. Radirung. Schabkunst. Porträtwerke. „Mit einem alphabetischen Register der Künstlernamen.“ Demnächst erscheint Katalog 50: Holzschnitt und Kupferstich im XV. Jahrhundert.

St. Soeben erschien im Verlage von Karl W. Hiersemann, Spezialbuchhandlung für Kunst- und Kunstgewerbe ein reichhaltiger Katalog (Nr. 108., über 3000 Nummern enthaltend, über Architektur, Ornamentik, Innendekoration, Möbel, einschließlich der vom Architekten Heinrich Müller in Bremen hinterlassenen Bibliothek.

KUNSTGESCHICHTLICHES.

Zu dem Aufsatz über *Reubrandts Deckenbild im Amsterdamer Rathaus* (S. 569 des vorigen Jahrgangs) ist nachzutragen, dass Cornelius Hofstede de Groot nicht der einzige gewesen ist, der den Zusammenhang des Stockholmer Bildes mit dem des Amsterdamer Rathauses erkannt hat. Der Genannte hat seine Vermutung Herrn Bredins gegenüber geäußert, hat aber dann der Besichtigung des Bildes im Amsterdamer Rathause nicht beigewohnt. Bei dieser haben Madsen aus Kopenhagen und de Roever unabhängig die gleiche Vermutung wie Hofstede de Groot ausgesprochen. Letzterer hat sie zuerst im Nieuwe Rotterdamse Courant veröffentlicht. Dies zur Steuer der Gerechtigkeit.

P. SCH.

DRUCKFEHLERBERICHTIGUNG.

Seite 2 der Kunstchronik Zeile 18 von oben liess Landan in der Pfalz statt Landshut i. d. Pf.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1892. Nr. 21.

Fatramier. Von Dr A. Nossig. — Internationalen Kunstausstellung in München. Von H. Peters. — Rosenham-Album. Von R. Schafer.

Bayerische Gewerbezeitung. 1892. Nr. 18.

Die Reichsgesetze zum Schutze des gewerblichen geistigen Eigentums. Von C. Davidsohn

L'Art. 1892. Nr. 681.

La comédie d'aujourd'hui. Von F. Lhomme. — Les Artistes français pendant la Revolution. Von H. de Chenevieres.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1892. H. 7. Oktober.

Der Mantel der heil. Elisabeth im Elisabethiner-Kloster zu Klagenfurt. Von A. Rigl. — Über Gewolbescheiben. Von F. Crull. — Kreuzkapellen zu Guojan. Kreis Marienburg (Wpr.). Von Steubrecht. — Gedanken über die moderne Malerei. II. Von F. Kieppeler.

The Art Journal. Oktober 1892.

Professor Berkmore's School. — English and American Architecture. Von H. Townsend. — John Linnels Country. Von A. T. Story. — The Furnishing and Decoration of the house. — Carpets and Curtains. Von A. Vallance. — Rambles in the Isle of Wight. III. Von M. B. Huish.

The Magazine of Art. Oktober 1892.

Jan van Beers. Von M. H. Spielmann. — Copyright in Works of fine Art. In two parts. II. Considerations and suggestions for a new bill. Von G. E. Samuel. — The Dixon bequest at Bethnal Green. III. The English Oil-Paintings. Von W. Shaw. — Sparrow. — Barmese Art and Barmese Artists II. Von H. L. Tilly. — French Feeling in parisian pictures. Impressions of the salons. Von B. Hamilton.

Die Italienischen Photographien

aller Verlagsanstalten. Gut und billig.

Kunsthandlung HUGO GROSSER, Leipzig.

Kataloge. Auswahlendungen.

[473]

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt auf schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstrasse 3.

[579]

Josef Th. Schall.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch Rudolf Bangel in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft gegr. 1869. [403]

Ein vorzügliches Originalgemälde

„In der Dämmerstunde“

(Lebensgroßer weiblicher Akt)

von Karl Stauffer-Bern, ist zu mässigen Preisen verkäuflich. Anfragen gefälligst zu richten an **Kud. Schuster**, Kunsthandlung, **Berlin SW.**, Jerusalem-Strasse 13.

Joseph Baer & Co.

Buchhändler u. Antiquare,
Frankfurt a. M.

Grösstes Lager architektonischer
und kunstgewerblicher Werke.

Sobald erschienen: 1880

Verzeichnis wertvoller Werke

aus dem Gebiete der

Kunstwissenschaft

herausgibt **Rudolf Weigels** Verlag

zu namhaft ermässigten Preisen.

Andersen. — Apoll. — Archiv f. zeichn. Künste. — Bartsch. — Holzschnitte berühmter Meister. — Passavant. — Rumohr. — Weigel-Kunstlager. — Kataloge.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

DÜRER

Die Geschichte seines Lebens und seiner Kunst
von **M. THAUSING**.

Zweite, verbesserte Auflage in 2 Bänden
gr. 8. Mit 116 Str., kart. M. 20.—; in Halb-
band M. 24.—.

Inhalt: Der Schluss der Londoner Kunstsaion. Von v. Schleinitz. — Die dritte internationale Aquarellausstellung in Dresden. Von H. A. Lier (Schluss). — Faber, das System der Künste; Pastor, Donatello. — Dubray; G. Bleichtrü; E. Signol; Ch. Deland; A. Essouwein; G. Janssch; P. Brenner; P. Thumann. — Winterthur, Ausstellung aus Privatbesitz; Wien; Akademie der bildn. Künste; Christiania; Kunstausstellung; Breslau; Kunstausstellung; Paris; Geschenk an das Museum Carnavalet; Gent, internationale Kunstausstellung. — Ausgrabungen bei Bukarest. — Ruinen der Cisterzienserbtei Villedis. — Kunsthistorisches Institutum in Wien; Originalkartons der Arazzi; London; Legat der Nationalgalerie; Frankfurt a. M. St. Paulus-Kirche; Freiburg i. Br.; Herz-Jesu-Kirche. — Berlin; Lukes Kunstauktion; Roseinal, Katalog 85; Iheronimus, Katalog 108. — Kunstgeschichtliches. — Druckfehlerberichtigung. — Zeitschriften — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Artur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

Neue Kunst-Kataloge.

Katalog 69.

Ornamentik und Kunstgewerbe.

1918 Nummern, mit 60 Illustrationen. Reichhaltige Sammlung von Ornamentischen, Architektur- und Dekorationswerken vom 16. bis Ende des 18. Jahrhunderts. 1576

Preis: M. 4.—

Ferner versenden wir gratis und franko:

Katalog 85.

Auswahl seltener und kostbarer Porträts.

1824 Nummern mit 8 Reproduktionen.

Demnächst erscheint:

Katalog 90.

Holzschnitt und Kupferstich im XV. Jahrhundert.

Etwa 200 Nummern, mit 32 Reproduktionen.

Ludwig Rosenthals Antiquariat.
München, Hildegardstr. 16.

Neuer Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Beiträge zur Kunstgeschichte **Neue Folge XIX.**

Die Tituli

und

die kirchliche Wandmalerei im Abendlande

vom 5. bis zum 11. Jahrhundert

von

Dr. E. Steinmann.

Brosch. 4. //.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

HEIDEN, MOTIVE.

2000 Ornamente aller

Zeiten und Techniken.

„Eine wahre Fundgrube von Vorbildern, die mit ihrem Geschick und großer Sachkenntnis ausgesucht sind, für den kunstgewerblichen Interessenten und Produzenten ein unentbehrliches Rüstzeug.“ — Prospekt gratis und franko. Heft 1—10 zur Ansicht durch alle Buchhandlungen.

Bis 15. Mai erschienen 56 Hefte.

300 Tafeln. Preis 60 Mark. 60 Hefte.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. II. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1892 93.

Nr. 3. 27. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagsbuchhandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagsbuchhandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstejn & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

RUBENS' HEILIGE CÄCILIE IM BERLINER MUSEUM, GESTOCHEN VON G. EILERS.

Das ganz von Rubens' eigener Hand gemalte Bild der Berliner Galerie, das die heilige Patronin der Musik unter der Gestalt der zweiten Gemahlin des Meisters in der reifen Fülle ihrer Schönheit darstellt, darf sich eines Stammbaums rühmen, der bis in Rubens' Werkstatt zurückführt. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass das Berliner Bild mit jenem identisch ist, das in dem gedruckten Verzeichnis des zur öffentlichen Versteigerung bestimmten, künstlerischen Nachlasses des Meisters unter Nr. 93 aufgeführt ist. Wie manch anderes Bild, das Helena Fourment in ihrer wirklichen Erscheinung oder in einer allegorischen oder mythologischen Verkleidung wiedergab, hatte er auch dieses zu eigener Augenweide in seiner Werkstatt zurückbehalten. Überdies muss es auch, wie die malerische Behandlung deutlich erkennen lässt, erst in den letzten Lebensjahren seines Schöpfers entstanden sein. wie Rooses annimmt, 1639 oder 1640. Jedenfalls hat Rubens noch die Zeit gefunden, an eine Reproduktion des Bildes durch den Kupferstecher zu denken, mit der er Jan Witdoeck beauftragte. Wie wir aus einem Briefe des Druckers Balthasar Moretus wissen, war Witdoeck der einzige Stecher, den Rubens in den letzten Jahren seines Lebens noch regelmäßig beschäftigen konnte, weil seine zunehmende Handgicht ihn hinderte, mehr Vorlagen für andere Stecher anzufertigen und ihre Probedrucke zu retouchiren. Dieser letzte Stecher, der unter Rubens' Leitung gearbeitet hat,

war leider auch der schwächste. Aber er kam wenigstens den damaligen künstlerischen Anschauungen des Meisters insofern entgegen, als er sich auf starke malerische Wirkungen verstand. Über dem Stiche der heiligen Cäcilie hat aber noch ein besonderer Unstern gewaltet, da er offenbar nicht mehr bei Rubens' Lebzeiten vollendet worden ist. Denn er trägt nicht, wie Witdoecks andere Hauptblätter, das dreifache Privileg, jene dem Künstler vom König von Frankreich, den Regenten Belgiens und den holländischen Generalstaaten erteilte Schutzmarke, durch die Stiche nach Rubens' Werken als unter seiner Aufsicht und Mitwirkung entstanden beglaubigt werden. Daraus erklärt sich auch, dass der Kopf der Heiligen keine Spur von der tiefen Beseelung, von der heiligen Begeisterung, womit ihn Rubens ausgestattet, wiedergibt. Im übrigen hat sich Witdoeck aber sehr eng an das Urbild angeschlossen, nur mit dem Unterschied, dass sein Stich das Original von der Gegenseite reproduziert.

Das Bild gehörte nicht zu denjenigen, die nach Rubens' Tode zur öffentlichen Versteigerung kamen. Wie Génard aus Urkunden mitgeteilt hat, erhielt es ein Herr van Opheem zum Geschenk, weil er bei dem Verkauf von 29 Bildern an den König von Spanien gute Dienste geleistet hatte. Nach den Ermittlungen von Rooses (L'oeuvre de P. P. Rubens II. p. 240) tauchte es wieder bei der am 30. Juli 1742 in Paris erfolgten Versteigerung der Sammlung des Prinzen von Carignan auf. Es wurde für 10000 Livres verkauft, vermutlich an den Herzog von Tallard; denn bei der Versteigerung von dessen Sammlung am 22. März 1756 ging es für 20050 Livres in den Be-

sitz des Königs Friedrich II. von Preußen über, aus dem es in das Berliner Museum gekommen ist.

Als Professor Gustav Eilers, der sich durch eine Reihe höchst fleißiger Grabstichelblätter, vornehmlich durch die muster-gültige Reproduktion des Morett und des Kaufmanns Gize nach Holbein bekannt gemacht hat, an die Aufgabe ging, von der heiligen Cäcilie die erste würdige Übersetzung in die Ausdrucksweise der schwarzen Kunst zu geben, war er sich von vornherein klar darüber, dass dieser feinen Blüte des Rubens'schen Kolorismus mit dem Grabstichel nicht beizukommen ist. Er wandte deshalb eine kombinierte Technik an, indem er zunächst das ganze Bild radirte und dadurch etwas der Untermalung Adäquates schuf. Dann nahm er den Grabstichel zur Hand und brachte damit namentlich in den Fleischpartien, im Antlitz und im Halse der Heiligen und in den nackten Körpern der Engelsbüchsen jenen leuchtenden Schmelz, den das kräftige Inpasto des Meisters dem Urbilde verliehen, zur vollen Anschauung und Wirkung. Endlich half er noch mit der kalten Nadel nach, und aus der Verbindung dieser Methoden ist eine Reproduktion erwachsen, welche die durchsichtigen Schatten, die Reize des Hell dunkels und die unendliche Mannigfaltigkeit der ineinander überfließenden Halböne ebenso trenn widerspiegelt, wie die in volles, blondes Licht getauchten Stellen, ohne dass letztere aus der bezaubernden Harmonie des Farbenkonzerts herausfallen.¹⁾

Es ist merkwürdig, dass auch dieser zweite Stich nach der heiligen Cäcilie einem Missgeschick begegnet ist. Als die Arbeit des Stechers schon ziemlich weit vorgerückt war, wurde das Bild einer Reinigung unterzogen, und dabei ergab es sich, dass es an manchen Stellen, namentlich in der Gewandung der Heiligen, durch Übermalungen, vermutlich im vorigen Jahrhundert, verunstaltet worden war. Nachdem diese Zuthaten beseitigt worden waren, erschien die Handschrift des Meisters in ihrer ursprünglichen Reinheit, deren Echtheit übrigens durch einen Vergleich mit dem alle Äußerlichkeiten genau wiedergebenden Wildoek'schen Stiche bestätigt wird. Danach war Eilers genötigt, seine Arbeit einer gründlichen Umwandlung zu unterziehen, die für ihn aber

den Vorteil hatte, dass er noch tiefer in den Geist des Rubens'schen Stils in seiner höchsten Entwicklung eindringen konnte.

ADOLF ROSENBERG.

DIE ZIMBABWE-RUINEN.

Mr. *Theodor Bent*, der wohlbekannte Afrika-reisende und Archäologe, hielt bei Gelegenheit des Orientalistenkongresses in London einen längeren Vortrag über seine Forschungen und Ausgrabungen der Zimbabwe-Ruinen. Er war bei deren Vornahme von seiner Gemahlin begleitet, die unerschrocken alle Gefahren teilte und speziell alle photographischen Aufnahmen machte. Westlich des Sabaefflusses sind zahlreiche Komplexe von Ruinen über das ganze Land zerstreut. Derjenige Teil der Ostküste Afrikas, der heute Sofala genannt wird und unter portugiesischer Herrschaft steht, wurde einst als das Land Ophir und Sitz der Königin von Saba angesehen, ob mit Recht, kann auch heute noch nicht entschieden werden; indessen der uralte Name „Sabaeffluss“ lässt eine gewisse Ideenverbindung als gerechtfertigt erscheinen. Die von dem Reisenden entdeckten Ruinen liegen 15 englische Meilen von dem Fort Viktoria entfernt. Die großen Zimbabwe-Ruinen nehmen einen sehr bedeutenden Flächenraum ein und bestehen aus einem massiven, kreisförmigen Gebäude auf einem mäßigen Hügel, von wo aus sich ein weit verzweigtes Netz von Baulichkeiten das Thal entlang zieht, während auf einer 400 Fuß hoch gelegenen Felsenplatte in ungeheurer Ausdehnung eine labyrinthartige Festung angelegt ist. Die Höhe der sie umgebenden Mauern beträgt 30 Fuß, ihre Dicke 16 Fuß, und zwar in so regelmäßiger und mühsamer Konstruktion, dass man dieselbe wohl sicher als Sklavenarbeit ansehen kann, da Zeitdauer kein Hindernis gewesen zu sein scheint. Viele Beweise deuten darauf hin, dass in den aufgefundenen Türmen die Kultusceremonien stattfanden.

Die Festung umschloss in der Mitte einen Tempel, in dem Gefälle aus Diorit-, Speck- und Seifenstein standen, die mit Figuren und Jagdseenen bemalt waren. Die interessantesten Entdeckungen knüpfen sich an die frühere Goldgewinnung. Dass Gold hier in großen Mengen vorhanden gewesen sein muss, ist mit Sicherheit zu behaupten, da selbst minderwertige Waffen und geringfügige Gegenstände aus anderen Metallen gelegentlich mit Gold repariert sind. Als Resultat der Entdeckungen hält der Forscher folgendes für höchst wahrscheinlich: die

¹⁾ Das Blatt, dessen Stichgröße 60:44 cm beträgt, ist in zwei Abdruckzuzugungen, in 60 Frühlücken auf recht China-papier mit Rubens' Bildnis als Marke und in Schrift-zuzugungen auf China-papier, im Selbstverlage des Stechers erschienen. Den Vertrieb hat die Kunst-handlung von *Paul Bitt* in Berlin übernommen.

Ruinen gehören nach ihrer Bauart, Herstellungsweise und Eigenart keinem bisher bekannten afrikanischen Stamme an, jedenfalls zeugen sie aber von einem hochentwickelten und civilisirten Volke, welches Gold produzierte und zum Schutz hierfür die befestigte Stadt angelegt hatte. Die vorgefundenen Überreste, so namentlich schönes arabisches Glas, kleinere Vögel als Amulette, deuten auf Arabien, Asien und das graueste Altertum hin; ebenso stellen die steinernen Vögel die assyrische Astarte oder Venus, jedenfalls das weibliche Element in der Natur, vor. Die großen Zimbabwe-Ruinen sind nicht phönizischem, wohl aber vor-mohammedanisch-arabischen Ursprungs, dann aber tritt unverkennbar persischer Einfluss hervor. Forts ähnlicher Art, wie die Hauptruinen, sind im ganzen Lande zerstreut.

v. SCHIL.

DIE GEMÄLDE DES ZEITBLOM UND SCHÜLEIN IN DER UNGARISCHEN LANDESGALERIE.

Jahrzehnte lang und bis in die neueste Zeit haben die Tafeln mit dem Tod der Maria und den je drei Heiligen daneben als inschriftlich beglaubigte Werke Zeitblom's und Schülein's gegolten. Diese Tafeln stammen aus Münster bei Augsburg und waren eine Zeitlang im Besitz Ipolyi's, der sie der ungarischen Landesgalerie übermachte. Ein genaues Studium der Inschriften auf diesem Münsterer Altarwerk veranlasste mich, in meinen „Kleinen Galerie-studien“ (S. 248 ff.) die angebliche Bezeichnung mit den Künstlernamen für falsch zu erklären. „Was man . . . heute auf den Tafeln liest, stammt wohl kaum aus Münster, sicher nicht aus Zeitblom's Werkstätte, sondern ziemlich wahrscheinlich aus der Zeit der Boisseree, der Zeit von Grüneisen und Mauch, aus der Zeit des Restaurators Eigner.“ Nun finde ich nachträglich in Naumann's Archiv für die zeichnenden Künste (VI, 1860, S. 18) eine Mitteilung E. Harzen's über die Münsterer Tafeln, die meinen Hinweis auf den verdächtigen Eigner überaus kräftig stützt. „Das erwähnte Flügelbild“ (so heißt es von jenem angeblich signirten Flügel mit S. Gregorius, Johannes Evangelista und Augustinus) „befand sich noch im vorigen Jahre im Atelier des Herrn Konversators Eigner zu Augsburg aufgestellt, dessen Güte ich die Mitteilung der betreffenden Partikularien verdanke.“ Hier hätten wir's also: die Inschriften mit den Künstlernamen stammen fast sicher von Eigner's geschickter Fälscherhand, die demnach in die Zeitblom-Schülein-Frage, mutatis mutandis, eine äh-

liche Unordnung gebracht hätte, wie ehemals auch in die Holbeinfrage durch die berüchtigte Inschrift auf einem der Augsburg'schen Bilder. Also, Ehre dem Eigner'schen Andenken!

Über die Identität des Altarwerkes aus Münster, das durch Eigner's Hände gegangen ist, mit den Tafeln, die gegenwärtig in der ungarischen Landesgalerie zu sehen sind, giebt es keinen Zweifel, da Harzen's Beschreibung hinreichend genau ist, um eine Verwechslung auszuschließen.

Wien, 27. August 1892.

Dr. TH. v. FRIMMEL.

BÜCHERSCHAU.

Die Kunstlehre Dante's und Giotto's Kunst. Antrittsvorlesung von H. Janitschek. Leipzig, Brockhaus 1892. 31 S. 8.

* Im Eingange beschäftigt sich der Autor mit der Begriffsbestimmung und den Aufgaben der Kunstgeschichte und definiert diese mit seinem Vorgänger Anton Springer als „einen Ausschnitt aus der Geschichtskennntnis eines Volkes, einer Zeit“, in dem nicht bloß die Gesetze darzulegen sind, „unter welchen das Schöne keimt und ausreift“, sondern durch den „ganz Auge und Seele für die Wahrnehmung des Schönen in den Kunstwerken der Vergangenheit und Gegenwart“ erzogen werden sollen. „Das Kunstwerk ist nie etwas anderes als ein durch die künstlerische Anschauung revidirtes Stück Natur.“ Und da die künstlerische Anschauung nicht bloß von dem Temperament des Künstlers abhängig, sondern auch durch Ort und Zeit bedingt ist, müssen diese bestimmenden Faktoren durch die Kunstgeschichte genau erforscht werden, um den richtigen Standpunkt für die Würdigung der Kunsterscheinungen zu gewinnen. — Für die Kunst Giotto's, zu deren Betrachtung Janitschek dann übergeht, ist die Kunstlehre Dante's längst als grundlegendes und erklärendes Element nachgewiesen. Schmause besonders hat die innere geistige Verwandtschaft beider treffend erörtert. Aber die künstlerischen Anschauungen des großen Dichters blieben im einzelnen noch schärfer zu präzisieren und auf ihre Wurzeln sowohl in den Stimmungen seiner Zeit als auch in den Systemen seiner Vorgänger zurückzuführen. Dies bildet den weiteren Inhalt des Janitschek'schen Vortrags. Die Untersuchung gießt in den Sätzen: „Darstellen kann der Künstler nach Dante's Lehre nur, was er innerlich zu erleben vermag. Lebenswahrheit ist das höchste Ziel des Künstlers.“ Da liegen die tiefen Analogien mit der Kunst Giotto's. Während die Kunst des Mittelalters Handwerk blieb und es auch durch Giotto nur zu der erhabenen Stufe strenger Typik brachte, beginnt in Giotto zum erstenmal die Seele des künstlerischen Individuums sich zu regen; „georgische Mitempfindung“ durchdringt den evangelischen oder legendarischen Stoff; darin weitverferte Giotto als Maler mit Dante als Dichter; er entdeckte „die Natur der Seele für die Malerei, wie Dante für die Dichtung“, und darf deshalb an die Spitze der Künstler des Rinascimento gesetzt werden, wemgleich erst seinen Nachfolgern, den Meistern des Quattrocento, die „Entdeckung der äußeren Natur“, und damit die volle Befreiung von den Fesseln des mittelalterlichen Stils gelang. „Jene Wahrheit in der Schilderung des Seelenlebens aber, „die Energie in den Ausdrucksformen“, hat die Zeitgenossen so begeistert, dass sie die äußerlichen

Maler die Darstellung Giotto's ganz übersehen und ihn gar nicht Begründer des „stile nuovo“ priesen. Wir kunstgeschichtlich den Betrachter müssen gleichsam zu Zeitgenossen Giotto's werden, um zu empfinden, welche Künstlerkraft sich in ihm birgt. — Und dies gilt von allen Meistern, von denen die Gegenwart wie von denen der Vergangenheit: den Genius begreift nur, wer sich ehrfürchtig in sein Wesen und Werden vertieft.

Das Kunstverständniß von heute. München, C. Fritsch, 1892. 67 S. S.

* Diese anonym erschienene kleine Schrift, als deren Verfasser wir wohl einen Münchener Maler der jüngeren oder mittleren Generation anzunehmen haben, enthält in etwas umständlicher Form so manche gute Gedanken und gesunde Grundanschauungen, dass wir sie den Lesern und besonders unsern maßgebenden Kunstbehörden zur Beachtung empfehlen möchten. Der Autor klagt über die niedrige Stufe des heutigen Kunstverständnisses, im Vergleiche mit dem weitverbreiteten Sinne für Musik und Litteratur, und beschäftigt sich eingehend mit den Mitteln, diesen Zustand zu verbessern. Vor allem wünscht er das Publikum darüber gründlich aufgeklärt zu sehen, dass es nicht im Gegenständlichen, „Begehenheitlichen“ (wie er sagt), sondern allein in der Art der Darstellung den Wert der Kunst suchen müsse. „Die Schönheit im Leben und die Schönheit in der Kunst sind zwei grundverschiedene Dinge.“ Für die Malerei ist das „Prinzip der reinen Koloristik“ das einzige wahrhaft moderne Prinzip. — Dann sei mehr für den fertigen Künstler zu thun, nicht alles und Übermäßiges für den Lernenden. Die Kunst braucht nicht nur Schulen und Stipendien, sondern vornehmlich Aufträge. Ohne diese müsse sie verkümmern. — In Sachen des Ausstellungswesens eifert der Autor lebhaft gegen die übertriebene Ausländerei. Diese müsse den Ausländern selbst verächtlich vorkommen. „Die übermäßige Bevorzugung der fremden Kunst hat bei uns schon einmal, in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, die heimische Kunst zu Fall gebracht.“ Nicht ohne Berechtigung führt der Autor Klage über die Präponderanz der Architekten im modernen Kuntschul- und Gewerlebewesen. Er will, dass Maler und Bildhauer auch in diesen öffentlichen Angelegenheiten mitrathen sollen. Der künstlerische Geist der Architektur selbst werde gewinnen, wenn Maler und Bildhauer den Einfluss auf ihr Schaffen zurückgewinnen, den sie in der Renaissance besessen. Am gefährlichsten aber sei das in unserer Zeit so häufige Dreinreden von Laien bei der Entscheidung der höchsten Kunstfragen. „Das Höhere und Höchste zu verstehen, ist nicht Sache jedes gewöhnlichen Menschen, ebenso wie es für einen gewöhnlichen Vogel schwerm sein möchte, einem Adler in seinem Fluge zu folgen.“

* *Die Baukunst der Griechen* von Josef Darm, eine der für unsere Leser besonders wichtigen Abtheilungen des bekannten, bei Bergsträßer in Darmstadt erscheinenden „Handbuchs der Architektur“, ist soeben in neuer, vollständig umgearbeiteter Gestalt erschienen. Das Decennium, welches seit der ersten Ausgabe des Buches (1881) verlossen ist, hat uns u. a. die epochemachenden Funde von Tyrus und Pergamon, die großen Publikationen über Olympia und Kleinasien und eine Reihe von Einzelforschungen und systematischen Werken über die hellenische Architektur gebracht, so dass die ältere Darm'sche Behandlung des Gegenstandes sich als an Haupt und Gliedern unzureichend erwies. Der Verfasser begnügte sich jedoch nicht mit einer sorgfältigen Ausnützung der neuesten Litteratur für die Zwecke seines Buches, sondern verschaffte sich selbst auch erneute Autopsie der klassischen Denkmälerrätkten; er war demnach in der Lage, den modernen

Pfändlern kritisch nachzugehen und ihre Resultate theils nach eigener Anschauung zu bestätigen, theils zu ergänzen und zu berichtigen. Der Umfang der zweiten Auflage ist auf 386 Seiten angewachsen (gegen 247 der ersten). Auch die Illustrationen sind durch viele neue, zum Theil von Darm nach der Natur gezeichnete Stücke vermehrt. Eine ganz besonders wertvolle Beigabe bildet das von dem rühmlichst bekannten Archäologen Prof. Dr. F. von Duhn in Heidelberg herrührende, musterhaft gearbeitete Register. Dasselbe enthält nicht nur die alphabetisch geordnete Übersicht über alle in dem Buche behandelten Ortschaften und Denkmäler, sondern in klein gedruckten Seitenkolonnen auch ein vollständiges Verzeichniß der dazu gehörigen wichtigeren Litteratur, unter Ausschluss des Veralteten und unter Weglassung der bekannten Handbücher und Nachschlagewerke. Alles in allen genommen, löst das Darm'sche Buch in der vorliegenden zweiten Bearbeitung die ihm gestellte Aufgabe, uns von der Architektur der Griechen ein klares, wissenschaftlich begründetes Bild zu geben, in vorzüglicher Weise, und darf allen Architekten, Archäologen und Schulmännern aufs wärmste empfohlen werden.

Die Schönheit. Vortrag von Dr. Gustav Gloyan, o. Prof. d. Philosophie. Kiel und Leipzig, Lipsius & Tischer, 1892. 26 S. S.

Der Vortrag wurde im Saale der höheren Mädchenschule zu Kiel zum Besten des Gustav-Adolf-Vereines gehalten, und hieraus erklärt es sich wohl, dass der Ton mehr dem des protestantischen Kanzelredners als des ordentlichen Professors der Philosophie entspricht. Mit den Grundanschauungen des Autors können wir uns übrigens einverstanden erklären. Er tritt mit Wärme für einen lebensvollen Idealismus ein, wie ihn die Kunstheroen aller Zeiten lehren. „Körper, Farben, Töne“ — sagt er — „sind nicht an sich selbst schön; sie sind es nur, wenn und soweit sie die Bewegung des Lebens ausdrücken, das aus verborgenen Tiefen in die Erscheinung tritt.“ Seine Beispiele und Citate wählt der Autor am liebsten aus der Bibel, aus Schiller und Beethoven. Von Goethe schweigt er!

KUNSTLITTERATUR.

St. Von der *Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts* ist soeben ein neuer Band erschienen und zwar von L. Palustre: Die Architektur der Renaissance. Das Buch ist mit zahlreichen Abbildungen nach photographischen Aufnahmen des Verfassers geschmückt.

NEKROLOGE.

* Der Berliner Architekt Julius Henicke ist am 14. Okt. zu Konstanz im 61. Lebensjahre gestorben. Im Verein mit seinem langjährigen Kompagnon van der Hude, dem zumeist die künstlerische Gestaltung der Aufgaben oblag, hat er in Berlin seit dem Ende der sechziger Jahre eine Reihe von Monumentalbauten, Wohnhäusern und Villen geschaffen, unter denen die großen Gasthäuser: Kaiserhof, Centralhotel und Habsburger Hof, das Hans des Offiziersvereins und das Lessingtheater die hervorragenden sind. Als Schüler Hitzig's, unter dessen Leitung er den Börsenbau ausführte, hat er sich zumeist in den Formen der italienischen Renaissance, später auch, wie z. B. in der inneren Ausschmückung des Lessingtheaters, im Rokokostil bewegt.

* Der *Glasgemalmder* Heinrich Aimmüller, ein Sohn des Glasmalers Max Aimmüller, ist am 7. Oktober in Salzburg im 55. Lebensjahre gestorben. In der Münchener Glas-

malereianstalt hatte sich Aimmüller unter der Leitung seines Vaters in dieser Technik ausgebildet, zugleich aber auch den Unterricht von Heinrich Hess genossen, um den monumentalen Stil den Bedingungen der Technik anzupassen. In dieser Absicht hat er zahlreiche Kartons für Glasfenster gezeichnet, die für Kirchen in England, Schottland, Süddeutschland und für den Vatikan zu Rom ausgeführt worden sind.

* *Der norwegische Geschichtsanführer Arbo*, der sich seit 1852 in Düsseldorf bei Karl Sohn und später (von 1861 bis 1870) in Paris gebildet hat, ist am 14. Okt. zu Christiania im Alter von 61 Jahren gestorben. Einige seiner Hauptwerke, „die Walküren“, „die wilde Jagd“ und „der Asgardsteigen“, besitzt die Nationalgalerie in Christiania. Andere sind „der Tod Rolf Krake's“ und „die Krönung Karls XV. im Dom zu Dronheim“. Als Direktor der Zeichen- und Handwerkerschule in Christiania hat sich Arbo auch um die Förderung des Kunstunterrichts in Norwegen verdient gemacht.

* *Der Schriftsteller Otto Baisch*, ein Bruder des Malers Heruann Baisch, ist am 16. Oktober in Stuttgart, wo er die Stelle eines Redakteurs von „Über Land und Meer“ inne hatte, im 53. Lebensjahre gestorben. Er war ursprünglich Maler, ging aber bald zu litterarischer Thätigkeit über, die sich vorzugsweise auf dem Gebiete der Kunstkritik bewegte. Er hat auch einen wertvollen Beitrag zur Kenntnis der neueren deutschen Kunstgeschichte in dem Buche „Johann Chr. Reinhart und seine Kreise“ (Leipzig 1882, Seemann) geliefert.

PERSONALNACHRICHTEN.

* *Dem Kupferstecher und Rolirer Geyger* in Berlin ist die Stelle eines Lehrers an der Akademie der bildenden Künste in Dresden mit dem Titel Professor unter gleichzeitiger Ernennung zum Mitgliede des akademischen Rates übertragen worden.

* *Dr. Wolfgang von Ottingen*, Privatdozent an der Universität zu Marburg, ist als Professor der Kunstgeschichte an die Kunstakademie zu Düsseldorf berufen worden. Er wird sein Amt schon im November antreten. Ursprünglich Litterarhistoriker, hat sich von Ottingen später der Kunstwissenschaft zugewendet, in der er sich vornehmlich durch seine Studien „über das Leben und die Werke des Antonio Averlino genannt Filarete“ (Leipzig 1888) und durch seine Ausgabe des Filarete'schen Traktats über die Baukunst in den „Quellenschriften zur Kunstgeschichte“ bekannt gemacht hat. Durch seine Berufung ist die Düsseldorf'er Frage in der Richtung gelöst worden, welche die „Kunstchronik“ in Nr. 27 des vorigen Jahrgangs vertreten hat.

* *Dr. H. Dollwag*, unser geehrter Mitarbeiter, der in letzter Zeit als Hilfskraft am Kupferstichkabinett der kais. Hofbibliothek in Wien angestellt war, wurde in provisorischer Eigenschaft an die dortige kais. Gemäldegalerie berufen. Wir begrüßen die Ernennung des tüchtigen jungen Kunstgelehrten deshalb mit doppelter Freude, weil dadurch zum erstenmal nun auch an dieser Galerie mit dem vorältesten Usus gebrochen wird, nur Maler, Kupferstecher oder Dichter; unter der Verwaltung einer Gemäldeansammlung zu betrauen. Vivat sequens!

WETTBEWERBUNGEN.

St. *Stuttgart*. Im Kunstgebäude sind die preisgekrönten Entwürfe zum Kaiserdenkmal von *Klein* und *Baisch* ausgestellt.

DENKMÄLER.

= tt. *Balken-Bohlen*. Am 30. September wurde das von Professor Josef Kopf in Rom geschaffene, aus einer Porträtbüste von karrarischem Marmor auf entsprechendem Postamente bestehende Denkmal der verstorbenen Kaiserin Augusta an der Lichtenthaler Allee feierlich enthüllt.

* *Denkmälerversaenk*. Ein bronzenes Reiterstandbild Kaiser Wilhelm's I., das nach dem Modelle des Bildhauers *Bensch*, Professors an der Kunstakademie in Königsberg, gegossen worden ist, ist am 18. Oktober in *Siegen* enthüllt worden. — An demselben Tage fand die feierliche Enthüllung des Denkmals Kaiser Friedrich's in Spandau in Gegenwart Kaiser Wilhelm's II. statt. Der Schöpfer des Denkmals ist der Berliner Bildhauer Albert *Manthe*. Das 265 m hohe, in Bronze gegossene Standbild des Kaisers erhebt sich auf einem 3 m hohen Sockel aus rotem schwedischen Granit, dessen Unterbau zwei Granitstufen bilden. Kaiser Friedrich trägt die Uniform der Königin-Kürassiere mit Kürass und Helm auf dem Haupt. Die rechte Hand hält wagerecht den Feldmarschallstab. Der linke Arm stützt sich auf den Pallasch, dessen Griff die Hand nuspannt. Das Haupt des Kaisers ist leicht erhoben und sein Blick folgt dem Lauf der Havel. An der Vorderseite des Postaments ist die Widmungsinschrift angebracht. Die drei anderen Seiten des Sockels tragen Reliefs aus dem Leben des Kaisers und seinen Beziehungen zu Spandau. Das erste stellt den Kaiser dar, wie er, begleitet vom Oberfürster Kanzler, von der Jagd aus dem Spandauer Stadtforst zurückkehrt und ihm von seiner Gemahlin ein Erfrischungstrunk kredenzt wird. Das zweite zeigt Kaiser Friedrich, wie er mit seinem Sohne, dem Prinzen Heinrich, gelegentlich eines Waldbrandes in dem Forst am 16. April 1881 werkhätige Hilfe leistet, und das dritte Relief bezieht sich auf die Übersiedelung des todkranken Herrschers von dem Charlottenburger Schloss nach dem Neuen Palais bei Potsdam, wie er auf der Dampfjacht „Alexandra“ Spandau und die Charlottenbrücke passirt.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

In *Anschluss an die Ausstellung von Wohnungsrichtungen* und verwandter Gewerbe, welche in Berlin von Mitte August bis Mitte Oktober stattgefunden, hat der Direktor der Sammlungen des Kunstgewerbenuseums in Berlin, Prof. Julius *Lessing*, am 12. Oktober im dortigen Verein für deutsches Kunstgewerbe einen Vortrag über *moderne Möbel* gehalten, dem wir nach den Berichten Berliner Blätter folgendes entnehmen: Die Ausstellung habe das Gute, zu zeigen, womit der Markt gefüttert wird. Mit starrem Staunen sehe man die Überfüllung der Formen mit Schnaukornamenten. Noch vor dreißig Jahren hatten die Möbel, die damals mit Vorliebe aus Mahagoni hergestellt wurden, ein ziemlich kahles Gepräge. Dann trat ein Aufschwung ein, eine moderne Renaissance. Publikationen und Sammlungen wurden dem Handwerker zur Verfügung gestellt. Schwer zugängliche Stücke der Möbelkunst früherer Jahrhunderte wurden Gemeingut des Volkes. Darin lag aber schon der Keim des Übels, an dem wir jetzt kranken. Das Handwerk nahm die dekorativen Motive der Kunstwerke des Mittelalters ohne Verständnis auf, und das führte zur Überladung und Übersättigung mit Formen. Die als Muster dienenden, aus früheren Jahrhunderten erhaltenen Stücke sind aber keine Gebrauchsmöbel, sondern mit besonderem Fleiß zu besondern, mehr dekorativen Zwecken hergestellte Sachen gewesen, die eben deshalb nicht verbraucht wurden, sondern

auf unsere Zeit gekommen sind. Nur solche werden gemacht und gesehen. Die auf unsere Zeit gekommenen gotischen Stühle z. B. waren gar nicht für Wohnungszwecke hergestellt, sondern ihre hohen Lehnen, ihre Spitzen, Kanten und Schmüchel sollten der Würde und dem Stil des Götteshauses entsprechen, für das sie bestimmt waren. Ahnt man sie heute für den täglichen Gebrauch nach, so fördert das nur den Spott heraus. Für diese Erkrankung unserer Geschmacksrichtung ist aber nicht nur das Tischlergewerbe, sondern noch mehr die Fränklichkeit des Publikums verantwortlich zu machen. Jeder will auch in seiner Wohnung mehr scheinen als er ist, und so möchte eine Einrichtung für 1000 M. aussehen, als ob sie 10000 Mark kostete. Mit einer System- oder Stiländerung kommen wir aus dem Übel nicht heraus. Bei Renaissance wie bei Rokoko oder Gotik sind die gleichen Übelstände. Wir müssen die Forderung aufstellen, dass Möbel gebaut werden ohne jede historische Rücksicht, bloß im Hinblick auf ihre Zweckmäßigkeit. Daraus wird sich ganz von selbst ein neuer, ein Gebrauchstil herausbilden, wie dies mit Rücksicht auf die Technik z. B. bei den gebogenen Möbeln der Fall ist. In Amerika und England hat man schon jetzt Bettstellen aus Eisen, die nicht den mindesten Anspruch auf Kunstform, sondern nur auf Zweckmäßigkeit haben. Auf anderen Gebieten der Industrie hat sich ein solcher Umschwung bereits vollzogen. Man vergleiche Equipagen und Schiffe der Neuzeit mit denen früherer Jahrhunderte. Alles Zierwerk, jede Dekoration ist weggefallen, und doch erscheinen uns die nur auf Zweckmäßigkeit berechneten Formen der Wagen und Schiffe schön. Auch bei unsern Möbeln kann der Schmuck aus sich selbst, aus der Zweckmäßigkeit heraus erwachsen und als Dekoration kann immer noch das vertiefte Ornament angewendet werden (Kerbschnitt). Die jetzt herrschenden Verzerrungen an den Möbeln sind meist ursprünglich den architektonischen Formen an Bauten entlehnt, was entweder durch das ganz andersartige Material zu einer Vergewaltigung der Form oder des Gebrauchszwecks führte. Man denke an die korinthischen, dorischen und ionischen Säulen bei Möbeln. Die Folge dieser un Zweckmäßigen Nachahmung ist ein Möbel mit einer Unzahl angeleimter Sinsse, Kanten, Leisten u. s. w., die gar keine Berechtigung haben. Am Hause ist der Giebel berechtigt, denn er verdeckt das schräge Dach. Am Spiegel, am Spind mag er geduldet werden, was soll er aber am Sofa oder gar am Stuhl oder am Schreibtisch, wo er mir nur die Fläche nimmt, auf die ich etwas legen kann? In der Ausstellung giebt es Stühle mit einem Giebel an der Lehne. In der Mitte ist er eingeknickt und mit einem Sockel versehen. Darauf befindet sich eine Kugel, darauf ein Obelisk, und auf diesem eine Figur. Ähnlich un Zweckmäßig sind die jetzigen niederen Fälle der Kastenmöbel. Sie gestatten wohl dem Schmutz, einzudringen in den hohlen Raum, nicht aber dem Besen. Bei jeder Gelegenheit schlägt man die Kanten und Sinsse von den Möbeln ab. Man nennt das in Berlin sehr bezeichnend „abgeleimt“. Wie viel Zeit braucht eine Frau heute, um die Winkel und Ecken der Möbel in gutem Zustande zu erhalten? An Stelle der zweckmäßigen Schulbladen macht man jetzt den architektonischen Säulen zu Liebe Türen, und wo Schulbladen sind, versieht man sie nicht mit zweckmäßigen Handhaben zum Aufziehen, sondern verlangt, dass man die 10 oder 12 Schulbladen eines Schreibisches alle mit demselben Schlüssel aufzieht, den man sich jedesmal erst suchen und greifen muss. Das Publikum sollte rücksichtslos brauchbare Möbel verlangen, die mit Rücksicht auf ihren Zweck konstruiert sind. Die Ausstellung hat das Gute gehabt, uns die geühten Übelstände klar vor Augen

zu stellen, und kann so dazu dienen, auch Besserung zu schaffen.“

A. R. *Dr. Schulte's Kunstausstellung in Berlin* hat während der letzten Wochen vornehmlich ein figurenreiches Gemälde von *Fritz Werner* „6. Februar 1888“ lebhaftes Interesse erregt. Es stellt den Moment dar, als Fürst Bismarck in der vierten Nachmittagsstunde des genannten Februartages das Reichstagsgebäude verließ, nachdem er jene große, von höchster staatsmännischer Weisheit durchdrungene Rede zu Gunsten der Forderungen für den Militärretat gehalten hatte, die in dem Worte: „Wir Deutsche fürchten Gott, sonst nichts auf dieser Welt“ gipfelte. Draußen in der Leipzigerstraße hatte sich eine undurchdringliche Menschenmasse angesammelt, die mit fieberhafter Ungeduld auf das Erscheinen des Reichskanzlers wartete. Als er dann aus dem Portal heraustrat und, am Arm seines Sohnes, des Grafen Herbert, den Fahrstamm der Leipzigerstraße überschritt, begegnete ihm ein so stürmischer Ausbruch patriotischer Begeisterung, dass Graf Herbert nur mit Mühe seinem Vater den Weg durch die erregte Menge bahnen konnte. Diesen Moment hat Fritz Werner zum Gegenstande seines Bildes gemacht. Aber er hat sich dabei einige künstlerische Freiheiten genommen, die nicht ohne Einspruch bleiben dürfen, weil die meisterhafte Charakteristik des einsam über den Damm hinwegschreitenden Kanzlers und die lebensvolle Mannigfaltigkeit der Nebenfiguren leicht bei späteren Generationen die Vorstellung erwecken können, dass wir in diesem Bilde eine Urkunde von geschichtlicher Treue besitzen. So hat sich der Vorgang in Wirklichkeit nicht abgespielt. Fürst Bismarck ist an der Seite seines Sohnes gegangen, der auf dem Werner'schen Bilde mit Herrn von Rottenburg erst in einiger Entfernung folgt, und zu so ceremoniellen Bewegungen, wie sie eine Dame im Vordergrund links macht, ist in dem Menschengewühl kein Platz gewesen. Offenbar haben künstlerische Rücksichten den Maler bestimmt, auf eine genaue Wiedergabe der Wirklichkeit zu verzichten. Er wollte uns die Gestalt des Reichskanzlers isoliert, ohne jede Verdeckung zeigen, und dieser Absicht verdanken wir eine in allen Einzelheiten gleich vollendete Charakterfigur, die bei ihrem winzigen Umfange mehr enthält als die lebens- und überlebensgroßen Bismarckfiguren auf den Historienbildern A. v. Werner's. — Die Schulte'sche Kunstausstellung scheint übrigens trotz des Misserfolges, den die Ausstellung der „Vereinigung der Elf“ gehabt hat, die Wege des Impressionismus und des Naturalismus noch weiter verfolgen zu wollen. Sie hat ihre Räume den ersten Versuchen eines impressionistisch gestimmten Naturschwärmers, Namens *Hans Basse*, geöffnet, der in einer langen und langweiligen Reihe von Öl- und Aquarellstudien nach Motiven aus Oberbayern, Unteritalien und Sizilien gezeigt hat, wie man die italienische Natur „entgöttern“, jeder poetischen und malerischen Reize entkleiden kann, ohne etwas Besseres oder Überzeugenderes an die Stelle des Geräumten zu setzen. Diese Debüts un-reifer Künstler nehmen nachgerade einen Umfang an, der an die Prolegastspiele der Theaterjünger auf unseren Bühnen erinnert. Eine völlige Berechtigung zu einer solchen Sammelausstellung hat dagegen der Münchener Landschaftsmaler *J. Neff* in sieben großen, mit höchster Sorgfalt durchgeführten Ölgemälden und in 27 Aquarellstudien nachgewiesen, welche die romantischen Wunder des Nordwestens der Vereinigten Staaten von Nordamerika schildern, die erst durch die Northern Pacificbahn den Touristen erschlossen worden sind: den Yellowstone National Park mit seinen Geisern und Hiesenswasserfällen, mit seinen vulkanischen Gebilden und seinen Schichten, durch die sich der Yellowstone

River seinen Weg gebahnt, und die landschaftlichen Reize des Dakotalandes. Der Zeichner und der Maler müssen hier Hand in Hand gehen, um dem plastischen Charakter und der farbigen Erscheinung in gleichem Maße gerecht zu werden, und diese Verbindung ist dem Künstler so wohl gelungen, dass seine erste Arbeit der vollen Anerkennung aller würdig ist, die sich durch die nichtswürdigen Schmiereien der Impressionisten nicht verwirren lassen.

VERMISCHTES.

Der neue Holbein in der National Gallery in London.

Wir beschränken uns in den folgenden Zeilen auf die Zurückweisung der Ansicht über die rätselhafte Figur im Vordergrund des Bildes, wie sie in Heft 12 des vorigen Jahrganges der „Zeitschrift für bildende Kunst“ ausgesprochen worden ist. Eigentlich brachten wir den Herrn Verfasser jenes Aufsatzes nur auf die vor kurzem von uns in der „Kunst-Chronik“ erschienene Anleitung aufmerksam zu machen, die wir gaben, um die von Zimmermann aufgestellte Behauptung zu erhitzen und jedermann leicht ad oculos zu demonstrieren. Zimmermann und mit ihm gewiss alle, die gesunde Augen und Verständnis für die Verzerrungen von körperlichen Objekten bei der Spiegelung in gekrümmten polierten Flächen besitzen, werden in der lässlichen Erscheinung bloß einen zahllosen Großschädel und keine Kaldauen erblicken. Die Figur schwebt auch nicht unkörperlich außerhalb der Perspektive des Bildes; sie liegt vielmehr — und das ist die sehr weit getriebene künstlerische Freiheit Holbeins, das er das Vexirspiegelbild für sich als etwas Körperliches darstellte, indem er den Spiegel einfach weglässt, der doch die Voraussetzung der Existenz der ganzen Erscheinung ist — sie liegt vielmehr, sagen wir, auf dem Flies des Fußbodens, auf welchen sie sogar sehr deutlich einen durch das Licht von rechts bedingten Schatten wirft. Holbein hat das Vexirspiegelbild eines in der Natur von links beleuchteten Schädels abgebildet. Freilich gab dem Künstler dazu weder die Wahrheit, deren er sich sonst überall befleißigt, noch der gute Geschmack ein Recht, es war wahrscheinlich eine Schulle des Auftraggebers, die ihn zu einer solchen nicht zu rechtfertigenden *Geschmacklosigkeit* veranlasste. Ganz richtig will die Figur nicht als realer Körper betrachtet werden, das dürfte bis heute auch gar niemand eingefallen sein. Der Autor und alle, die den Schädel aus seiner Verzerrung nicht herauszulösen wussten, mögen sich doch eingehend der geringen Mühe unterziehen, in einem einfachen konkav-konvexen schwarzen Zwickerglas die Zeichnung oder Photographie in der Weise, wie wir es in der „Kunst-Chronik“ angaben, als konzentriertes Spiegelbild anzusehen. Wir haben einer großen Anzahl Personen sowohl durch das Experiment mit dem Glas als auch bloß durch Schiefanschen des Blattes die Richtigkeit der Zimmermann'schen Behauptung dargethan. Ein jeder Maler oder Zeichner muss lachen, wenn Zweifel an der Richtigkeit dieser Behauptung laut werden. Im Vertrauen: wenn „Kaldauen“ gleich „Kalden“, nicht bloß Weichteile, Eingeweide bedeuten würde, sondern auch „Überreste“ im allgemeinen, reliquiae, also eventuell auch das Schädelgerüste, dann klappte die Erklärung Streit's. Wenn es aber — wie ich im „Grimm“ bestätigt fand, lediglich „innere“ Weichteile sind, nicht! Dann sind die Kaldauen nichts als ein schlechter Kalauer. Streit sagt, dass Versuche mit alten Spiegeln es geht auch mit neuen, wenn es nur die richtigen sind, Cylinderspiegeln, wie sie Holbein auf dem Bilde gibt, mit Schiefanschaun der großen Originalphotographie u. dgl.

wenig helfen. Also *wenig* doch! Es hätte schon mehr und ganz geholfen, wenn man genau zugesehen hätte! Da der Schädel als Spiegelbild in einer cylindrischen Fläche dargestellt ist, wird niemand auf der Welt wieder mit demselben Spiegel das verzerrte Bild in seiner Naturform konzentrieren können; dazu braucht man die konvexe Seite des Konkav-konvexspiegels. „Vergleiche mit einem *wirklichen* Schädel kühlen eines jeden Phantasie gründlich ab. Ein Unterkiefer ist jedenfalls nicht aufzuweisen.“ So Streit. Es ist gar nicht notwendig, mit großen Anstrengungen irgendwelche Phantasie anzubieten, sondern es ist lediglich der rein natürlich-optische Vorgang auf der Konvexseite des Spiegels zu beobachten. Man braucht dann auch gar keinen Vergleich mit wirklichen Schädeln. Ein geübtes Auge — vielleicht kennt der eine oder andere Gegner der Zimmermann'schen Behauptung jemand, der ein solches besitzt — erkennt übrigens auch ohne allen Apparat die Schädelknochen, selbst in ihrer Verzerrung.

Ed. D. 1904 K.

Ein Gemälde von Wolf Huber. Anfangs September gelang es mir endlich, ein beglaubigtes Gemälde des W. Huber aufzufinden. Dasselbe befindet sich in der Stadtpfarrkirche zu Feldkirch in Vorarlberg an einem (rechten) Seitenaltar und stellt die Beweinung Christi in einer Gruppe von acht Figuren vor. Es trägt unten auf einer Tafel die Bezeichnung: WH MDXXI. Dass das Bild aber in der That von Wolf Huber ist, d. h. dem Vertiger der bekannten Holzschnitte und Zeichnungen, und nicht etwa von einem andern W. H., beweist die Vergleichung mit eben diesen Schnitten und Zeichnungen. Es ist übrigens ein sehr vorzügliches Bild; die Figuren sind von tiefer Empfindung beseelt, und die Komposition ist gut abgewogen. Stimmungs-voll ist auch die Landschaft. Die Farbe neigt zur Buntheit, doch ist sie von einem gewissen zarten Schmelze. Fragt man nun nach dem Verhältnis zu dem frühen Kruzifixe von 1503 in Schleibheim, so findet man die jugendliche Herbigkeit desselben sehr gemildert; man sieht, wie die 15 Jahre, die dazwischen liegen, dem Künstler zu edlerer Empfindung und reiferer Durchbildung verhalfen. Doch erinnert noch vieles an den ursprünglichen Zusammenhang. Die Proportionen der Figuren sind sogar dieselben geblieben. Auch die landschaftlichen Hintergründe stehen sich noch nahe: Behandlung des Landes, die charakteristischen Anläufer desselben, die zungenförmige Uferbildung etc. Eine gewissenhafte Restauration thäte übrigens der Tafel sehr not. Herr Photograph Jos. Vincenz in Feldkirch hat dieselbe auf meine Veranlassung hin aufgenommen.

WILLI SCHMIDT.

= tt. *Homburg vor der Höhe.* Der deutsche Kaiser Wilhelm II. kaufte bei seiner Anwesenheit am 18. September hier im Atelier des Malers Professor H. Corradi aus Rom das Ölbild einer „Darstellung des Tempelplatzes vor der Omar-Moschee in Jerusalem mit dem heiligen Brunnen“.

BERICHTIGUNG.

S. 300 des III. Bandes N. F. der Zeitschrift muss es in Spalte 2, Zeile 13 von unten statt „mit horizontaler Balkendecke“ heißen: „mit einem einfachen Tonnengewölbe“.

ZEITSCHRIFTEN.

Mitteilungen des k. k. Österreich. Museums für Kunst und Industrie. 1892. H. 10.

Zur Geschichte des altägyptischen Schmuckes. Von J. FOLIGNY. — Ein Besuch bei Theophilus (Schluss). Von H. MACHT. —

Kunsthandlung HUGO GROSSER, Leipzig.

Sondergeschäft für Photographie.

Vertretung und Musterlager der Photogr. Anstalt

Ad. Braun & Co., Dornach. [567]

Die heilige Cäcilie.

Nach dem Gemälde des P. P. Rubens in der Bildergalerie des Kgl. Museum zu Berlin, gestochen von Prof. Gustav Eilers, ordentl. Mitglied der Königl. Akademie der Künste zu Berlin. Linienschnitt, Plattengröße 60:44 cm. **60 Frühdrucke**, eingetragene beim deutschen Kunstverleger-Vereine, à 300 M., Schriftdrucke auf China à 36 M.

Die Versendung übernahm

Paul Bette, Berlin SW. 12.

Kunst, Kunstgewerbe.

Architektur,
Kupferstiche, Handzeichnungen,
Kostüm- u. Waffenkunde,
Städteansichten,
Heraldik und Genealogie.

Grosses Lager von
Büchern und Kunstwerken
in allen Sprachen.
Specialcataloge auf Verlangen
gratis und franco.

Karl W. Hiersemann

Buchhandlung in Leipzig.

Angebote von Bibliotheken
und werthvollen Werken
stets erwünscht.

[416 B.]

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstrasse 3 [579]

Josef Th. Schall.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch Rudolf Bangel in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [463]

Gewerbemuseum

zu

Bremen.

Die Stelle eines **Zeichners für kunstgewerbliche Arbeiten** ist zu besetzen. Schriftliche Anmeldungen unter Beilage von Zeichnungen sind baldigst an den Unterzeichneten zu richten. Das Gehalt beträgt 150 Mark monatlich.

Bremen, den 12. Oktober 1892.

Der Direktor:

Aug. Töpfer.

Ein vorzügliches Originalgemälde

„In der Dämmerstunde“

(LebensgröÙer weiblicher Akt)

von **Karl Stauffer-Bern**, ist zu mäßigen Preisen verkäuflich. Anfragen gefälligst zu richten an **Rud. Schuster**, Kunsthandlung, **Berlin SW.**, Jerusalemstrasse 13.

Verlag von Artur Seemann in Leipzig.

Fröschl - Album

Sechzehn Zeichnungen von
Carl Fröschl.

Nachgebildet in Heliogravüren. Gross-Folio in origineller Mappe.
Preis **20** Mark.

Von denselben Werke erschien soeben eine Lichtdruckausgabe in **Quart** unter dem Titel:

Kleine Gesellen.

16 Blatt in eleganter Mappe
Preis **8** Mark.

Ein reizendes Geschenk, vornehmlich für Damen.

VERLAG VON ARTUR SEEMANN IN LEIPZIG.

KULTURHISTORISCHER BILDERATLAS

I. ALTERTUM

bearbeitet von
Prof. TH. SCHREIBER

Mit einem ausführlichen Textbuche
Mk. 12.—,
gebunden Mk. 15.—.

II. MITTELALTER

bearbeitet von
Dr. A. ESSENWEIN
1. Direktor des germanischen Nationalmuseums in Nürnberg.

120 Tafeln mit Textbuch
Preis Mk. 10.—,
gebunden Mk. 12.50.

Spaziergänge eines Naturforschers

von **William Marshall**,
Professor an der Universität Leipzig.
Zweite verbesserte Auflage.

23 Bogen reich illustriert mit mehrfarbigem
Drucke. Preis eleg. hart. **8** M., sehr fein
geb. **10** M.

Elegant ausgefallen. — Fesselnd geschrieben.

Inhalt: Rubens's heilige Cäcilie im Berliner Museum, gestochen von Gustav Eilers. Von A. Rosenberg. — Die Zimbabw-Ruinen. — Die Gemälde des Zeithelm und Schlein in der ungarischen Landesgalerie. Von Th. v. Frimmel. — Jamitschek; Die Kunstlehre Dante's und Grotto's Kunst; Das Kunstverständnis von heute; J. Durm; Die Bankart der Griechen; G. Glogau; Die Schönheit — Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts. — J. Hennicke †; H. Ammauer †; P. Arbo †; O. Baisch †; Geyger; W. von Göttingen; Dr. Dollmayr. — Stuttgart; Kaiserdenkmal. — Baden-Baden; Kaiserin Augusta-Denkmal; Denkmalchronik. — Ausstellung von Wohnungsanrichtungen in Berlin; Schulte's Kunstausstellung in Berlin — Der neue Holbein in der National Gallery in London; Ein Gemälde von Wolf Huber; Auktant eines Bildes von Corrodi durch Kaiser Wilhelm II. — Berichtigung. — Zeitschriften — Inserate

Für die Redaktion verantwortlich **Artur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt der Firma **T. O. Weigel Nachf.** in **Leipzig**, betreffend Verzeichnis im Preise ermäßigter Werke aus dem Gebiete der Kunstwissenschaft, bei.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN S.W.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1892 93.

Nr. 1. 3. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 6 Mark und umfasst 30 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskrifte etc., die unverlangt eingesandt worden, leisten Redaktion und Vorlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagsabhandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

GEORG BLEIBTREU †.

Der volkstümliche, aber allezeit bescheidene Meister, der um die Mittagsstunde des 16. Oktobers von uns geschieden ist, nach einem Leben voll rastloser, fruchtbarer und erfreulicher Thätigkeit, die erst drei Tage vor seinem Tode ermattete, nimmt unter den zahlreichen Schlachten- und Kriegsmalern des 19. Jahrhunderts eine gesonderte Stellung ein. An ursprünglicher Genialität und an dramatischer Kraft haben ihn A. de Neuville und Franz Adam übertroffen, denen er dann aber gleich als dritter in der Reihe folgt; in der eleganten, dem Mikroskope Stich haltenden Genauigkeit der Details bleibt er hinter Meissonier und seinem Schüler Detaille zurück, und in der raffinierten Durchbildung des Kolorits sind ihm einige andere Franzosen, auch Russen und Spanier überlegen, die freilich alle der jüngsten Generation angehören, also die Bequemlichkeit haben, sich auf die Schultern ihrer Vorgänger stellen zu können. Aber an Vielseitigkeit, an Universalität steht der Mann, dessen kleiner Körper von einem gar gewaltigen Geiste durchglüht war, obenan. Wie keiner seiner Vorgänger, Nebenbuhler und Nachfolger, hat er die jedem Darsteller zeitgenössischer Ereignisse drohende Gefahr, bei Gemälden großen Stils auf das flache Niveau der Illustration zu geraten, fast immer siegreich zu überwinden gewusst, und er ist dem auch bis jetzt der einzige, dem es gelungen ist, für die Schilderung einer modernen Schlacht oder einer Episode daraus einen den Gesetzen des monumentalen Stils entsprechenden Ausdruck zu finden. Das war nicht etwa die zufällige Folge einer glücklichen

Eingebung, sondern das Erzeugnis ernsthaften, bewussten Strebens, dessen Wurzeln vielleicht auf die Lehrgänge an der Düsseldorfer Akademie zurückreichen.

Am 27. März 1828 in Xanten am Rhein geboren, kam Bleibtreu schon 1843 auf die Düsseldorfer Akademie. Aber er war keiner von den Paprestos, die früher Reife schnelles Schatten folgen lassen. Er fand sich in das System und in seine Vertreter nicht hinein, und nach fünf Jahren war er — zum ersten- und letztmal in seinem Leben — die Flinte ins Korn. Er suchte sich anderswo zu sammeln, kehrte aber noch einmal nach Düsseldorf zurück, und jetzt traf er in Th. Hildebrandt auf einen Lehrer, der ihn in dem, was not that, in der Malerei förderte. Freilich malte der junge Bleibtreu keine Geschichtsbilder aus romantischer Vergangenheit; er lebte und webte in und mit seiner Zeit, und es war damals, um die Wende der vierziger Jahre, ein höchst verwegenes Unternehmen für einen jungen Maler aus der Düsseldorfer Schule, dass er in dem ersten Probestück seiner nunmehr etwas sicherer gewordenen Kunst eine Episode aus der verunglückten Erhebung der Schleswig-Holsteiner gegen das dänische Joch, das Gefecht bei Ban und den Untergang des Kieler Studenten- und Turnerkorps, mit flammender Begeisterung schilderte. Dieses Bild, das bei seiner Ausstellung an verschiedenen Orten einen tiefen Eindruck machte, ist gewissermaßen für Bleibtreu's fernere Entwicklung, für den Künstler wie für den Menschen, das Prototyp, der Leitstern seiner Thaten in Kunst und Leben goldlichen. Er hat immer auf der Seite der Unterdrückten ge-

standen, und wie er ihre Leiden zu ergreifendem Ausdruck gebracht hat, so hat er auch immer am hellsten gejubelt, wenn das Befreiungswerk gelungen war. Solcher Befreiungen hat er viele gesehen: von Schleswig-Holstein bis Elsass-Lothringen, und er hat die Großthaten, die dazu geführt haben, durch die stürmische Beredsamkeit seiner Kunst verherrlicht. Aber sein vielumfassender Geist sah darin noch nicht das Endziel seines nationalen Strebens. Seit zehn Jahren beschäftigte ihn ganz besonders die Lage der Deutschen in Siebenbürgen, und mit voller Begeisterung suchte er nach seinem Teil dahin zu wirken, dass auch dort wieder die deutsche Volkskraft erwache, um dem Ansturm der Magyaren und Slaven die Stirn zu bieten.

Wenn das künstlerische Rüstzeug, das Bleibtreu von der Düsseldorfer Akademie mit sich fortnahm, auch seinem Thatendrang nicht genügen wollte, so hat er doch sicherlich in Düsseldorf den Grund zu jenem Stilgefühl gelegt, das ihn später über viele seiner Mitstrebenden erhob. Eine Reihe von Jahren nach jenen ersten Erfolgen hatte er freilich keine Gelegenheit, dieses Stilgefühl an irgend einer größeren Aufgabe zu erproben, obwohl er unermüdlich Gefechts- und Schlachtenbilder malte, deren Motive teils jener Schleswig-Holsteinischen Bewegung, zum größeren Teile der Zeit der Befreiungskriege von 1813—1815 entnommen waren. Aber gerade solchen Bildern war die Stimmung und geistige Richtung der offiziellen Kreise in den fünfziger Jahren nichts weniger als günstig, und nachdem Bleibtreu 1858 nach Berlin übersiedelt war, sah er sich sogar genötigt, sich durch Anfertigung von Illustrationen und Steinzeichnungen die Sorge um den eben gegründeten Hausstand zu erleichtern. Dass er auch auf diesen Zweig künstlerischer Thätigkeit den gleichen Fleiß und dieselbe Begeisterung verwandte, wie auf seine Gemälde, zeigen besonders die in Holz geschnittenen Illustrationen zu der Sammlung „Deutschlands Kampf- und Freiheitslieder“ (Leipzig, 1862—63). Das Jahr 1864 brachte ihm endlich die Aufgaben, nach denen er sich so lange gesehnt hatte. Aus demselben Boden, der 16 Jahre zuvor nur jene Niederlagen deutschen Heldentums gesehen, die sein Pinsel geschildert, erblühten jetzt Siege auf Siege, die er in einer Anzahl kleinerer Bilder und auch in einem großen figurenreichen Gemälde verherrlichte, das den Übergang der preussischen Truppen nach Alsen darstellt (jetzt in der Berliner Nationalgalerie). Er hatte dieses Bild noch nicht vollendet, als ihm der Ausbruch des preussisch-

österreichischen Krieges Gelegenheit bot, seine Studien unmittelbar vor der schreckensvollen Natur zu machen. Im Hauptquartier des Prinzen Friedrich Karl war er Zeuge der bedeutungsvollsten Ereignisse des Krieges, und trotz seines zarten, schwächlichen Körpers trug er alle Beschwerden, Mühsal und Entbehrung mit dem unverwüsthlichen Frohsinn des Rheinländers und gehoben durch die Überzeugung, jetzt endlich zur Erreichung der höchsten Ziele seiner Kunst gerüstet zu sein. Den Glanz- und Höhepunkt seiner Schöpfungen, zu denen ihm seine in Böhmen gemachten Studien und Beobachtungen die Stoffe boten, bezeichnet die ebenfalls in der Berliner Nationalgalerie befindliche „Schlacht bei Königgrätz“, die Abwehr eines Angriffs österreichischer Kavallerie auf den Standpunkt des königlichen Hauptquartiers. Doch war es ihm vergönnt, eine noch höhere Staffei seiner Kunst zu erklimmen. Durch seine Werke und die Vorzüge seiner Persönlichkeit hatte er die Gunst des Kronprinzen Friedrich Wilhelm gewonnen, in dessen Gefolge er dem deutsch-französischen Kriege von Wörth über Sedan bis Paris beiwohnen durfte. Mit rastlosem Fleiß machte er sich nach seiner Heimkehr an die künstlerische Gestaltung seiner Entwürfe, und schon 1871 begann mit den „Bayern vor Paris“, womit er seinem Freunde, dem General v. Hartmann, ein ehrenvolles Denkmal setzte, jene lange Reihe von Werken, die Bleibtreu's Namen für immer eng mit der großen Zeit von Deutschlands Wiedergeburt verknüpft haben. Noch in seinem Todesjahre fügte er zu dieser Reihe einen würdigen Schlussstein in dem Bilde „Kaiser Friedrich in der Schlacht am Mont Valérien“, worin sich sein feiner Sinn für farbige Stimmung unter einem beherrschenden Grundton noch einmal in alter Kraft offenbarte. Es ist besonders charakteristisch für seine Kunst, dass er niemals den Gegenstand einem feststehenden koloristischen System unterordnete, sondern die koloristische Haltung aus der Natur des Motivs entwickelte. Daraus erklärt sich die große Mannigfaltigkeit, die seine Gemälde in der koloristischen Behandlung aufzuweisen haben, aber auch ihre Lebensfrische und ihre überzeugende Wahrheit. Es giebt Bilder Bleibtreu's — wir citiren nur die Zusammenkunft der Generale v. Moltke und v. Wimpffen und ihrer Begleiter am Abend des 1. September vor Sedan und die Flucht Napoleon's I. nach der Schlacht bei Belle-Alliance, — die etwas von der faszinirenden, beinahe dämonischen Wirkung Rembrandt'scher Helldunkelstücke an sich haben.

In diese letzte Periode seines Schaffens, deren

Früchte wir nicht im Einzelnen aufzählen, weil sie den Kunstfreunden noch in frischer Erinnerung sind, fällen auch seine monumentalen Schöpfungen, die drei Wandgemälde in der Herrscher- und Feldherrnhalle des Berliner Zeughauses: die Musterung der Freiwilligen durch Friedrich Wilhelm III. vor den Thoren von Breslau, das Zusammentreffen von Blücher und Wellington am Abend der Schlacht bei Belle-Alliance und der Angriff der preussischen Garde auf St. Privat. Er hat noch die Genugthuung erlebt, alle jüngeren und älteren Kunstgenossen, die hier neben ihm gewirkt, durch sein richtiges Gefühl für die Forderungen des monumentalen Stils und für das erlaubte Maß koloristischen Aufwandes übertroffen zu haben. Daneben hat er sich um die Ausschmückung dieser Räume ein besonderes Verdienst erworben, das wenig bekannt ist, aber nicht vergessen werden darf. Seinem energischen Auftreten an entscheidender Stelle, seiner Zähigkeit im Festhalten an dem einmal als richtig Erkannten ist es zu danken, dass diese Gemälde direkt auf die Wand, also in der dem monumentalen Stile entsprechenden Technik, und nicht, wie andere widerstrebende Mächte wollten, im Atelier auf Leinwand gemalt worden sind, um dann nachträglich auf der Wandfläche befestigt zu werden. Auch hierin hat sich der Grundzug eines Charakters offenbart, dem nichts auf der Welt so sehr verhasst war, wie Falschheit und Lüge!

ADOLF ROSENBERG.

HANDZEICHNUNGEN ITALIENISCHER MEISTER

in photographischen Aufnahmen von Braun & Co. in Dornach, kritisch gesichtet von Giovanni Morelli (Lernedoff).

Mitgeteilt von E. HABB II.

(9. Fortsetzung.)

Franciabigio.

48. Figure agenouillée Nein, wertlos.
49. Figure de femme Nein, wertlos.

D. Ghirlandajo.

50. Zacharie au temple Echt, schön.
51. Tableau d'autel (Encadrement est de Vasari) Nicht Ghirlandajo

Penni.

53. Sainte-Famille (zu den Bildn. Borghese) Wohl echt.
54. Descente de Croix ?

Peruzzi.

55. Projet d'autel Schwerlich echt.
56. Choeur d'église Schwerlich echt

Rosso Rossi.

61. Jupiter et l'Amour
62. Bacchante et satyre
63. Exercices gymnastiques
64. La guerre
65. Portrait d'homme
- } Nein, Schule-
Fontainebleau.

Rossi (Francesco) gen. Salviati.

66. Sainte-Famille Echt.
67. Vénus et Adonis Nicht echt.
68. Apollon vainqueur du serpent Python Nicht echt.
69. Figures allégoriques Echt, schön.
70. Figure assise Echt.

Andrea del Sarto.

71. La naissance de la Vierge
72. Les ouvriers de la Vigne
73. La Vierge
74. Quatre saints
75. Saint Jean-Baptiste
76. Figure pour la naissance de la Vierge
77. Figure de profil
78. Saint Jean
79. Portrait de femme
80. D'après lui. La Vierge, l'Enfant et saint Jean
- } Kopien.

MUSEUM IN DRESDEN.

Fra Bartolommeo.

8. Figure d'homme nu, vu de dos Nein, Unsum.
9. Le Christ en croix, de profil à gauche
10. Le Christ et les quatre Evangelistes
11. Tête d'homme, tournée à trois quarts vers la gauche
- } Nein, ohne Wert.

Berrettini da Cortona.

12. Le Christ et la Samaritaine Echt.

Sandro Bofficelli.

13. Croquis: Jeune homme, vu de dos Nein, Dom. Ghirlandajo.

Perino del Vaga.

15. Croquis pour un triomphe de Bacchus (trois figures) Nem.
16. La mise au tombeau (six figures) Nein.

Michelangelo Buonarroti.

17. Etude de bras droit
18. Etude pour le crucifiement de Saint Pierre
19. Deux figures debout et drapées
20. Croquis: Buste d'homme, la tête appuyée sur son bras droit
- } Alle unecht.

Gentile da Fabriano.

25. Figure de jeune homme nu, vu de face Nein, ein Florentiner.

Fra Angelico.

26. Un ange de face et un enfant de profil à droite Echt.

Filippino Lippi.

32. Deux figures, l'une debout, l'autre assise Echt.

Pesellino.

1077. Composition de cinq figures. Nein; Kopie nach Predelle in Florenz.

Peruzzi.

7. Hercule, vu de dos. Fraglich

Antonio Pollajuolo.

2. Guerriers surpris au bain. Nein; Genga.

Cosimo Rosselli.

6. Etude pour un Saint Jean. Nein; Filippino
11. Jeune femme assis. Revers du précédent. } Lippi.

Luca Signorelli.

11. Etudes de quatre figures nues. Nein; Antonio Pollajuolo.

Lorenzo di Credi.

43. Sainte Catherine et Saint Etienne. Nein; Raffaellino del Garbo.

Leonardo da Vinci.

19. Etude pour la Vierge. Buste en face. Nein; Andrea Verrocchio.

Giovanni Bellini.

51. La Vierge sur un trône. Deux Saints. Nein; Carpaccio.

Paolo Veronese.

53. Deux satyres écorchés par des nymphes. Kopie.
54. Pietà. Le corps du Christ soutenu }
par les trois Maries. } Nein.
55. Martyr.

Giovanni Battista Franco.

58. Le baptême du Christ. Unsinn.

Pordenone.

60. Le mariage de la Vierge. Kopie.

Tintoretto.

61. La Sainte Cène. Echt.

Tiziano.

62. Saint Jérôme agenouillé. Unsinn.

63. Paysage et ville au bord de la mer. Nein; Dom. Campagnola.

Perugino.

Deux figures d'apôtres pour la Transfiguration. Kann echt sein; sehr trocken.

Raphael Santi.

71. Dessin pour un plat. Nein; Perin del Vaga.

75. Eve debout tenant la pomme dans la main gauche. Schule.

76. Le génie de Diane pour la Farnesina. Nein; Giulio Romano.

77. Génies volants. Fälschung.

79. Combat de cavaliers. Echt; nach Leonardo da Vinci.

80. Etude de tête pour le buisson ardent. } Modern.

81. La Vierge et l'Enfant; les seules têtes. }
82. Martyre de Sainte Éléonore. Nein; Schule.

Lo Spagna.

83. Le Père éternel. Nein; Raffaellino del Garbo.

Correggio.

84. Deux enfants enroulés d'une guirlande de fruits. Nein; Gaudenzio Ferrari.

85. Croquis pour le Saint Georges de Dresde. Kopie.

86. Enfant pour le même tableau.

88. }
89. Croquis pour l'Assomption de Parme. } Kopien.
89. Tête de femme, face. }

Boltraffio.

90. La Muleine aux pieds du Christ. Nein; ist ein Venezianer.

Bramantino.

91. Groupe de cinq donateurs agenouillés, }
tournés vers la gauche. } Kopien nach
92. Groupe pareil tourné vers la droite. } Fresken
des Luini.

Giovanni da Milano.

94. Trois figures à cheval, trois enfants et un âne. Kopie nach Fresken.

Giovanni Morazone.

95. La mise au tombeau. Ist ein Deutscher.

Cesare da Sesto.

96. Tête d'enfant de face. Echt.

Antonio d'Enrico Tanzi.

97. Etude d'homme nu, de face. Dumm.

Guercino.

98. Une femme couchée et deux enfants. Echt.

Amibale Carracci.

99. La Nuit, belle composition pour une allégorie. Schlechte Kopie.

Agostino Carracci.

100. Satyre couché. Kopie.

(Fortsetzung folgt.)

BÜCHERSCHAU.

x. *Ist Scheijncours voor's Rijks-Museum.* De Waarheid volgehouden tegen Hr. Mr. Victor de Stuers door Mr. N. de Roover. Amsterdam, S. L. van Looy, 1892, 8.

v. Eine Reihe von Enthüllungen über die Vorgänge bei dem Wettbewerb um den Bau des neuen Reichsmuseums in Amsterdam, dessen Urheber bekanntlich der Architekt P. J. H. Cuypers aus Roermond ist. Der Archivar der Stadt Amsterdam, Hr. N. de Roover, sucht in ausführlicher Weise darzutun, dass die ganze Konkurrenz nur ein Scheinmanöver („een wassen neus“) war und dass man weder in finanzieller noch in künstlerischer Hinsicht mit dem neuen Museum einen glücklichen Wurf gethan habe. Der Bau soll so ziemlich auf das Doppelte des Voranschlags gekommen sein. Dem Schriftchen ging eine lange Zeitungsfehde mit Hr. V. de Stuers voraus, welche Hr. de Roover am Anfang seiner Darlegung zum Wiederabdruck bringt.

* Von dem „Führer durch die Sammlungen des Museums schlesischer Altertümer in Breslau“, den der verstorbene Kabeiss zuerst angefertigt hatte, ist eine neue (dritte) Auflage erschienen, welche schon durch die vollständige Umordnung der inzwischen beträchtlich vermehrten Museumsbestände, dann aber auch mit Rücksicht auf die Fortschritte der Wissenschaft nötig geworden war. An der Neubearbeitung haben die Herren A. Langhahn, E. Frantz, Überschür und der Custos des Museums E. v. Czihak zusammen gewirkt. Das hübsch und sorgfältig ausgestattete kleine Buch enthält auch eine

Anzahl von guten Illustrationen der wichtigsten Gegenstände in Holzschnitt und Zinkotypie, z. B. des schönen Barbaraltaars, der Malereien am Marienaltar, einzelner ungeschichtlicher Funde, Waffenstücke, Stoffmuster n. a. m.

„Gegen den Materialismus“ nennt sich eine Reihe von gemeinschaftlichen Flugschriften, zu deren Herausgabe sich unter der Leitung von *H. Schmidkins* in München die vornehmsten Gegner der materialistischen Weltanschauung in Deutschland, ein *Carrière*, ein *Profl*, *Lavaens* n. a. vereinigt haben. Von dem erstennamigen rührt das erste Heft der Folge unter dem Titel „Materialismus und Ästhetik“ her; das letzterschienene fünfte Heft schlägt gleichfalls in das Gebiet unserer Zeitschrift; es führt den Titel: „Kunst und Nachahmung“, und sein Autor, *Max Bornmann*, ist darin mit Erfolg bemüht, den auf Aristoteles zurückgehenden Begriff der „Nachahmung“ in sein richtiges Verhältnis zur Kunst zu bringen. Es wäre zu bedauern, wenn mit der ersten Reihe der Flugschriften das verdienstliche Unternehmen eingehen sollte, wie man nach einer Ankündigung der Redaktion befürchten muss.

Von *Wörmann's* trefflichem Kataloge der *Dresdener Galerie* ist soeben die zweite durchgearbeitete Auflage erschienen, welche der Aufgabe, „den zur Zeit ihres Erscheinens erreichten Stand der kunstgeschichtlichen Forschung wiederzuspiegeln“, in muster-gültiger Weise gerecht wird. Bei einer Anzahl von Bildern, deren Urheber früher noch zweifelhaft erschienen, sind positive Bestimmungen gewonnen, durch welche die Wertschätzung der Gemälde steigen muss. In andern Fällen, wie z. B. bei der Magdalena nach Correggio und der Wiederholung des berühmten Holbein'schen Madonnenbildes, giebt der Katalog in nicht misszuverstehender Weise deren Minderwertigkeit an. 53 Bilder erscheinen demgemäß unter andern Künstlernamen oder Überschriften, 34 meistens moderne sind neu hinzugekommen. Wie bei der ersten Auflage, so hat auch jetzt wieder Herr Inspektor *G. Müller* manches Dankenswerte beigetragen.

Die *Sammlungen des Provinzialmuseums in Hannover* (Prinzenstrasse 4) haben nach ihrer unnehmlich beendigten Neuaufstellung einen Katalog erhalten, dessen erster Teil (Altertümer) nach den Aufzeichnungen des verstorbenen Studierrats *Dr. Müller* abgefasst ist, während der zweite (Skulpturen) von *Prof. H. Köhler* und der dritte (Gemälde) von *Dir. Dr. Eisenmann* bearbeitet wurden. Die Arbeit des Letzteren ist, der Bedeutung der Gemälesammlung entsprechend, der weitaus wertvollste Bestandteil des Katalogs und steht in Bezug auf Inhalt und Form selbstverständlich vollkommen auf der Höhe der heutigen Wissenschaft. Es sind hier die Gemälde aus den früher kgl. hannoverschen Schlössern und die des verstorbenen Oberbau-rates *Hansmann* vereinigt, vorwiegend Werke holländischer und välmischer Meister, zu denen dann einige wertvolle Altdeutsche, vornehmlich *Holbein d. J.*, und wenige Italiener, endlich eine Anzahl moderner Bilder hinzugekommen. Eisenmann hat die letzteren von den alten Meistern abge sondert, wie sie auch im Gebäude räumlich gesondert sind, und innerhalb der beiden Abteilungen die Maler chronologisch geordnet. Das ist bei Sammlungen dieser Art das einzig Praktische. Kurze Biographien, klare Beschreibungen, sorgfältige Angaben über Malgrund, Bezeichnungen, Maße und Provenienz bilden den Inhalt des Verzeichnisses. Faksimiles der Monogramme sind nicht beigegeben.

„Bibelbilder und Bibelbibeln“ ist der Titel einer Folge von Aufsätzen in der „Pädagogischen Warte“ (1892, Nr. 14ff.), in welcher *H. Grosse*, Lehrer zu Halle a. S., das Gesamtgebiet der Bibelillustration in bibliographisch-kritischer Übersicht zusammenfasst. Auf die altchristliche und mittelalter-

liche Zeit nur kurz zurückblickend, beginnt er die Darstellung mit den großen Meistern des 15. und 16. Jahrhunderts und führt sie, unter sorgfältiger Charakteristik aller Hauptwerke, bis auf die Gegenwart, auf die Bibelbilder *Schnorr's* und *Doré's*, auf die Prachtausgaben und biblischen Anschauungsbilder für den Schulunterricht unserer Tage herab. Sowohl für Kunstfremde und Kunstgelehrte als auch namentlich für Pädagogen und Theologen wird diese reichhaltige, von großer Belesenheit und gesundem Urteil zeugende Zusammenstellung von Nutzen und Interesse sein. Eine separate Ausgabe wäre wünschenswert.

Das *Museum Boijmans in Rotterdam* hat durch seinen Direktor, *Hrn. P. Haverkorn van Rijsewijk*, einen neuen Katalog erhalten, welcher das kurze, vor neun Jahren erschienene Verzeichnis der Sammlung aus der Feder desselben Autors zu ersetzen bestimmt ist. Unseres Erachtens ist diesmal in den Lebens- und Bilderbeschreibungen des Guten etwas zu viel gethan. Kataloge sind keine Künstlerlexika; sie sollen uns nur über Herkunft, Bildungsgang und Wirk-samkeit der Künstler gut orientiren und in diesen Angaben allerdings auf der Höhe der neuesten Forschung stehen. In den Bilderbeschreibungen soll kurz das Notwendige gegeben werden, um Verwechslungen mit ähnlichen Kompositionen auszuschließen. Zwei Druckseiten sind dazu in keinem Fall erforderlich, auch nicht bei so figurenreichen Darstellungen, wie dem Bilde von *R. Brakenburgh* Nr. 34, das der Verfasser unter dem seltsamen Schlagworte: „Ce n'est pas pour ton nez“ beschreibt. Im übrigen ist man ihm für seine fleißige und praktisch angelegte Arbeit zu lebhaftem Danke verpflichtet. Der Katalog weist 431 Gemälde (324 von alten Meistern, meistens Niederländern) und 15 Skulpturwerke auf. Von den Bildern der alten Meister sind die Signaturen bedruckt, und durchgängig Malgrund, Maß und Provenienz genau verzeichnet.

NEKROLOGE.

Der englische Bildhauer *Thomas Woolter*, der sich vornehmlich durch sehr eingehend charakterisirte Porträtbüsten und -Statuen bekannt gemacht hat — man nannte ihn den „Denner der Skulptur“ — ist am 7. Oktober in London im 67. Lebensjahre gestorben. Seine bekanntesten Werke sind die Statue *Macaulay's* im Trinity College in Cambridge, die Biüste *Richard Cobden's* in der Westminsterabtei und die Statuen *Palmerston's* und *Beaconsfield's* in Palace Yard gegenüber dem Parlamentsgebäude.

Buschdorf, Am 26. Oktober starb nach längeren Leiden der Historienmaler *Philipp Großmann*, geboren am 27. Juni 1811 zu Steffin. Am meisten ist er als Zeichner und Illustrator bekannt geworden; von ihm sind die Klassiker-ausgaben, der *Shakespeare*, der *Walter Scott* des Grote'schen Verlags illustriert worden. Hervorzuheben sind besonders die Aquarelle zum *Hohenzollernwerk* und Heine's „Buch der Lieder“ und Wolf's „Lurlei“.

PREISVERTEILUNGEN.

Zu dem Wettbewerb um den Bau eines neuen Empfangsbahnhofs des Personenbahnhofs Dresden - Altstadt sind 26 Preisentwürfe eingegangen. Das Preisgericht hat, wie die Dresdener Nachrichten mitteilen, einen ersten Preis nicht erteilt. Es beschloss vielmehr, die gleichwertig bezeichneten Entwürfe mit den Kennworten: „Hephaestos“ und „Hollös“ dergestalt zu prämiiren, dass der Geldbetrag beider Preise diesen Entwürfen je zur Hälfte mit 7500 M.

zugeprochen wurde. Als Verfasser ergaben sich: Entwurf „Hephästos“ Baurat *Arwed Rossbach* in Leipzig für den Erlanger des neuen Amtsrathgebäudes in Dresden), für den Entwurf „Helios“ die Bauräte *E. Giese* und *P. Weidner* in Dresden. Preise von je 1000 M. erhielten ferner: Entwurf „Fertig“, Verfasser *Nebelmann*, Architekt in Stuttgart, „Flügelrad“, Verfasser Prof. *Frenzel* in Aachen, „Kosmos“, Verfasser Architekten *Cremser* und *Wolffenstein* in Berlin.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Weimar. Bei Gelegenheit der Feier der goldenen Hochzeit des Großherzogs von Sachsen-Weimar ist eine *Kunstausstellung* eröffnet worden, die einen allseitig befriedigenden Eindruck macht. Erreicht wird dies in erster Linie durch die Vermeidung allzugroßer Säle, in welcher das einzelne Werk sich in der Masse verliert, andererseits in der Zusammenstellung der zu einander passenden Gegenstände in Gruppen, ein Grundsatz, der sich in Berlin und München auch bewährt hat. Vertreten sind alle Richtungen, in ganz vorzüglicher Weise die französische Schule von Fontainebleau. Auch das Kunstgewerbe weist ganz hervorragende Erzeugnisse auf, besonders zu nennen ist die japanische Sammlung.

Hannover. Zur Feier des 50jährigen Jubiläums des *Künstlervereins* ist eine *Ausstellung* von Werken der Mitglieder des Vereins in den Räumen des Museums veranstaltet worden, welche außerordentlich zahlreich besichtigt worden ist. Fünf Säle sind gefüllt mit Gemälden, Skulpturen, architektonischen Zeichnungen u. s. w., der fünfte ist für die beiden Ehrenmitglieder des Vereins, den Hofmalers Professor Friedrich Kautbach und den Geheimen Regierungsrat Professor Biese bestimmt, die sich mit einigen hervorragenden Werken betheiligen haben.

Berlin. Im kgl. Kupferstichkabinett ist eine *Ausstellung von Farbdrucken* eröffnet, die einen Überblick über die Entwicklung dieser Technik auf dem Gebiete des Holzschnitts und Kupferstichs von ihren Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts geben soll.

Dresden. Im Brühl'schen Palais hat eine *Ausstellung von Schülerarbeiten* der Königl. Kunstakademie stattgefunden, die sehr zahlreich besucht war und im allgemeinen einen befriedigenden Eindruck gemacht hat.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Vödenberg. Der *Albrecht Dürer-Verein* feierte am 19. Oktober d. Js. sein hundertjähriges Jubiläum. Derselbe wurde am 13. Oktober 1792 von dem Kunsthändler Frauenholz als „Gesellschaft Nürnberger Künstler und Kunstfreunde“ gegründet, und hat in den hundert Jahren seines Bestehens, namentlich durch die veranstalteten Ausstellungen, sehr segensreich gewirkt.

VERSCHIEDENES.

Gabriel Wei hat den Hamb. Nachr. zufolge für die Notleidenden Hamburgs ein wertvolles Gemälde, „Die trauernde Harmonica“, gespendet. Das Bild soll im November in Hamburg zum Verkauf angestellt werden.

Der sog. Kaiserlicher der Stadt Osabrück bleibt bis auf weiteres im Besitze der Stadt. Wie wir früher ge-

meldet, hatte der Oberpräsident der Provinz Hannover die Genehmigung des von der Stadt beschlossenen Verkaufs des Kaiserleuchers für 250000 M. versagt. Auf eine vom Magistrat dagegen beim Kultusminister eingelegte Beschwerde hat dieser, wie der Hannov. Courier mitteilt, namentlich erklärt, dass er in Übereinstimmung mit der Auffassung des Herrn Oberpräsidenten den Verkauf des hervorragenden Kunstwerkes nicht genehmigen könne; der Frage eines Ankaufes des Kaiserleuchers für den Staat würde er aber erst näher treten können, wenn, was zur Zeit nicht der Fall sei, zwingende Gründe die Stadt Osabrück zur Veräußerung ihres alten Besitzstandes nötigen sollten.

Frankfurt a. M. Bei den Wiederherstellungsarbeiten an der Paulskirche soll auch die Decke neu gemalt werden. Bei dieser Gelegenheit sind auch wieder die Entwürfe hervorgeholt worden, die der Historienmaler J. F. Dietrich in Stuttgart (geb. 1789 in Biberach, gest. 1846) seiner Zeit zur Anmalung der Kuppel gemacht hat. Dieselben sind nicht zur Ausführung gekommen, was bei der Schönheit des Entwurfs, der in der Prestel'schen Kunsthaltung ausgestellt ist, sehr zu bedauern ist. Zur Zeit ist die Kuppel wegen der besseren Akustik mit einer Schallecke versehen, die in weit einfacherer dekorativer Weise bemalt werden soll.

Die Gedenkfeier, mit welcher die *Wiener Akademie der bildenden Künste* am 26. Oktober ihren zweihundertjährigen Bestand festlich beging, nahm einen würdigen und glänzenden Verlauf. Der Kaiser, die Erzherzoge Rainer und Wilhelm, die Minister und eine große Zahl anderer hoher Würdenträger waren inmitten der von der Akademie geladenen Festgäste in der Aula erschienen. Nach einer Begrüßung durch den Rektor Baron *Hasenauer*, auf welche der Kaiser lüdvoll antwortete, ward zunächst die Enthüllung der von den Professoren *Hellner*, *Nieuwandt* und *Zumbusch* ausgeführten, plastisch reich geschmückten Gedenktafel vorgenommen und die von Prof. *Tautenhayn* und Ciseleur *Verschmann* angefertigte silberne Erinnerungsmedaille sowie die von dem ständigen Sekretär der Akademie, Regierungsrat *Lott* verfasste Denkschrift dem Monarchen überreicht. Der akademische Gesangverein begleitete die Feier mit dem weithellenden Vortrage der Volkshymne und einer Cantate von Beethoven. Nachdem der Kaiser mehrere der Anwesenden persönlich begrüßt und sämtliche Professoren und Beamten der Akademie durch Ansprachen ausgezeichnet hatte, besichtigte er eingehend die Deckengemälde der Aula, die großartigen Schöpfungen *Josiah Feuerbach's*, die an diesem Tage mit den von Prof. *Griepmücker* und dem Maler *H. Tentschert* hinzugefügten Ergänzungen zum erstmalig in ihrer vollen Pracht erschienen. Prof. *r. Litke* machte dabei den Cicerone. Nach dem Ausdruck der allerhöchsten Zufriedenheit verließ der Kaiser unter Fanfarenklängen die Halle, die dann noch längere Zeit den Gegenstand der Bewunderung des zahlreich versammelten Publikums bildete. — Nach Beendigung der eigentlichen Feier nahm das Kolloquium der Akademie sodann die Glückwunschsadressen der Wiener Künstlergenossenschaft und des Wiener Klubs der Plastiker entgegen, welcher letztere der Akademie auch eine für den Tag angefertigte Dankmünze widmete. Der Rektor Baron *Hasenauer* beantwortete in beredten, herzlichen Worten die Ansprachen der Wiener Künstler. — Am Abend waren Lehrer und Schüler der Akademie, sowie eine große Anzahl Wiener Künstler und Kunstfreunde, in den schönen, festlich geschmückten Räumen des Künstlerhauses zu einem von der akademischen Jugend veranstalteten Bankett vereinigt, welches den harmonischen Abschluss des gewiss allen Teilnehmern unvergesslichen Tages bildete.

VOM KUNSTMARKT.

Berlin. Am 8. und 9. November findet in *Lepl's* Kunstanktionshaus eine Versteigerung von Gemälden moderner Meister und von Aquarellen, Handzeichnungen und Ölstudien statt.

Frankfurt a. M. Am 14. November u. ff. Tage kommt in *R. Baug's* Gemäldesaal die Sammlung des Herrn Oskar Stahelans Würzburg unter den Hammer; der Katalog mit Lichtdrucken erscheint demnächst. — Ferner ist in Vorbereitung ein Katalog über die Sammlung des Rentners B. in B., eines in der Kunstwelt rühmlichst bekannten Sammlers hervorragender moderner Gemälde.

Kunstauktion. Am 14. und 15. November d. Js. versteigert *J. M. Heberle* (H. Lemperetz Söhne) in Köln die reichhaltige und ausgewählte Gemäldesammlung des verstorbenen Hofarchitekten Adolf Schuster in Brüssel. Die Sammlung enthält Bilder der niederländischen, deutschen, italienischen, spanischen etc. Schulen des 15.—19. Jahrhunderts. Namentlich die Niederländer (Berchem, Bol, Jan van Goyen, Pieter de Hooch, Molesmar u. a. m.) sind gut vertreten, auch Bilder von Rubens, Murillo u. a. vorhanden. Der mit einer Helio-Gravüre und zahlreichen andern Abbildungen geschmückte Katalog ist schon erschienen.

BERICHTIGUNG.

Aus *Frankfurt a. M.* geht uns zu der Personalnachricht in Nr. 1 der *Kunstchronik* Spalte 9 die Nachricht zu, „dass der Bildhauer *Friedrich Heussmann* nach wie vor als Ordinarius der Bildhauerfachklasse an der Kunstgewerbeschule an diesem Institut seine Hauptlehrthätigkeit ausübt.“

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik, 1892, Nr. 22.

Aus dem Kunstschreibe Holbens. — Der Maler des Todes. Von Fr. M. Feis. — Bildnerei im Glaspalast. Von H. Peters. — Die Ausstellung der Wohnungsarrangements in Berlin. H. Von Fr. Hermann. — Kunstbiete. Von J. Süsser.

Christliches Kunstblatt, 1892, Nr. 10.

Aus Hierapolis in Phrygien. Von V. Schultze. — Die Lorenzkirche in Nürnberg. — Neues aus dem unterirdischen Rom.

Die Kunst für Alle, 1892/93, Nr. 2 u. 3.

Die Münchener internationale Ausstellung von 1892. Von Fr. Heberle. — Die historische Sammlung und das Archiv der Münchener Kunstgeschellschaft. Von G. A. Horst. — Aus dem Musée de la Ville de Paris. Von H. Heberle. — August Noack.

Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen, 1892, Heft 4.

Über einige Holzschnittzeichnungen Holbens. Von B. Kekule. — Beitrag zur Geschichte des ältesten italienischen Holzschnitts. Von P. Krüger. — Ein Entwurf Michelangelos zum sizilianischen Pecke. Von H. Wollflin. — Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Großen. I. Friedrich der Grosse als Sammler von Gemälden und Skulpturen. Von P. Seidel. — Rembrandt's Predigt Johannes des Täufers. Von W. Boke.

Kunstsalon, 1892/93, Heft 1.

Zur Einführung. Bilder im Hause. Von J. Trojan. — Kunst und Volk. Von Fr. Deubnig. — Photographie und vielfältigste Kunst. I. Von H. Meyer. — Die Vereinigung der Kunstfreunde für amtliche Publikationen der kgl. Nationalgalerie. Von A. Rosenberg. — Molener Holzschritt und das Atelier von Elise und Wollnerstadt in Berlin. Von M. Schmidt. — Bernhard Maundel.

Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins, 1892, Heft 9/10.

Aus der grossherzoglichen Kammer in Karlsruhe. — Die kirchliche Kunst in geschichtlicher Uebersicht. Von J. v. Falke (Schluss). — Die Kunststrichtung des 19. Jahrhunderts. Von C. Gurlitt.

The Magazine of Art, 1892, November, Nr. 145.

Drawings at the British Museum. Von W. Armstrong. — Art in its relation to industry. Von Alma-Tadema. — A word to young English Painters. Von F. Cormon. — The Leicester Corporation Art gallery. Von S. J. Vickers. — Originality in pen-drawing and design. Von H. Furniss. — The „Apix de Rome“ at the „Galerie des Beaux-Arts“, Paris. Von A. V. Parmantier. — Titan's summer pilgrimage. Von Leader Scott.

VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG.

Eine vollständige Kunstgeschichte für 21 Mark!

Kunsthistorische Bilderbogen

1290

Handausgabe

652

Abbildungen

167 Tafeln, geb. in einen Band 15 Mk.

Textseiten

Textbuch von **Anton Springer**

(Grundzüge der Kunstgeschichte)

41 Bogen, gebunden in einen Band 6 Mark.

Die Handausgabe der Kunsthistorischen Bilderbogen empfiehlt sich durch ihren außerordentlich niedrigen Preis und die muster-gültige Ausführung der Illustrationen. Für die Gediegenheit des Textes bürgt der Name des Altmeisters der Kunstgeschichte „Anton Springer“.

Verlag von ARTUR SEEMANN in Leipzig.

Sieben erschien in dritter Auflage:

Goethes Mutter.

Ein Lebensbild nach den Quellen
von

Dr. Karl Heinemann.

Mit vielen Abbildungen in und außer dem Text und vier
Helio-Gravüren.

Preis geheftet M. 6.50, elegant gebunden M. 8.—

Grosse Kunstauktion in München

1888

am 16. November 1892 u. folgende Tage
einer reichhaltigen bedeutenden Sammlung
von **Oldemälden** alter und moderner
Meister aus dem Besitze eines südlichen
Kunstfreundes. Katalog franko u.
gratis, sowie jede nähere Auskunft durch

Hugo Helbing, Kunsthandl.

München, Christofstr. 2.

Die Kunstvereine zu Königsberg i. Pr., Stettin, Elbing, Görlitz und Posen veranstalten im Jahre 1893 gemeinsame Gemäldeausstellungen unter den bei dem Kunstvereine in Königsberg i. Pr. zu erholenden Bedingungen. Einzusenden sind die Gemälde an die Speditoren: **G. Dietrich & Sohn** in Berlin, Invalidenstr. 50 bis zum 11. Januar 1893, Gebrüder **Wetsch** in München, Schützenstr. 5 und **G. Paffrath** in Düsseldorf, Jakobystr. 14 bis zum 6. Januar. Nur im Einvernehmen mit dem betreffenden Kunstvereine erfolgende spätere Einsendungen werden frei befördert. [571]

Die Italienischen Photographien

aller Verlagsanstalten. **Gut und Billig.**

Kunsthandlung HUGO GROSSER, Leipzig.

Kataloge. Auswahlendungen. [479]

Kölner Gemälde-Auktion.

Die reichhaltige und hervorragende Gemäldeausstellung des **Herrn Adolph Schuster in Brüssel,**

wiland Kgl. Belg. Hof-Architekt, Ritter etc. etc., gelangt

den 14. und 15. November 1892

durch den Unterzeichneten in **Köln** zur Versteigerung.

Vorzügliche Originalarbeiten älterer und moderner Meister in teils selten schöner Qualität. (176 Nummern.)

Öffentliche Besichtigung **den 12. und 13. November.**

Der mit Lichtdrucken reich versehene Katalog (Preis 4 Mark) ist durch den Unterzeichneten zu beziehen.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Köln.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt als schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Anträge für alle größeren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstrasse 3. [579]

Josef Th. Schall.

Gemäldeaal in Frankfurt a. M.

Anstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [463]

Inhalt: Georg Bleibtreu † Von A. Rosenberg. — Handzeichnungen italienischer Meister. Von E. Habich. — N. de Roover. Het Schijncours voor's Rijks-Museum; Führer durch die Sammlung des Museums schleischer Altertümer in Breslau; H. Schmidlung, Gegen den Materialismus; Wuermann, Dresdener Galerie; Die Sammlungen des Provinzialmuseums in Hannover; Grosse, Ebbelbilder und Bilderbücheln; E. Haverkorn van Ripswijk, Katalog des Museums Boijmans in Rotterdam. — Th. Woolner †; P. Grotjohann †. — Wettbewerb um den Bau eines neuen Empfangsgebäudes des Personenbahnhofes in Dresden-Alstadt. — Weimar, Kunstausstellung; Hannover, Ausstellung des Kunstvereins; Berlin, Ausstellung von Farbendruckern; Dresden, Ausstellung von Schularbeiten. — Nürnberg, Albrecht Dürer-Verein. — G. Max, Die trauernde Harmonia; Obdrank, Der sog. Kaiserbecher; Frankfurt a. M., Freskenentwürfe zur Kuppel der Paulskirche; Wien, Festeifer der Akademie der Künste. — Kunstauktionen: Berlin, Lepke; Frankfurt a. M., Bangel; Köln, Lempertz. — Berichtigung. — Zeitschriften — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Artur Seemann.** — Druck von **August Pries** in Leipzig.

Archaeologie, Numismatik,
Americana, Ethnographie.

Geographie,
Reisewerke, Bibliographie.

Grosses Lager von
Büchern und Kunstwerken
in allen Sprachen.
Specialcataloge gratis u. franco.

Karl W. Hiersemann
Buchhandlung in Leipzig.

Angebote von Bibliotheken
und werthvollen Werken
stets erwünscht.

Für Kunstfreunde.

Unser neuer Katalog für 1892/93 ist soeben erschienen. Derselbe hat an Übersichtlichkeit und Vornehmheit der Ausstattung wesentlich gewonnen und enthält eine durch viele Illustrationen geschmückte Übersicht über unsere Reproduktionen nach Gemälden alter und moderner Meister religiösen, patriotischen, historischen und mythologischen Inhaltes; Genrebilder, Jagd- und Sportbilder, Landschaften und Seestücke. Der Katalog wird gegen Einsendung von 50 Pfennigen (fürs Inland), von 80 Pfennig (fürs Ausland) franko zugesendet.

Photographische Gesellschaft, Berlin.

Grosse Kunstauktion
in München

am 24. November 1892 und folgende Tage einer ganz hervorragenden, reichhaltigen Sammlung von alten Pergamentminiaturen, sowie Handzeichnungen und Aquarellen alter und moderner Meister aus dem Besitze des Herrn Architekt Fritz Hasseimann in Kapfelberg, früher in München. Katalog franko u. gratis, sowie jede nähere Auskunft durch

Hugo Helbing,

Kunsthandlung. [589]
München, Christofstr. 2.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

DÜRER

Geschichte seines Lebens und seiner Kunst von **M. THAUSING.**
Zweite, verbesserte Auflage in 2 Bänden gr. 8. Mit Illustr.; kart. M. 20.—; in Halbfranzband M. 24.—.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jäger-str. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1892/93.

Nr. 5. 17. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc. die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagsbuchhandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagsbuchhandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstejn & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an

KORRESPONDENZ.

Aus Dresden, Anfang November 1892.

Während es im vergangenen Sommer, in dem die großen Ausstellungen in Berlin und München das Interesse der Kunstfreunde vorzugsweise in Anspruch nahmen, für Ihren Berichterstatter wenig von Dresden zu erzählen gab, drängen sich in diesem Herbst die Kunstausstellungen in Dresden so, dass es geboten erscheint, in einer übersichtlichen Darstellung die einzelnen Unternehmungen gleichzeitig zu würdigen. Hierbei müssen zunächst der Aquarellausstellung im Polytechnikum, von deren Hauptleistungen bereits an dieser Stelle die Rede war, noch ein paar ergänzende Bemerkungen gewidmet werden. Es wurde berichtet, dass ihr Besuch im Anfang viel zu wünschen übrig ließ, so dass die Gefahr eines nicht unbeträchtlichen Unterschusses nahe lag. Dieser ist jedoch glücklicherweise nicht eingetreten, da die Ausstellung in der letzten Zeit so gut besucht wurde, dass sie einige Tage länger, als ursprünglich geplant war, geöffnet bleiben konnte. Auch soll der Verkauf zufriedenstellend ausgefallen und das Unternehmen auch nach dieser Seite hin günstig verlaufen sein. Es wäre zu wünschen, dass der Ausstellungsausschuss darüber auch in der Öffentlichkeit ziffermäßige Rechenschaft ablegte, wie es bei den Münchenern und anderen großen Veranstaltungen dieser Art schon längst Sitte, in diesem Jahre aber unseres Wissens in Dresden noch nicht geschehen ist.

Bald nach dem Schluss der Aquarellausstellung wurde in den Räumen des königl. Sächs. Kunstgewerbemuseums eine Sonderausstellung von Elfenbein-

arbeiten eröffnet. Sie ist hauptsächlich durch die Bemühungen eines Beamten des Museums, des Herrn Dr. *Berling*, zu stande gekommen und gewährt eine ziemlich vollständige Übersicht über dieses heute nicht gerade mehr eifrig betriebene, einst aber blühende Spezialfach kunstgewerblicher Thätigkeit. Öffentliche Sammlungen und einzelne Liebhaber haben zum Teil prachtvolle Stücke beigezeichnet, und eine Verlosung ausgewählt schöner Arbeiten moderner Elfenbeinschnitzer dient dazu, das an und für sich schon rege Interesse des Publikums an dem Unternehmen zu erhöhen. In technischer Beziehung erregen namentlich die alten Schnitzereien aus Indien und Afrika wegen ihrer ungemein sauberen Ausführung Aufsehen. Von den älteren europäischen Arbeiten verdienen ein elfenbeinerneinsatz in dem hölzernen Einbande eines Evangeliencodex aus dem Besitz der Leipziger Stadtbibliothek und eine der Deutschen Gesellschaft in Leipzig gehörige Tafel mit dem den Drachen erlegenden heiligen Michael Beachtung. Vortrefflich erscheinen die an *Callot's* Gestalten erinnernden Bettler- und Zigeunerfiguren, die von dem bekannten *Simon Trayer* in München herrühren sollen. Die großartigsten Stücke der historischen Abteilung dürften aber die verschiedenen Arbeiten des Dresdener Bildhauers *Johann Baptist Permoser* sein. Die wundervolle Kreuzigungsgruppe gehört der Leipziger Stadtbibliothek und ist ein seit langem bekanntes Werk. Weniger bekannt ist ein Heiland am Kreuz, der Eigentum der Jakobigemeinde in Freiberg ist. Unter den Arbeiten neuerer Elfenbeinschnitzer ist keine von solcher Vollendung zu finden, wie sie die Werke *Permoser's* zeigen. Immerhin aber lässt die Ausstel-

lung erkennen, dass wir gegenwärtig eine Anzahl Werkstätten besitzen, die auch größere Ansprüche zu befriedigen wissen. Fehlt es doch nicht an einer langen Reihe geschmackvoll entworfenen und sauber ausgeführter kunstgewerblicher Arbeiten. Namentlich haben uns eine Anzahl höchst wertvoller Stockgrüfte gut gefallen, während uns die verschiedenen Versuche, Schachfiguren künstlerisch zu gestalten, schon deshalb als misslungen erscheinen, weil sie für den praktischen Gebrauch untauglich sind.

Die Vollendung des grokartigen, von uns in diesen Blättern bereits beschriebenen Viktoriahauses an der Ecke der See- und Pragerstraße hat den Kunsthändler *Theodor Lichtenberg* aus Breslau in die Lage versetzt, seine früher auf der Ferdinandstraße gelegenen Salons in weit besser beleuchteten und entsprechend ausgestatteten Räumen neu zu eröffnen. In den ersten Wochen enthielten sie allerdings im wesentlichen nur Marktware mittlerer Güte, so dass der Besuch der Lichtenberg'schen Ausstellung kaum lohnend erschien. In letzter Zeit aber ist es gelungen, ihr eine Reihe hervorragender Gemälde zuzuführen, die eingehender Betrachtung würdig sind. In erster Linie gilt das von den Bildern und Skizzen *Erich Kubierschky's* in München, von denen eine solche Anzahl vereinigt in Dresden noch nicht zu sehen war. Ihr Gegenstand ist, wie das immer bei den Bildern dieses Künstlers der Fall ist, so einfach wie möglich: auf den meisten kehren Baumgruppen und Wasser wieder, manchmal ist das Terrain ein wenig gebirgig, in der Regel aber haben wir es nur mit Flachlandschaften zu thun. In der Ausführung sind sie ohne jede Präntension, so schlicht wie das Stück deutscher Erde, das ihnen als Vorwurf gedient hat. Wer aber überhaupt Sinn hat für den Reiz der Einfachheit und gewohnt ist, die bescheidenen Schönheiten solcher Motive in der Natur selbst zu sehen, der wird mit Freude bekennen, dass uns in *Kubierschky* ein neues, eigenartiges Talent entgegentritt, von dessen weiterer Entwicklung wir noch manche schöne Frucht erwarten dürfen.

Im vollen Gegensatz zu der anmutenden Schlichtheit *Kubierschky's* steht die routinirte Fertigkeit *Eugen Bracht's*, dessen Bilder und Reiseskizzen wir bei Lichtenberg in einer Sonderausstellung vorgeführt erhalten. Dass *Bracht* viel kann, wollen wir nicht leugnen, wir haben sogar, als er anfing, vortreffliche Heidelandschaften von ihm gesehen. Heute wollen uns aber seine Sachen nicht mehr gefallen, sie sind zu sehr manierirt und zu wenig fein empfunden. Das ist aber nur natürlich. Wer wie *Bracht* heute in der Schweiz,

morgen an der Riviera und bald darauf im Orient herumlandschaftert, der mag seine Mappen mit geographisch interessanten Studienblättern füllen, aber Werke von bleibendem Werte können dabei nicht entstehen. Die besten Stücke der etwa siebzig Nummern zählenden Kollektion gehören daher auch nicht der orientalischen, sondern der deutschen Abteilung an. Es sind die Landschaften aus der Mark und den angrenzenden Gebieten, unter denen sich ein oder das andere gelungene Bild befindet, wenn auch keines eine ähnliche Treue der Beobachtung und des Tones zeigt, wie die Bilder *Kubierschky's*. Wir wollen damit nicht sagen, dass die Ausstellung keine Beachtung verdiene, aber wir meinen von einem Künstler, wie *Bracht* ist, Besseres erwarten zu können.

Unterdenübrigen zu Anfang November ausgestellten Gemälden ist *Liebermann's* Kartoffelacker weitaus das beste. Hier ist wirkliches Naturstudium vorhanden und bei der flottesten Behandlung ein unbedingt sicheres Festhalten des Gesamteindrucks der natürlichen Erscheinung. *Uhl's* „Näherin“ am Fenster ist zwar in Bezug auf die Wiedergabe der Lichtwirkung gelungen, aber viel zu wenig intim, um uns fesseln zu können. Auch *Harburger's* Wirtshauszene gehört nicht zu den besten Stücken des Künstlers, der sonst stets die richtige Größe für seine humoristischen Vorwürfe zu finden weiß, sich aber hier im Format vergriffen und auch in der Farbe zu stark aufgetragen hat. Ein reizendes Portrait ist dagegen das von dem Grafen *Harrach* herrührende Bildnis der Gräfin *Vitzthum*, und dass der Dorfschulze des Grafen *Kalkreuth*, der gleich zuerst bei Lichtenberg zu sehen war, heute aber bereits wieder aus der Ausstellung verschwunden ist, zu den verheißungsvollsten Werken der jungen Schule gehört, ist allen Besuchern der vorjährigen Münchener Jahresausstellung bekannt. Gelingt es, auch in Zukunft die neuen Räume mit so interessanten Bildern wie gegenwärtig zu versehen, dann dürfte das Lichtenberg'sche Unternehmen in der That wesentlich zur Belebung der Dresdener Kunstinteressen beitragen.

Diesen Zweck verfolgt die unter dem Protektorate Ihrer Majestät der Königin Carola stehende „Ausstellung von Malwerken sächsischer Künstlerinnen“, die während der Monate November und Dezember im zweiten Stockwerk des Brühl'schen Palais auf der Augustusstraße eingerichtet ist, allerdings nicht in erster Linie. Vielmehr ist es hierbei hauptsächlich darauf abgesehen, von dem sich ergebenden Überschusse dem obererzgebirgischen und vogtländischen Frauenvereine einen möglichst be-

trächtlichen Beitrag für seine Zwecke zu gewähren. Immerhin aber besitzt auch diese Veranstaltung künstlerische Bedeutung genug, um auch nach dieser Richtung anregend zu wirken. Sie ist vor allem wundervoll arrangirt und bietet durch die Herbeiziehung von zum Teil vollendet bemalten kunstgewerblichen Arbeiten besonderen Reiz. Da wohl nur ein kleiner Teil der Damen, deren Werke hier vereinigt sind, berufsmäßig die Kunst ausübt, hat die Kritik sich nur mit denjenigen zu beschäftigen, die auch sonst mit ihren Arbeiten öffentlich aufzutreten pflegen. Zu den berufensten dieser berufsmäßigen Künstlerinnen, um an eine Wendung im Vorwort des von dem Galeriedirektor Prof. *Wormann* sorgfältig bearbeiteten Katalogs zu erinnern, gehört aber *Dora Hill*, die vor nicht zu langer Zeit von Paris nach Dresden übersiedelt ist. Sie hat zwei ganz prächtige Gouachebilder und ein größeres Ölgemälde ausgestellt, Arbeiten, die sich in jeder größeren Kunstausstellung behaupten würden und sie im Vollbesitz ihrer Mittel zeigen. Neben ihrer fertigen Erscheinung interessiert uns namentlich eine junge Dame, *Ritta Doernm*, eine Ungarin, die in Dresden viel von sich reden macht und ein entschiedenes Talent zu besitzen scheint. Ihre Gouachebilder nach ungarischen Motiven, eine Dorfstraße, ein Bauernhof, ein Friedhof, sind fein empfunden und gut gezeichnet, doch möchten wir glauben, dass ein kräftigerer Farbauftrag und überhaupt ein resoluteres Zugreifen der Künstlerin nur von Nutzen sein könnte. Daran fehlt es Fräulein *Käthe Juncker*, die in München ausgebildet wurde, zu ihrem Glücke nicht. Ihre Pastellbilder, Mädchen- und Kinderköpfe darstellend, verdienen deshalb mit Anerkennung genannt zu werden. Ebenso ist das lebensgroße Bildnis einer jungen Geigerin von *Helene Gammius*, mit Pastellstiften ausgeführt, als tüchtige Leistung zu bezeichnen. Ob das männliche, vermutlich mit Zuhilfenahme einer Photographie auf Porzellan ausgeführte Bildnis von *Anna von Ude* von einer berufsmäßigen Künstlerin herrührt, wissen wir nicht zu sagen. Es ist jedenfalls sehr ähnlich, da in dem Dargestellten sofort der berühmte Münchener Maler *Fritz von Ude* erkannt wird. *Adelgunde Orthaus* hat ein namentlich in der Farbe vorzügliches Frühlingbild ausgestellt, und die Skizzen und Studien der Freiin *Alma von Niebammer* verraten eine entschiedene koloristische Begabung. Unter den kunstgewerblichen Arbeiten ist der Ofenschirm von *Hilke Kunkel*, Lehrerin des Dresdener Frauenerbwerksvereins, hervorzuheben. Er ist durch Lederschnitt mit Be-

malung hergestellt und mit einer Bronzeumfassung versehen. Eine höchst geschmackvolle Arbeit ist das japanisch bemalte Theeservice von *Hanna Scholtz*, während das anspruchsvoll auftretende, große dekorative Panneau der Frau *Mankiewicz*, das eine Verbindung von Stickerei und Malerei zeigt, zwar überaus kostbar erscheint, aber nicht den Erwartungen entspricht, zu dem man nach dem reichlichen Lob, das die Dresdener Presse den früheren Arbeiten dieser Dame gezollt hat, berechtigt ist. Es ist nach unserem Dafürhalten zu bunt gehalten und leidet an einem Uebermaß von großblättrigen Blumen, die das als Vorwurf gewählte architektonische und landschaftliche Motiv aus der Alhambra fast erdrücken.

Auch in den Räumen des Kunstvereins in dem ersten Stockwerk des Brühl'schen Palais, in denen für kurze Zeit die Studienarbeiten der Dresdener Akademie ausgestellt waren, sind die regelmäßigen, im Sommer aber unterbrochenen Wochenausstellungen wieder aufgenommen worden. Doch ist dort bis auf die zum Teil vortrefflichen Einkäufe zur Verlosung, die das Direktorium auf der letzten Aquarellaussstellung gemacht hat, noch nicht viel Erwähnenswertes zu sehen. Wir nennen daher nur eine große Frühlingslandschaft von dem jüngeren *Eduard Schleich* in München nach einem Motiv aus den so ungemein malerischen Isarauen und einige kleinere Landschaften von *Karl Küstner*, der nach Auffassung und Technik ein Schüler *Wenglein's* in München zu sein scheint. Gleichzeitig war auch eine kleinere orientalische Landschaft mit Pyramiden ausgestellt, die als ein Werk des verstorbenen Münchener Malers *Adolf Lier* bezeichnet war. Obwohl das kleine Bild so ungünstig aufgehangen war, dass eine genauere Betrachtung unmöglich war, kann doch behauptet werden, dass hier ein Irrtum obgewaltet hat. Lier hat niemals ein ihm so fern liegendes Studiengebiet wie den Orient zum Vorwurf für ein Bild gewählt, und die ganze Technik des Gemäldes ist so verschieden von der seinigen, dass man schwer begreift, wie es möglich war, das Bild auf seinen Namen zu taufen. Allerdings ist in der linken Ecke, wenn wir in der Dunkelheit richtig gesehen haben, sein Name zu lesen, aber wir hegen starke Zweifel an der Echtheit dieser Bezeichnung, die, wie wir vermuten, von irgend einer unberufenen Hand dem Bilde nachträglich gegeben worden ist. Das Bild ist übrigens inzwischen auf Veranlassung des Vorstandes wieder entfernt worden.

Die lebhafteste Theilnahme des Publikums dürfte aber unter allen Ausstellungen der letzten

Zeit die der Entwürfe für den Umbau, resp. Neubau des Böhmischen Bahnhofes gefunden haben. Da jedoch für die Beurteilung des Wertes dieser Projekte in erster Linie nicht künstlerische, sondern praktische Gesichtspunkte in Frage kommen und über diese mitzusprechen nur derjenige ein Recht hat, der genau in die Pläne der obersten Eisenbahnbehörde eingeweiht ist, begnügen wir uns mit dem Hinweis darauf, dass neben den beiden preisgekrönten Entwürfen von *Giese* und *Weidner* in Dresden und von *Roszbach* in Leipzig im Publikum vor allem auch das *Neckelmann'sche* Projekt, das in architektonischer Beziehung höchst gelungen ist, jedenfalls aber bedeutende Mittel erfordert hätte, sehr viel Freunde gefunden hat. Im allgemeinen aber geht die Ansicht dahin, dass der künftige Hauptpersonenbahnhof in Dresden in jeder Hinsicht großartig durchgeführt werden und hinter den prachtvollen Bauten in Frankfurt a. M., Köln, Hannover, Berlin und München nicht zurückbleiben wird. Wenn diese Hoffnung sich erfüllen sollte, wird der Bahnhofsbaubau seine befruchtende Wirkung auf die ganze architektonische Weitergestaltung Dresdens sicher ausüben und damit diese zunächst rein praktische Frage auch für die Neubehringung der Kunst in Dresden von großer Bedeutung werden.

H. A. LIEB.

BÜCHERSCHAU.

Biographie des Malers Carl Gustav Hellqvist, nach authentischen Quellen bearbeitet von *Heinrich Wilke*. Mit einem Porträt. Berlin 1891. C. F. Conrad's Buchhandlung Paul Ackermann. gr. 8°. 71 S.

Wir begrüßen es immer freudig, wenn ein Fachmann einem Kollegen ein literarisches Denkmal setzt; sind wir doch gewiss, dass er, wie kein anderer, seine Individualität zu erfassen vermag. Einen Mangel — abgesehen von der mehr oder weniger auffallenden Unsicherheit, mit der der Mann des Pinsels oder Meißels in der Regel die Feder führt — kann eine solche Biographie freilich leicht zeigen: den an Objektivität; oft schiebt sich ein zu großes Pro oder Contra ein, und die Wage des Richtenden will nicht ins Gleichgewicht kommen. — Der vorliegenden Lebensbeschreibung eines früh Dahingeshiedenen ist weder der eine noch der andere Vorwurf zu machen — sie hat nur einen Fehler: sie ist zu kurz. Gerade wenn wir uns am besten lesen, schließt der Autor und entzieht uns seine Führung, die uns mit so viel Verständnis und Liebe zum Meister geleitet hat. Es ist, als ob wir uns einem gastlichen Hause plötzlich auf die Gasse gesetzt und uns selbst überlassen würden. Nicht, dass wir uns nicht selbst zurechtfinden — der müsste blind sein, der dies bei Hellqvist nicht vermöchte — allein wir bedauern, nicht weiter beobachten zu können, wie die Gestalt des Helden und seine unvergänglichen Thaten sich in einer gleichgestimmten Seele spiegeln. K. E.

August Wredow. Gedächtnisrede, gehalten in der öffentlichen Sitzung des Kunatoriums der Wredow'schen Zeichenschule zu Brandenburg a. d. H. den 20. September 1891 von

Dr. *Richard Lehfeld*, Bibliothekar. Brandenburg a. d. H., 1892. 4°. 37 S.

Diese dem Jahresberichte der obengenannten Zeichenschule beiliegende Biographie giebt uns ein anschauliches Bild des Lebens und patriotischen Wirkens des Bildhauers Professor *August Wredow*. Er war 1804 in Brandenburg geboren und starb am 21. Januar 1891 in Berlin. 1823 trat er in die Schule Rauch's, mit dem er viele Jahre in innigem Kontakt war, der erst in den letzten Lebensjahren Rauch's gestört wurde. In Italien verkehrte Wredow viel mit Thorwaldsen, dessen Schüler er daselbst wurde. 1840 kehrte er wieder nach Deutschland zurück; mit Glücksgütern gesegnet, hat er nie mit des Lebens Not gekämpft; seinen Reichtum verwendete er zum Wohle anderer, indem er eine in seiner Vaterstadt Brandenburg von Köpke ins Leben gerufene gewerbliche Zeichenschule erst auf das ausgiebigste förderte und später zu seiner Universalerbin machte. Er unterstützte den Neubau des Hauses für die Anstalt mit 60000 Mk., schenkte die ganze innere Ausstattung, seine großen Kunstsammlungen, darunter 15000 Stiche, nebst 300000 Mk. an Barem, so dass zum Schluss *seine Gesamtschätzung eine halbe Million Mark* überstieg. Die *Bibliothek* enthält ca. 1500 Bände, die *Ornamentensammlung* ungefähr 3000 Blatt. In der *Gemäldesammlung* gehören unter anderem sechzig Ölbildern zwanzig der deutschen, dreizehn der niederländischen Schule an. Die *Kupferstichsammlung* birgt 800 Stiche nach Rubens und das Werk Chodowiecki's fast vollständig. Überdies existirt eine *Sammlung von Marmorskulpturen*, Gipsen, Bronzen und Holzschuitzereien, in welcher sich Wredow'sche Originale befinden, so in Marmor sein Merkur, Paris, Ganymed, ferner der Gipsabguss seiner Nikegruppe auf der Schlossbrücke in Berlin und von den Aposteln in der Katharinenkirche in Brandenburg etc. Eine reiche *Sammlung kunstgewerblicher Objekte* endlich, von *Gewinnen* und von *Münzen* vervollständigend das Ensemble. All dieser Reichtum steht der Öffentlichkeit zur Verfügung und ist in den Dienst einer Schule gestellt, die im vergangenen Schuljahre von 168 Schülern besucht war, die sich aus allen Ständen und gesellschaftlichen Kreisen rekrutirten. Wir glauben keinen Kommentar an all die angeführten That-sachen anfügen zu müssen, um die Manen Wredow's zu ehren. Ehre ihm Ehre gebührt!

BK.

R. Baughi. *Die römischen Feste*. Deutsch von *Rube-mann*. A. Hartleben's Verlag, Wien, Pest, Leipzig, 216 S. 4°.

Wir beschränken uns bei der Besprechung dieses Werkes lediglich auf den illustrativen Teil derselben, der insofern ein bedeutenderes Interesse bietet, als er uns die modernste italienische Buchillustration vor Augen führt und zwar von Künstlern, die geschickt in Schwarz und Weiß zu arbeiten verstehen. G. A. Sartorio und Ugo Fleres sind die Zeichner des von dem berühmten italienischen Staatsmann verfassten Werkes. Wir können vielen Illustrationen etwas Wild-Originalität in der Auffassung und Komposition nicht absprechen, müssen aber mit Bedauern die bis an die Karikatur streifende Flüchtigkeit in der Ausführung tadeln, die uns so krasser in die Augen springt, als nicht eine liebevolle Künstlerhand die Reproduktion der Originale z. B. in Holzschnitt übernommen, sondern der unbarmerziger photographische Apparat die Werke bei der Herstellung der Clichés in phototypischer Manier mit dem Netze selbst in dem Guten beeinträchtigt hat, das sie besitzen. Auf diesem Wege wurden eine große Anzahl Vollbilder weiter nichts als graue nebbige Flächen, in denen ebenso nebbige verschwommene Gestalten schweben; alle Luftperspektive ist verwischt, Wände, Fußböden, Luft-hintergründe, Vorhänge, Fleisch etc. — Alles müde, stumpf, stufenlos — ein graues Elend! Das Unkünstlerische und

Kunstgefährliche speziell dieser Reproduktionstechnik bringt, wie so viele andere Werke, auch dieses in drastischer Weise zum Ausdruck. Für den Vorleger, der möglichst billig seine Clichés in der Hand haben will, ist die Technik durchs Netz wie geschaffen, die reproduzierten Kunstwerke aber werden damit guillotiniert. Wir werden gelegentlich an anderer Stelle über den tiefen einschneidenden Schaden dieser Reproduktionsart für die moderne Illustrationskunst ausführlich sprechen unter Hinweis auf gediegene Publikationen und Parallelstellung solcher mit Werken, in denen Tuschierungen und Gemälde das Unglück haben, in der Netzmännerei sich zeigen zu müssen.

H. D. B. O. K.

PERSONALNACHRICHTEN.

Dem Bildhauer *Karl Hilgers* in *Charlottenburg* ist das Prädikat Professor beigelegt worden.

DENKMÄLER.

¹ *Denkmälerechtheit.* In dem Wettbewerben um ein *Reiterstandbild Kaiser Wilhelm's I.*, das die Rheinprovinz an deutschen Eck in Koblenz errichten will, haben den ersten Preis der Bildhauer *E. Hombfrieser* und der Architekt *Bruno Schmitt*; in Berlin davongetragen. Den zweiten Preis erhielten Bildhauer Professor *F. Schaper* mit Architekt *O. Röth* in Berlin, den dritten Bildhauer Professor *P. Otto* in Berlin. Zum Ankauf empfohlen wurde der Entwurf des Bildhauers *Hildling* und des Architekten *Helmhuber*, ebenfalls in Berlin. Eingegangen waren 25 Entwürfe. Die Entscheidung über die Ausführung wird beim Zusammenritt des Provinziallandtages erfolgen. — Von den zur Errichtung eines Denkmals für *Kurfürst Friedrich I. von Brandenburg* bei *Frissock* eingegangenen Entwürfen hat das Komitee diejenigen von *Caldarotti* und *Bowse* zur eigenen Wahl gestellt. Die Entscheidung wird erst erfolgen, nachdem die Künstler gewisse vom Denkmalausschuss gewünschte Änderungen vorgenommen haben werden. — Ein Denkmal des Erfinders der Lithographie *Alvis Senefelder* ist am 6. November in Berlin enthüllt worden. Es hat seine Aufstellung auf einem Platze im Norden der Stadt, zwischen der Schönhauser Allee und der Weißenburgerstraße, gefunden. Die Kosten des Denkmals, das der Bildhauer *Pohl* in weitem Marmor ausgeführt hat, sind durch Beiträge von Lithographen, Künstlern, Kunstbändlern und Kunstfreunden in ganz Deutschland aufgebracht worden. Berlin ist zum Standort des Denkmals gewählt worden, weil in Berlin das lithographische Gewerbe, insbesondere der auf der Lithographie aufgebaute Farbendruck, in blüherster Blüte steht. Das Denkmal zeigt auf hohem Sockel den Erfinder in ganzer Figur, in der schlichten Bluse des Arbeiters, wie er sinnend einen auf das Knie gestützten Lithographenstein betrachtet. Der Sockel hat nur an der Vorderseite einen figürlichen Schmuck durch zwei nackte Genien erhalten, deren einer den Namen Senefelder's in Spiegelschrift an den Sockel schreibt, während der andere ihre Wirkung in einem Spiegel betrachtet. — In dem Wettbewerben um das *Kaiser-Wilhelm-Denkmal für Köhl* hat der Provinzialausschuss im Gegensatz zu den Sachverständigen, die einen engeren Wettbewerb zwischen Professor *Otto* und *J. Brühl* in Berlin vorgeschlagen hatten, die Entscheidung dahin getroffen, dass er Brühl mit der Anfertigung eines neuen Entwurfs für ein Reiterdenkmal beauftragt hat.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *Berlin.* Der *Kunstsalon von Frilz Gurlitt* ist von der Behnstraße nach der Leipzigerstraße 131 übergesiedelt und

am 20. Oktober mit einer Ausstellung Bücklin'scher Gemälde eröffnet worden, die mit wenigen unbedeutenden Ausnahmen nur längst bekannte Werke des Meisters enthielt. Am 5. November folgte eine Sonderausstellung von 73 Ölgemälden, Ölstudien, Pastellen und Aquarellen *Eliz Posselt's*, die einen vollständigen Überblick über das Schaffensgebiet des fleißigen Künstlers gewährte. Obwohl Spanien noch immer sein bevorzugter Studienplatz ist, hat er in neuerer Zeit auch in Tanger, am Comoree, im Engadin, in Tarasp und anderswo dankbare Motive gefunden, die er mit steigender koloristischer Virtuosität zu gestalten weiß. Insbesondere sind einige Innenräume mit Figuren aus dem Engadin ausgezeichnet in der Wiedergabe komplizierter Lichtwirkungen. Sein Bestes und Glänzendstes zugleich bietet er aber nach wie vor in seinen mit vollendeter Feinheit durchgeführten, mit Figuren belebten Innenräumen aus den beiden berühmtesten Denkmälern der maurischen Architektur, der Alhambra und dem Alcazar in Sevilla, und in seinen südspañischen Landschaften, vornehmlich in denen, deren Motive aus Elche und Umgebung geschöpft sind. — *Anster* und *Rathardt* haben eine Ausstellung von Aquarellen, Pastellen und Zeichnungen *Kortz'scher Künstler* veranstaltet, die ein sehr erfreuliches Bild von der regen Kunstthätigkeit in der badischen Hauptstadt und von ihrer gesunden Richtung darbietet. Neben bewährten Meistern wie *H. Krabbes*, *H. Börsch*, *F. Kallmorgen* und *G. Schombert* ist die jüngere Generation besonders hervorragend durch *J. v. Meckel*, der neuerdings Studien in Schottland gemacht hat, durch *Haas v. Volkmann* (Landschaften aus Hessen), *Julius Bergmann* (Landschaften mit Pferden und Rindvieh) und *P. von Raenstien* vertreten, der vornehmlich in den engen Gassen norditalienischer Städte mit ihrem bunten Volkstheater zu Hause ist. Auch *Mar* und *Viktor Komor*, *Franz Heiß* und *H. Kley* sind verheißungsvolle Talente.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

A. R. *Eine Ausstellung von Ölgemälden und Ölstudien des norwegischen Malers Edmund Maché*, die am 5. November in den Räumen des Vereins Berliner Künstler eröffnet wurde, hat unter einem Teile der Mitglieder eine so lebhaft erregende Erregung erzeugt, dass zur näheren Erörterung der Angelegenheit von seiten des Vorstandes eine außerordentliche Generalversammlung auf den 12. November berufen worden ist. In den Maché'schen Bildern handelt es sich nämlich um Exzesse des Naturalismus, wie sie in Berlin noch niemals zur Ausstellung gelangt sind. Was der Norweger in Bezug auf Formlosigkeit, Brutalität der Malerei, Rohheit und Gemeinheit der Empfindung geleistet hat, stellt alle Sünden der französischen und schottischen Impressionisten wie der Münchener Naturalisten tief in den Schatten. Es sind Bildnisse, Interieurs mit Figuren, Straßenansichten, Strandlandschaften und groteske Phantasiestücke, die in der lieblichsten Art hingeschmiert sind, sodass es bisweilen schwer fällt, eine menschliche Form daraus zu erkennen oder überhaupt nur die Natur eines dargestellten Gegenstandes zu bestimmen. Selbst die beredten Verteidiger des naturalistischen Kunstprinzips sind vor solchen rohen Ausstreicherarbeiten in die bitterste Verlegenheit geraten. Dass dieses Kunstprinzip schließlich zu so grotesken Verirrungen führen musste, haben freilich die Besonnenen vorausgesehen. Um so erfreulicher ist es, dass die letzten Konsequenzen so schnell gezogen worden sind und sich der Abgrund geöffnet hat, der zur Umkehr mahlt. Über die Maché'schen Bilder, die, wie es in der Voranzeige des Vereins hieß, „Absens'sche Stimmung“

widerspiegeln sollen, ist kein Wort weiter zu verlieren, weil sie mit Kunst nichts zu thun haben. Voraussichtlich werden sie aber insofern eine heilsame Wirkung üben, als die Ausstellungs-Kommissionen sich eine Zeilang vor ähnlichen Experimenten mit dem Naturalismus hüten werden. Eine Anzahl von Mitgliedern des Vereins hat zwei Anträge an den Vorstand gestellt, von denen der erste „aus Hochachtung vor Kunst und ehrlichem künstlerischen Streben und um den Verein Berliner Künstler vor dem Verdacht seiner nicht würdiger Unternehmungen zu bewahren“, den sofortigen Schluss der Rollende verlangt, in der die Munch'schen Bilder ausgestellt sind. Da dieser Antrag nur von 23 Mitgliedern unterstützt worden ist, hat der Vorstand seine Beratung abgelehnt. Dagegen hat der zweite Antrag die nach den Statuten erforderliche Unterstützung (durch 31 Mitglieder) gefunden, und er wird demnach am 12. November zur Verhandlung kommen. Er verlangt eine Neuwahl der Ausstellungs-Kommission an Stelle der jetzigen, die die Munch'schen Bilder der Ausstellung zugeführt hat. Wie verlautet, soll es auf Empfehlung des Malers *F. v. Uble* in München geschehen sein. — Außerdem hat die Ausstellung des Vereins Berliner Künstler seit Beginn der Herbstsaison nur eine Reihe von Aquarellen, Gouachemalereien, Pastellen und Zeichnungen gebracht, die aus der letzten Dresdener Aquarellenausstellung ausgewählt worden sind.

Nachschrift. Die oben erwähnte *Versammlung des Vereins Berliner Künstler* am 12. November hat einen stürmischen Verlauf genommen. Auch über den ersten Antrag wurde abgestimmt und mit 120 Stimmen gegen 105 der sofortige Schluss der Ausstellung der Munch'schen Bilder beschlossen. Infolgedessen legte die Ausstellungs-Kommission ihr Amt nieder, und etwa 70 Mitglieder verließen das Vereins-lokal. Voraussichtlich wird dieser Schritt eine Spaltung des Vereins zur Folge haben. Dann schritt man zur Wahl einer neuen Kommission, wobei sieben der früheren Mitglieder wiedergewählt wurden.

S. Archäologische Gesellschaft in Berlin. Die zahlreich besuchte erste Sitzung nach der Sommerpause (am 1. Nov.) wurde von Herrn *Schöne* mit der Mitteilung eröffnet, dass der erste Vorsitzende, Herr Curtius, zwar dieser Sitzung noch nicht beiwohnen könne, jedoch von seiner Krankheit genesen sei und zum Winkelmannsfeste wieder zu erscheinen hoffen dürfe. Derselbe legte von dem mit Unterstützung des Kultusministeriums von den Herren E. Curtius und F. Adler herausgegebenen Prachtwerke: „Olympia, die Ergebnisse der von Deutschen Reichs veranstalteten Ausgrabung“ den soeben ausgegebenen Tafel- und Textband vor, der die erste Hälfte der Bandenkämpfer enthält. Die zahlreichen anderen Eingänge unterzog Herr *Conze* einer orientirenden Besprechung. Die Reihe der Vorträge eröffnete Herr *Kelali* mit einer Besprechung des angeblichen Ausspruches des Lysipp: „*ab antiquis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse.*“ An diesen Vortrag schloß sich eine sehr angeregte und eingehende Debatte, an der sich außer dem Vortragenden die Herren *Conze*, *Diels*, *Kalkmann* und *Trendelenburg* beteiligten, ohne dass über die Erklärung der schwierigen Stelle eine Einigung erzielt werden konnte. Bei der vorgedruckten Zeit konnte danach nur noch Herr *Puchstein* in seinen Vortrag über die Grundrisse selinuntischer Tempel, die er in Gemeinschaft mit Herrn *Koldewey* im vergangenen Winter an Ort und Stelle non aufgenommen hatte, halten, während ein anderer in Aussicht genommener Vortrag für eine spätere Sitzung zurückgestellt werden musste.

Die erste dies-jährige *Sitzung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin* fand am 28. Oktober im Hotel Kaiser-

hof statt. Dem Verein wurde zunächst Rechenschaft abgelegt über die Anstellung von Kunstwerken der Rokokozeit, welche er im Sommer in der kgl. Kunstakademie veranstaltet hatte. Die Ausgaben sind durch die erhobenen Eintrittsgelder nicht völlig gedeckt worden, so dass der Verein einen Zuschuss aus eigenen Mitteln oder aus dem vorhandenen Garantiefonds leisten wird. Im übrigen kann man mit Genugthuung auf den Erfolg dieser Ausstellung zurückblicken. — Herr *Bode* berichtete sodann über einige wichtige Auktionen des verlossenen Sommers, speziell über die Versteigerung der Sammlungen des Earl of Dudley und des Mr. Hollingworth-Magniac. — Darauf sprach Herr Dr. *Sorze* im Anschluss an die erwähnte Rokokoausstellung über „Berliner Silberarbeiten im 18. Jahrh.“ Wie aus der geringen Zahl der Berliner Marken in Rosenbergs Handbuch schon hervorgeht, ist die Berliner Silberproduktion unter den ersten Kurfürsten nur schwach. Meist wurde der Bedarf durch Nürnberger, später mehr noch durch Augsburger Arbeiten gedeckt. Schon unter dem großen Kurfürsten und dem ersten König begann sich das Silberschmiedgewerbe zu heben, wurde dann aber besonders begünstigt durch Friedrich Wilhelm I., der trotz seiner sonstigen Sparsamkeit großen Aufwand in Edelmetallgeschirren trieb. 1711 privilegiert er die Berliner Goldschmiedezunft, deren Altmeister der geschickte, aber wenig moralische Meister Daniel Mannlich wurde, als dessen Nachfolger dann Lieberkühn auftritt. Auch unter Friedrich II. wird die Berliner Goldschmiedekunst noch gepflegt, bis das Interesse des Königs sich mehr dem Porzellan zuwendet. — Erhalten ist verhältnismäßig wenig, da bereits Friedrich II. vieles einschmelzen, anderes einschmelzen ließ. In den Napoleonischen Zeiten ist dann fast der ganze Gold- und Silberschatz der kgl. Schösser und des Berliner Adels in die Münze gewandert. Von dem trotzdem Erhaltenen wurden in Photographien einige schöne Stücke mit den Marken Lieberkühn's, Sandrat's u. a. vorgelegt. — Herr *Bode* berichtete schließlich über die Fortsetzung der Publikationen der Sammlung Spitzer, ferner über Veränderungen im Bestande der italienischen Museen, besonders in den kleineren Sammlungen der unbrischen Marken und Oberitaliens.

Der Streit in der *Münchener Künstlerschaft*, der immer noch nicht, trotz der vermittelnden Vorschläge der Regierung, zum Austrag gekommen ist, hat auch die kürzlich in Berlin abgehaltene Delegirtenversammlung der *Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft* beschäftigt. Das Ergebnis der Beratungen war eine Revision der Statuten, die der Hauptvorstand der Genossenschaft nunmehr in ihrer veränderten Gestalt mit einem Begleitschreiben versendet hat, worin es u. a. heißt: „Der § 2 hatte in seiner bisherigen Fassung eine Unklarheit darüber hervorgerufen, ob in einer Stadt nur *eine* oder *mehrere* Lokalgenossenschaften der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft bestehen könnten, und obalso unter den in *München* vorliegenden Umständen eine Abänderung der Statuten angezeigt erschiene. Nach sorgfältiger Prüfung hat die Delegirtenversammlung die Überzeugung gewonnen, dass bei der Stiftung der Kunstgenossenschaft der Grundgedanke maßgebend gewesen ist, einen einheitlichen Verband der in Deutschland lebenden Künstler zur gegenseitigen Förderung ihrer gemeinsamen Interessen zu bilden und den in jeder einzelnen Kunststadt lebenden Mitgliedern dieser Genossenschaft eine angemessene Vertretung in der allgemeinen Genossenschaft zu sichern. Die Delegirtenversammlung hat keine Veranlassung gefunden, von diesem Grundgedanken abzugehen, glaubt vielmehr, dass die Allgemeine deutsche Kunstgenossenschaft, ihrem Zweck und der Absicht ihrer Gründer entsprechend, von allen Strömungen

innerhalb der Korporationen der einzelnen Kunststädte fern zu halten sei. Die Delegirtenversammlung hat sich deshalb darauf beschränkt, den §§ 2–6 des Statuts eine Fassung zu geben, welche keine Unklarheit über die Einrichtung und Bedeutung der deutschen Kunstgenossenschaft aufkommen lassen könnte.“ § 3 der Satzungen, der für den gegenwärtigen Streit, soweit er die Kunstgenossenschaft berührt, entscheidend ist, hat jetzt folgenden Wortlaut: „Die Allgemeine deutsche Kunstgenossenschaft gliedert sich in Lokalkunstgenossenschaften in den verschiedenen Städten Deutschlands und Deutsch-Österreichs. Sämmtliche in einer Stadt lebende Mitglieder der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft bilden nur *eine* Lokalkunstgenossenschaft.“

KUNSTHISTORISCHES.

© *Triër*. In der „Triërischen Landeszeitung“ vom 3. d. M. wird über eine Herkulesstatue auf dem turmförmigen Aufbau in Hauptportale des Abtheilgebäudes Echemnach berichtet, die den Kunstforschern bisher entgangen und über deren Herkunft und Aufstellung an einem kirchlichen Gebäude nichts bekannt geworden ist.

VERMISCHTES.

* „*Luthers Sterbekammer in Eisenach*“ soll im alten Stil wieder hergerichtet und künstlerisch ausgeschmückt werden. Zu diesem Zweck haben sich die Behörden der Stadt, wieder „Fränkische Kurier“ mittelt, an Professor *Wunderer* in Nürnberg gewendet.

* „*Die Prologt Johannes des Täufers*“, eine Grisaille von *Rembrandt*, die bei der Versteigerung der Dudley'schen Gemäldegalerie für etwa 65000 Fr. in den Besitz des Berliner Museums übergegangen ist (s. Nr. 32 der „Kunstchronik“ N. F. III), ist nach früheren Wertschätzungen damit keineswegs zu hoch bezahlt worden. Wie Dr. W. Bode im „Jahrbuch der künigl. preussischen Kunstsammlungen“ mittelt, hat der Earl of Dudley bei der Versteigerung der Galerie des Kardinals Fesch in Rom im Jahre 1845 etwa 50000 Frank dafür bezahlt, und im Jahre 1857, als das Bild auf der Ausstellung in Manchester erschien, hat es W. Bunge für 100000 Frank geschätzt. Der Kardinal Fesch soll 40000 Frank dafür gezahlt haben. Um 1678 befand sich das Bild im Besitze des bekannten Rembrandtfremdes Bürgermeisters Six. Als dessen Sammlung 1792 versteigert wurde, erzielte das Bild einen Preis von 710 Gulden.

VOM KUNSTMARKT.

⑤ *Homburg*. Am 28. d. M. findet im Auktionshaus für Kunstsachen die Versteigerung einer sehr wertvollen Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Holzschitten etc. statt, welche aus dems. Z. bei der Isle of Wight gestrandeten Schnell-dampfer Eider geborgen sind. Der Katalog ist soeben erschienen.

Im *Radolph Lepke'schen* Kunstauktions-hause zu Berlin kommt am 23. d. Mts. eine bedeutende Gemäldesammlung alter Meister unter den Hammer. Diese interessante Kollektion aus vornehmem Besitz, vorzugsweise aus alten Schlössern säkularisirten Kirchen etc. herstammend wie in der Einleitung des Kataloges erwähnt, war seiner Zeit in Herrn E. L. Schulte's Kunsthandlung zu Berlin bereits ausgestellt und dürfte daher dem Berliner Publikum noch wohl in Erinnerung sein. Wir begnügen uns damit, auf den beschriebenen Katalog Nr. 872 hinzuweisen, und heben nur namentlich hervor die „Thronende Madonna“ des Orazio Francesco

Meneses (Murillo's bewährten Schülers), wovon eine Reproduktion dem Kataloge beige-fügt ist, ferner das Porträt des heil. Ludwig von Lieven-Mohus, die Altarbilder von Gaudenzio Ferrari, P. Gramoroso, der Entwurf von Tintoretto, die Lucretia von Quintin Massys, die Bilder von Paolo di Dono, Gen. Uccelli, Jan Miel, Roos, Rugendas. Als besonderer Vorzug fällt die gute Erhaltung der Gemälde ins Gewicht, da sie in keiner Weise durch Restaurationen gelitten haben, vielmehr noch in ihren alten erhen Rahmen ganz das ursprüngliche Gepräge bewahrt haben. — Im Anschluss an diese Versteigerung kommt an den zwei darauffolgenden Tagen eine recht interessante Antiquitäten-sammlung ebendasselbst zum Auegebot Katalog Nr. 873. Vorlesichtigung für beide Sammlungen am Sonntag, Montag und Dienstag, den 21., 22. und 23. November, in der Zeit von 10–2 Uhr.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1892. Nr. 23.

Jubelfest der Kunstakademie. — Tarramond. — H. von Br. A. Nossler. — Ein neues Gutschloßgebäude. — Ernst Benedikt Kirz, wald-Zeichenerlehrer der deutschen Kaiserin Augusta Viktoria. — Aelterbezeichen.

Architektonische Rundschau. 1892/93. Nr. 1.

Taf. 1 Konkurrenzentwurf eines evangelischen Kirche zur Heilbronn. Von Zaar & Vahl, Architekten in Berlin. Erster Preis. — Taf. 2 Fassade Parkstraße 20 in Busselode. Entworfen von Klein & Dörschel, Architekten daselbst. — Taf. 3 Villa Kromer in Stuttgart. Erbaut von Eisenlohr & Weigle, Architekten daselbst. — Taf. 4 u. 5 Wohn- und Geschäftshaus des Herrn Kommerzienrats L. Brühmmer, Maximiliansplatz in München. Nach den Entwürfen des Prof. Fr. Thiersch erbaut von Architekt C. Duller. — Taf. 6 Wohnhaus in Chicago. Erbaut von Architekt F. M. Whitehouse daselbst. — Taf. 7 Wohnzimmer des Architekten Prof. G. Seidl in München. Von ihm selbst entworfen. — Taf. 8 Wohnhaus in der Avenue de Wagram in Paris. Erbaut von Architekt S. J. L. de la Roche daselbst.

Bayerische Gewerbezeitung. 1892. Nr. 19 u. 20.

Die Reichsgesetze zum Schutze des gewerblichen geistigen Eigentums. Schluß. Von C. Davidsohn. — Johann Heinrich Stollwässer und seine Lackwarenfabrik in Braunschweig. Von Ch. Scherer.

Die Graphischen Künste. 1892. Heft 4 u. 5.

Botschaft. Von Franz Hermann. — Otto Greiner. Von R. Graul. — Die Bildhauersche Meister in der Galerie des Fürsten Liechtenstein in Wien. Von W. Bode. — Originalradirungen Münchener Künstler. Von R. Graul.

Die Kunst für Alle. 1892/93. Nr. 4.

Die historische Sammlung und das Archiv der Münchener Kunstgenossenschaft. Schluß. Von H. Horst. — Rundschau. Von Fr. Peckl. — Eine Plattendruck-Modell-Von v. Adeling

Gewerbehalle. 1892. Heft 11.

Taf. 81 Kachel aus vergoldetem Probierblei mit versilbertem Ornament. Filigranarbeit und Imitationssteinen verzerrt. Im k. k. Reichsmuseum in Wien. Entworfen von Prof. Herdtle, ausgeführt von Brk & Anderl in Wien. — Taf. 82 Passepartouts mit Photographien. Entworfen von H. Kaufmann in München. — Taf. 83 Thorbeschlage aus dem Münster in Ulm. Aufgenommen von R. Knorr in Stuttgart. — Taf. 84 Details aus dem Fundament des Schlosses Schönbach in Ansbach. Aufgenommen von Architekt H. Kirchmeyer in München. — Taf. 85 Plafond. Entworfen von C. Leubig in München. — Taf. 86 Büffel. Entworfen von Zeichenerlehrer H. Gutting in Stuttgart.

Taf. 87 Putzmodell aus der Klosterkirche zu Biegen am Ammersee. Aufgenommen von Architekt H. Kirchmeyer in München. — Taf. 88 Jüdischer Seidenstoff 17. Jahrhundert, weiß, hellgelb und dunkelrot. Im Oesterreich. Museum für Kunst und Gewerbe in Wien. Aufgenommen von G. Janik.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 425. November 1892.

Sculpture. Forz-mosse de la maison de la. Le chateau de La Bastie d'Eric. Von M. Théophile. — Exposition des Arts de la femme au Palais de l'Industrie. Von M. T. de Wyzewa. — Artistes contemporains. M. Basse-Jones, decoupeur et ornementiste. Von M. P. Legendre. — Le portrait miniature en France. II. Von M. H. Basse-Jones. — Les musées et les publications relatives à l'histoire de l'art en Hollande. Von M. E. Michel.

L'Art. Nr. 682 u. 683. 1. November 1892.

Cosmo. La. La. H. Von C. Gruyer. — Musée de Calors. Von J. Momméja. — La nouvelle préfecture de Lyon. Von P. Leroy. — En France. L'art. Musée de Calors. Von E. Molinier.

The Art Journal. November, 1892. The Art Annual for 1892.

London. — Recent fashions in French art. I. Von Marion Hopwood Dixon. — Our provincial art Museums and Galleries. V. Birmingham City Museum and Art Gallery. Von H. M. Cundall. — Raphael's „Circumcision“ — Hargrove's „Madonna“. Von M. E. Francis. — A provincial school of Art. Von A. S. A. Baines. — The mural paintings at Scarborough House. Von M. P. Hely-Clark. — Professor Hubert Herkomer. Royal Academy. His Life and Work. Von W. L. Courtney.

Kunsthandlung HUGO GROSSER, Leipzig.
Sondergeschäft für Photographie.

Vertretung und Musterlager der Photogr. Anstalt
Ad. Braun & Co., Dornach. [567]

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt auf schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle größeren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstrasse 3. [579]

Josef Th. Schall.

Für Kunstfreunde.

Unser neuer Katalog für 1892/93 ist soeben erschienen. Derselbe hat an Übersichtlichkeit und Vornehmheit der Ausstattung wesentlich gewonnen und enthält eine durch viele Illustrationen geschmückte Übersicht über unsere Reproduktionen nach Gemälden alter und moderner Meister religiösen, patriotischen, historischen und mythologischen Inhaltes; Genrebilder, Jagd- und Sportbilder, Landschaften und Seestücke. Der Katalog wird gegen Einsendung von 50 Pfennigen (fürs Inland), von 80 Pfennig (fürs Ausland) franko zugesendet.

Photographische Gesellschaft, Berlin.

Die heilige Cäcilie.

Nach dem Gemälde des P. P. Rubens in der Bildergalerie des Kgl. Museum zu Berlin, gestochen von Prof. **Gustav Eilers**, ordentl. Mitglied der Königl. Akademie der Künste zu Berlin. Linienschnitt, Plattengröße 60 : 44 cm. **60 Frühdrucke**, eingetragen beim deutschen Kunstverleger-Verein, à 300 *ct.*, Schriftdrucke auf China à 36 *fl.*

Die Versendung übernahm

Paul Bette, Berlin SW. 12.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Anstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1889. [163]

Gemälde moderner und alter Meister.

auch Aquarelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl einzeln als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von

Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 168. [293]

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Verlag von Artur Seemann in Leipzig.

Populäre
ÄSTHETIK.

Von C. Lemeke.

6. verbesserte und vermehrte Auflage.
Preis 10 M., geb. 12 M.

**Kleine
Gesellen.**

16 Blatt in eleganter Mappe
Preis 8 Mark.

Ein reizendes Geschenk, vornehmlich für Damen.

Inhalt: Korrespondenz aus Dresden. Von H. A. Litzner. — D. Wilke, Biographie des Malers C. G. Hellquist; R. Lehfeld, August Wredow; R. Boughi, Bunsche Feste. — K. Hülgers. — Denkmälerchronik. — Berlin, Kunstsalon von Fr. Garlitt; Amsler & Rutaradt. — Verein Berliner Künstler; Anthropologische Gesellschaft in Berlin; Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin; Streit in der Münchener Künstlergesellschaft — Herkulesstatue in Richtenbach — Luthers Steinhaus in Eisenben; Die Predigt Johannes des Täufers von Rembrandt — Hamburg, Kunstauktion 28 XI. 92; Berlin, Kunstauktion bei Lepke 23 XI. 92. — Zeitschriften — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Artur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

† **Direktor von Essenwein's
Hauptwerk.**

Wir übernehmen den aufgefundenen kleinen Vorrat des bisher als **vergriffen** geltenden Werkes:

**Die mittelalterlichen Kunst-
denkmale der Stadt Krakau.**

Leipzig 1869. 229 S. mit 80 Kupfer-
tafeln in 4^o.

und offeriren dasselbe bis auf weiteres
zu Rmk. **60.—**,

zu welchem Preise es von uns direkt
oder durch jede Buchhandlung zu be-
ziehen ist. [592]

Frankfurt a/Main.
Rossmarkt 18.

Joseph Baer & Co.

Buchhandlung und Antiquariat.

Joseph Baer & Co.

Buchhändler u. Antiquare.

Frankfurt a./M.

Größtes Lager architektonischer
und kunstgewerblicher Werke.

Soeben erschien: [580]

Verzeichnis wertvoller Werke

aus dem Gebiete der

Kunstwissenschaft

meist aus **Rudolf Weigel's** Verlag

zu namhaft ermäßigten Preisen.

Andresen. — Apell. — Archiv f. zeichn. Künste. — Bartsch. — Holzschnitte berühmter Meister. — Passavant. — Rumohr. — Weigel's Kunstlager. — Kataloge.

Soeben erschienen:

299. Lagerkatalog:

**Archäologie, Architektur
und Kunstgewerbe,**

zum Teil aus der Bibliothek des Herrn
Generalvikar **Straub** in Straßburg.

728 Nummern

Frankfurt a. M. [591]

Joseph Baer & Co.,
Buchhändler und Antiquare.

was die Kultur der Renaissance an arithmetischer Erkenntnis besaß. Wie innig aber diese letztere mit der Kunst der Renaissance zusammenhängt, das lehrt uns die Geschichte des 15. und 16. Jahrhunderts auf jeder Seite. In der universellen Bildung der großen Meister der Renaissance macht das mathematische Wissen eines der wichtigsten Elemente aus. Brunelleschi's kühner Kuppelbau des Florentiner Domes war das Ergebnis nicht nur seiner geliebten technischen und konstruktiven, sondern auch mathematischen Studien. Lionardo war ein Heros an mechanischer und mathematischer Erkenntnis. Mit unüberstehlicher Macht zog es Dürer sein Leben lang zu den mathematischen Wissenschaften hin. Seine „Unterweisung der Messung“ (1525) ist das Hauptergebnis seiner hier einschlägigen Studien. Die „reifste Frucht der gegenseitigen Durchdringung künstlerischen und mathematischen Geistes“ aber, die wissenschaftliche Ausbildung der *Perspektive*, darf „so recht eigentlich ein Kind der Renaissance genannt werden“. Indem Radio dies mit Recht betont und neben Lionardo auch dessen Vorläufer auf diesem Gebiete namhaft macht, hätte er insbesondere noch des Piero della Francesca gedenken sollen, der sich praktisch wie theoretisch bekanntlich um die malerische Perspektive hochverdient gemacht hat.

Die letzten Seiten der Schrift gehören dem großen Begründer des modernen Weltsystems, Kopernikus, dem Zeitgenossen des Lionardo, des Raffaël und Michelangelo. Der Autor entwirft von seiner Persönlichkeit und von der Entwicklung seiner fundamentalen Lehre ein fesselndes Bild. Ausschlaggebend für diese war die Berührung des Kopernikus mit den großen italienischen Mathematikern und Astronomen seiner Zeit. Sein epochemachendes Werk ist eine Frucht der Verschmelzung des deutschen und italienischen Geistes. „Den ungewöhnlichen Formen- und Schönheitssinn.“ — sagt Radio — „den Kopernikus bei der Begründung seines Systems bekundete, werden wir dem Einflusse der italienischen Kunst zuschreiben, für welche der junge Astronom ein offenes Auge und ein feines Verständnis besaß.“ Wenn Kopernikus selbst, bei der Auseinandersetzung seiner Lehre, von der bewunderungswürdigen Symmetrie des Universums, von der harmonischen Verbindung der Bahnen der Gestirne spricht, so quillt sein Mund über von dichterischer Begeisterung und er gebraucht Worte, die nicht der rechnende Verstand, sondern die Phantasie eines künstlerischen Genius ihm eingegeben haben. C. C. L.

HANDZEICHNUNGEN ITALIENISCHER MEISTER

in photographischen Aufnahmen von Braun & Co. in Dornach, kritisch gesichtet von Giovanni Morelli (Lermolieff).

Mitgeteilt von E. HABICH.

(10. Fortsetzung.)

MUSEUM IN DRESDEN

Jacopo Cavedoue.

- 101. Paysage: au milieu une femme tenant son enfant Kopie.

Guido Reni.

- 102. Le Crucifiement de Saint Pierre
 - 103. Esquisse pour une Judith avec la tête d'Holopherne
 - 104. Esquisse: David avec la tête de Goliath
 - 105. Buste de femme tournée vers la gauche
 - 106. Etude pour un Saint Jean
 - 107. Etude pour le crucifiement de Saint Pierre
- } Kopien.

Elisabetta Sirani.

- 108. Femme assise, buste Kopie.

Domenichino.

- 109. Saint Paul demi-figure
 - 110. Consécration de Saint Jérôme, enfant
 - 111. Croquis pour un Evangeliste: il est assis, de face
- } Kopien.

Zeichnungen in Weimar.

Correggio.

- 1. L'adoration des bergers, composition de nombreuses figures Nein.
 - 2. La Vierge assise tenant l'enfant Jésus dans ses bras
 - 3. Etude d'homme nu, mort
- } Ohne Wert.

Guercino.

- 4. Etude pour une Sainte Famille Nein; ohne Wert.

Fra Bartolommeo.

- 5. Etude d'ange volant vers la droite Nein; ohne Wert
- 6. Etude pour trois apôtres et tête du Christ
- 7. Trois études de buste d'homme et cinq pieds
- 8. Tête de femme inclinée et trois figures de femme Fälschung.
- 9. Tête de moine, tournée légèrement vers la gauche Ohne Wert.
- 10. Différentes études: trois têtes d'homme, cinq mains et un pied
- 11. Buste de jeune garçon, la tête inclinée et tournée de trois quarts à gauche Nein; wertlos.
- 12. Deux enfants nus, accroupis
- 13. Deux autres études d'enfants nus, accroupis
- 14. Deux croquis pour une Vierge, deux têtes de moine et quatre mains Fälschung

- 15. Un Saint agenouillé, et répétition du buste et de la tête du même . . .
- 16. Feuille d'étude: jeune homme debout et cinq têtes . . .
- 17. Tête de vieillard, grandeur nature . . .
- 18. Tête de femme, tournée de trois quarts à droite . . .
- 19. Tête de jeune fille de profil à gauche . . .
- 20. Tête d'homme de profil à gauche . . .
- 21. Tête d'abbesse tournée de trois quarts à gauche . . .
- 22. Tête d'homme, presque de face . . .
- 23. Croquis pour une Pietà . . .
- 24. Cavalier à cheval, dirigé vers la droite . . .
- 25. Moine agenouillé, vu de profil à gauche . . .
- 26. Moine agenouillé, vu de profil à droite . . .
- 27. Figure de femme drapée et assise, les bras étendus . . .
- 28. Tête de religieuse de face . . .
- 29. Tête de jeune homme de face . . .
- 30. Tête de moine légèrement tournée à gauche . . .
- 31. Tête inclinée de moine de profil à droite . . .
- 32. Tête d'ange de profil à droite . . .
- 33. Figure de femme debout, élevant une épée de la main droite . . .
- 34. Le portrait de l'auteur dans un médaillon . . .

Michelangelo Buonarroti.

- 39. Le songe de la vie humaine, dessin gravé par L. Lucchesi et Beatrizet . . .

Paolo Veronese.

- 42. Les noces de Cana: une première composition . . .

Zeichnungen in den Uffizien.

Albertinelli.

- 5. Le Christ en croix, entouré de Martyrs. Le Père éternel . . .

Fra Angelico.

- 11. Mort de Saint Paul: deux figures . . .

- 16. La Vierge tenant l'enfant Jésus sur ses genoux . . .

Baldovinetti.

- 37. Deux figures d'homme debout . . .
- 38. Deux figures d'homme dirigés à gauche . . .
- 39. Descente de croix . . .

Pocetti.

- 40. Costume: homme debout vu de dos . . .
- 41. Quatre moines debout tournés à droite . . .
- 42. Projet de plafond de forme ronde . . .
- 43. Projet de plafond: croquis . . .
- 44. Ornementation pour une voûte de plafond . . .
- 45. Décoration de plafond . . .
- 46. Projet de décoration de plafond carré . . .
- 47. Un coin de plafond: projet de décoration . . .
- 48. Cariatide entre deux fenêtres et frise supérieure . . .
- 49. Projet de décoration de plafond . . .
- 50. Décoration du quart d'un plafond . . .
- 51. Projet d'ornements de plafond . . .

Fra Bartolommeo.

- 52. Etude d'enfants . . .
- 53. Croquis pour le tableau inachevé des Offices . . .
- 54. Figures d'anges . . .
- 55. Noli me tangere . . .
- 56. Anges agenouillés . . .
- 57. Le Christ aux Oliviers . . .
- 58. Femmes et enfants . . .
- 59. Les saintes femmes . . .
- 60. Annonciation, deux croquis différents . . .
- 61. Adoration des mages . . .
- 62. Le Christ et la Samaritaine, deux croquis différents . . .
- 63. Différents croquis . . .
- 64. Deux croquis pour la Vierge et l'Enfant . . .
- 65. Deux croquis pour la Vierge et l'Enfant . . .
- 66. Saint Etienne . . .
- 67. La Vierge et l'Enfant . . .
- 68. Saint Marc . . .
- 69. La Vierge et l'Enfant . . .
- 70. Figure de saint agenouillé . . .
- 71. Femme vue de dos. Costume . . .
- 72. Figure debout, drapée . . .
- 73. Figure assise de face, drapée . . .
- 74. Figure drapée, agenouillée . . .
- 75. Le prophète Isaïe, esquisse du tableau de la tribune . . .
- 76. Job, esquisse du tableau de la tribune . . .
- 77. Etude pour une figure debout . . .
- 78. Etude pour une figure de sainte . . .
- 79. Tête de moine . . .
- 80. Sainte Famille . . .
- 81. Croquis d'ajustement de manches . . .
- 82. La Vierge et l'Enfant . . .
- 83. Esquisse pour la Vierge au baldaquin . . .
- 84. Descente de croix . . .
- 85. Etude pour un saint Jean . . .
- 86. Etude pour un saint Jean . . .
- 87. Grande figure drapée de face . . .
- 88. Figure drapée de profil . . .
- 89. Sainte Famille. Le tableau est au palais Pitti . . .
- 90. Sainte Famille . . .
- 91. Etude de tête . . .
- 92. Saint Paul . . .
- 93. Le Christ en croix . . .
- 94. Etude d'après antique . . .
- 95. Croquis pour une bacchante . . .
- 96. Esquisse . . .
- 97. Figure drapée . . .
- 98. Figure drapée . . .
- 99. Le Christ aux Oliviers . . .
- 100. Composition . . .
- 101. Croquis pour une figure de saint . . .
- 102. Croquis pour un portement de croix et une sainte Famille . . .
- 103. Croquis et pièce de vers . . .
- 104. Croquis . . .
- 105. Croquis . . .
- 106. Tête de Vierge . . .
- 107. Tête de femme . . .
- 108. Tête d'enfant . . .
- 109. Annonciation . . .

Ohne Wert.

Echt, aber verwischt.

Späte Kopien.

Falsche Bestimmungen.

Echt.

Kopien.

Modern

Wertlos.

Nein; ist Sodoma.

Nein.

Nein; ohne Wert.

Nein; ohne Wert.

Echt.

Nein; Albertinelli

110. Croquis pour une sainte Famille . . .
 111. L'Ascension
 112. La Vierge entourée d'anges
 113. La Circoncision
 114. Le Père Eternel

Domenico Beccafumi.

115. Quatre têtes d'anges
 116. La Vierge et l'Enfant
 117. Composition de sept figures
 118. Saint Pierre conduit en prison
 119. La Visitation
 120. Deux croquis pour des anges
 121. Groupe de guerriers

Stefano della Bella.

122. Composition de nombreuses figures

Lorenzo di Bicci.

123. Le Christ béniissant Saint Pierre et
 Saint Paul

Andrea Roscoli.

124. Grande composition pour décoration
 de plafond

Botticelli.

125. Vénus couchée, à côté d'elle l'Amour
 126. Le Christ apparaissant à ses disciples
 127. Figure d'ange debout tourné vers la
 droite
 128. Figure d'ange debout tourné vers la
 gauche
 129. Étude de figure d'homme nu, vu de
 face
 130. Le Sauveur, buste, vu de face
 131. Deux vestales
 132. Ange debout, vu de profil à droite
 133. Ange dirigé vers la droite
 134. Ange debout, vu de face
 135. Ange agenouillé et deux enfants
 136. Figure drapée et assise, tenant une
 coupe
 137. La sainte Famille

138. Saint Jean debout légèrement tourné
 vers la gauche
 139. Trois anges
 140. Étude de femme nue debout, et étude
 d'une main et d'un pied
 141. Un ange agenouillé, tourné à gauche
 142. Un cardinal assis, vu de face
 143. Figure d'homme debout et figure
 d'ange de profil à gauche

Perino del Vaga.

144. Sainte Famille, groupe de six figures
 145. Le pied d'un candélabre; dessin de
 décoration
 146. Dessin pour un calice avec des riches
 ornements

147. La Vierge, l'Enfant et le petit Saint
 Jean

148. Arabesques, dessin d'ornements
 149. Croquis d'ornementation
 150. Arabesques, frise
 151. Projet de décoration
 152. Croquis pour une frise
 153. Dessin pour une coupe
 154. Deux pièces d'orfèverie
 155. Dessin pour un grand candélabre
 156. Projet de décoration
 157. Arabesques et ornements
 158. Projet de frise
 159. Frise ornementale
 160. Projet de frise
 161. Dessin de coffret
 162. Décoration
 163. Cariatide de décoration
 164. Croquis de console
 165. Projet de coffret
 166. Composition de nombreuses figures
 dans un paysage

167. Dessin de coffret avec riche ornementation
 168. Combat naval; composition de forme
 ronde
 169. Triomphe de Bacchus; composition de
 nombreuses figures

170. Combat antique
 171. La Sainte Famille
 172. Groupe inachevé de figures de femmes
 173. Deux Saints debout et un mendiant
 accroupi
 174. La Vierge avec l'Enfant et plusieurs
 Saints
 175. La Sainte Famille avec le petit Saint
 Jean
 176. La Vierge avec l'Enfant et Saint
 Joseph
 177. Croquis d'une Sainte Famille
 178. Composition de sujet religieux

Michelangelo Buonarroti.

182. „La Furia“ tête de démon
 183. Tête de femme tournée à droite
 186. „La Prudence“ groupe allégorique
 188. Deux têtes de femme de profil à gauche,
 plus une tête de vieille femme
 189. Buste de femme, les seins découverts,
 de profil à gauche

Piero di Cosimo.

211. La Vierge adorant l'Enfant tenu par
 un ange
 213. Le Christ en croix

Carlo Dolcei.

214. Portrait d'un aïeul de Dolcei, d'après
 un dessin de Michel-Ange

Raffaellino del Garbo.

217. Honneurs rendus à un évêque
 218. Mariage de Sainte Catherine

219. Une Sainte debout devant un moine assis Kopie.
 220. Ange debout, jouant du violon Nein; Schule des
 Filippino Lippi.
 221. Mort de Saint Paul, groupe de deux figures } Kopien.
 222. Figure de Saint drapé et assis, vu de face }
 223. Deux jeunes hommes agenouillés devant un évêque debout. Echt.
 224. Composition de trois figures d'hommes drapés }
 225. Un évêque bannissant Satan }
 226. Saint Paul debout, vu de face }
 227. Sainte Cathérine debout, légèrement tournée à droite Echt.
 228. Saint Pierre et Saint Paul, bustes }
 229. Buste de la Vierge tenant l'Enfant Jésus, debout }

Domenico Ghirlandajo.

235. Etudes: jeune hommes assis, homme agenouillé et deux études d'anatomie } Schülerarbeiten
 nach
 D. Ghirlandajo.
 236. Etudes: homme assis, tenant un bâton, et moine agenouillé }
 237. La Visitation }
 238. La Visitation: croquis avec paysage et architecture }
 239. Le mariage de la Vierge. }
 240. Figure de femme versant de l'eau (fresque de Santa Maria Novella à Florence }
 241. Figure agenouillée, vue de dos; étude de draperie }
 242. Deux figures debout }
 243. L'Annonciation; étude pour le tableau aux Uffizi }
 244. Deux têtes d'enfants Echt, schön.
 245. Trois figures; étude de draperie Kopien von
 Schülern des
 D. Ghirlandajo.
 246. Etude de quatre figures Echt.
 247. La Vierge avec l'Enfant et un ange Nein; Kopie nach
 Terracotta.
 248. Tête de femme, presque de face Nein.
 249. Figure d'homme agenouillé vu de dos Echt.
 250. Tête d'homme, vue de face Nein; Raffaellino
 del Garbo, Gemälde in S. Spirito
 in Florenz.

Benozzo Gozzoli.

251. Figure de femme drapée de profil à gauche et figure de vieillard Kopie nach Fra
 Filippo Lippi.
 253. La Vierge et Saint Jean; les deux debout Echt.
 254. Trois anges musiciens, debout Echt; wie Floren-
 zo di Lorenzo von
 ihm herkommt!
 255. Deux moines debout; une femme agenouillée }
 256. Moine debout, vu de face }
 257. La Vierge debout, vue de face } Echt.

Fra Filippo Lippi.

260. Figure de jeune homme drapé assis }
 261. Un Saint agenouillé vu de profil à gauche et jeune homme drapé debout } Nein; Filippino
 Lippi.
 262. Trois figures drapées; celle du milieu est agenouillée, les deux autres debout }
 264. La Vierge, l'Enfant et Saint Jean Moderne Kopie.
 265. Trois figures drapées assises à terre Schülerarbeit
 nach Filippino
 und Ghirlandajo.

Filippino Lippi.

266. Trois figures d'hommes debout drapés Nein; Schüler.
 267. La Vierge agenouillée adurant l'Enfant couché à terre. }
 268. Figure de vieillard agenouillé, de profil à gauche } Kopien von
 Schülern.
 269. Figure d'homme drapé, assis et vu de face }
 270. Figure de jeune homme drapé assis et tourné à gauche }
 271. Deux porteurs de litière et répétition de la jambe gauche de celui à droite Echt.
 272. Moine debout vu de profil à gauche Kopie.
 273. Groupe d'hommes et de femmes dans un paysage }
 274. Croquis: nombreuses figures autour d'un évêque. }
 275. Croquis: composition de nombreuses figures }
 276. Groupe de plusieurs figures à droite et à gauche d'un évêque } Echt.
 277. Un ange debout, vu de profil à droite }
 278. Groupe de nombreuses figures dans un paysage avec architecture }
 279. Le Christ et les docteurs, croquis }
 (Fortsetzung folgt.)

KUNSTLITTERATUR.

Im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig ist soeben das vierte Heft der deutschen Konkurrenzen, herausgegeben von *Neumeister und Hübner*, erschienen. Dasselbe enthält Kirchenkonkurrenzen für Breslau (5 Entwürfe) und für St. Johann (19 Entwürfe).

PERSONALNACHRICHTEN.

*. Zu Ehrenmitgliedern der *Münchener Kunstakademie* sind die Maler *Besnard* in Paris, *Th. Friedl* in Antwerpen, *Horowitz* in Pest und *Thoben* in Haag gewählt und vom Prinz-Regenten bestätigt worden.

DENKMÄLER.

Karlsruhe. Am 19. d. Mts. wurde das Denkmal Viktor v. Scheffels, entworfen und ausgeführt von Prof. Volz, feierlich enthüllt.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A.R. Die *Abteilung der Bibliothek der christlichen Epoche im Berliner Museum* hat in den letzten Jahren eine so bedeutende Vermehrung erfahren, dass die vorhandenen Räume längst nicht mehr zu einer auch nur einigermaßen übersichtlichen Aufstellung der Gegenstände ausreichen, obwohl man im Laufe der Jahre noch vier Kompartimente von der an den Hauptsaal angrenzenden Galerie im westlichen

Flügel des Alten Museums hinzugenommen hat. Da der geplante Neubau der drei großen Gebäude, die das in allen Räumen überfüllte Alte und Neue Museum entlasten sollen, wie es scheint, auf unbestimmte Zeit vertagt worden ist, ist Dr. W. Bode, der Direktor der Sammlung, auf den Gedanken gekommen, durch partielle Überbauung eines Lichthofes einen zweiten Saal zu gewinnen, der sich unmittelbar an den übrigens höchst ungenügend beleuchteten Hauptsaal anschließt. Dieser durch gleichmäßig wirkendes Oberlicht erhellte Saal, der, auf zwei eisernen Säulen ruhend, über dem Lichthof gleichsam in die Luft gebaut ist, ist kürzlich vollendet und mit seinem Inhalt am 15. November eröffnet worden. Man hat darin fast ausschließlich die italienischen Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance untergebracht, die den Stolz des Berliner Museums bilden. Diese Sammlung ist, dank der Wachsamkeit und dem Sammel-eifer Bode's, allmählich zu einer Bedeutung angewachsen, die sie dicht neben die gleichartigen Sammlungen im Kensington-Museum in London, im Louvre zu Paris und in Florenz stellt. An Vielseitigkeit steht sie hinter keiner dieser Sammlungen zurück, und ebensowenig fehlt es ihr an Stücken ersten Ranges. Noch im vorigen Jahre ist namentlich die Abteilung italienischer Kleinbronzen durch den Ankauf der Falke'schen Sammlung in London für eine verhältnismäßig geringe Summe (ca. 70000 M.) um eine stattliche Anzahl auslesener Stücke bereichert worden. Diese Kleinbronzen bedürfen noch sehr der kritischen Sichtung und einer gründlichen Stilprüfung. Es sprechen aber gewichtige Gründe dafür, dass sich unter den Berliner Bronzen ein paar echte Stücke des Cellini befinden. Auch die Berliner Plaketten-sammlung ist eine der reichsten und vollständigsten, die es giebt. Da in dem neuen Saale Bildwerke jeglicher Gattung und jeglichen Materials (Marmor, Glaslitzer und behaltler Thon, Holz, Bronze, Stuck, Sandstein u. s. w.) untergebracht werden sollten, musste für die Stoffbekleidung der Wände ein möglichst neutraler Ton gewählt werden, der jedes Stück zu seiner individuellen Geltung kommen lässt. Man hat sich für einen blassgrünen Anstrich entschieden, der mit goldenen lilienartigen Ornamenten in weiten Abständen gemustert ist. Die Voute ist weiß geblieben. An der dem Eintretenden zugekehrten Schmalwand hat die große farbige Terrakotta-Gruppe der Madonna mit dem Kinde von Benedetto da Majano auf hohem Sockel aufstellung gefunden, flankirt von einer männlichen, dem Antonio Rossellino zugeschriebenen Marmorbüste und der anmutigen Marmorbüste einer neapolitanischen Prinzessin (früher Marietta Strozzi genannt, in der Bode neuerdings ein Werk des Dalmatiners Francesco Laurana erkannt hat. Einen passenden Hintergrund bildet ein ungewöhnlich großer, persischer Teppich, der zu der von Bode nachgewiesenen Gattung gehört, die unter chinesischen Einflüssen entstanden sind. Auf den weiteren Inhalt des Saales, in dem etwa 350 Bildwerke jeglicher Art Unterkunft gefunden haben, gehen wir an dieser Stelle nicht weiter ein, weil der gegenwärtige Bestand der Berliner Renaissance-Sammlung in einem illustrierten Aufsatz in der „Zeitschrift“ demnächst eingehende Würdigung finden wird.

Der *Nachlass Earl Jakob Schindler's*, des berühmten Wiener Landschaftlers, ist gegenwärtig im Wiener Künstlerhaus mit einer Anzahl seiner besten Gemälde aus früheren Jahren aus einheimischem und fremdem Besitz öffentlich ausgestellt. Außer den vollendeten Bildern umfasst die geschmackvoll arrangirte Ausstellung auch mehrere Hunderte von Zeichnungen und Studien des allen früh verstorbenen Meisters.

Berlin. Das 25jährige Bestehen des Königl. Kunstgewerbe-Museums ist am 21. November 2¹/₂ Uhr Nachmittags durch einen Festakt im Lichthofe des Museums gefeiert worden. Die Gründung der Anstalt fällt in den Herbst des Jahres 1867: als Festtag ist auf Befehl Seiner Majestät des Kaisers der 21. November, der Geburtstag Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich, gewählt worden, welche dem Museum von Anbeginn als vornehmlichste Förderin zur Seite stand. An demselben Tage ist auch 1881 das jetzige Gebäude feierlich eröffnet worden.

Die *Kunstvereine zu Königsberg i Pr., Stettin, Elbing, Gütlich*: und *Posen* veranstalten im Jahre 1883 von Anfang Februar bis August wieder einen Cyklus von Ausstellungen. Wir weisen auf sie mit dem Bemerken hin, dass Werke, welche für diese Ausstellungen bestimmt werden, spätestens bis zum 14. Januar an die Spediture G. Dietrich & Sohn in Berlin NW., bis zum 6. Januar an Gebrüder Wetoch in München und G. Pfaffrath in Düsseldorf eingesendet sein müssen.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

⑤ *Der Streit in der Berliner Künstlerschaft*, über den wir in voriger Nummer noch kurz berichten konnten, scheint bei weitem nicht den Umfang annehmen zu wollen, wie die Sezession in der Münchener Künstlerschaft. Die antwortende Generalversammlung am 12. November nahm freilich einen sehr stürmischen Verlauf. Nachdem der Antrag Eschke und Genossen, der den Schluss der Ausstellung der Muncheschen Gemälde forderte, mit 120 gegen 195 Stimmen angenommen worden war, verließen etwa 70 Künstler verschiedenen Alters und verschiedener Richtungen auf eine Aufforderung des Radirers Köpping das Vereinslokal und begaben sich nach einem Lokal in der Potsdamerstraße, wo der Beschluss gefasst wurde, eine Freie Künstlervereinigung zu begründen, ohne dass jedoch ihre Mitglieder aus dem Verein Berliner Künstler auszutreten brauchten. Zu dieser Vereinigung haben etwa 50 Künstler ihren Beitritt erklärt und zur Erledigung der Vorarbeiten ein Komitee gewählt, das aus dem Radirer Prof. Köpping (Vorsitzenden, den Malern Hausmann, Scheurenberg und H. Vogel, den Bildhauern M. Kruse und Manzel und dem Architekten Fritz Wolf besteht. Es handelt sich dabei weniger um einen Streit der Alten und Jungen oder um Meinungsverschiedenheiten in ästhetischen Dingen, sondern die Vereinigung will ihren Einfluss dahin geltend machen, dass neues Blut in den Vereinskörper eingeführt werde und besonders in das Ausstellungswesen des Vereins ein frischerer Zug hineinkomme. Ein Teil der Opposition scheint sich auch gegen den jetzigen Vorsitzenden, A. v. Werner, zu richten, der das letzte Mal mit nur einer Stimme Majorität gewählt worden ist.

VERMISCHTES.

„Das Ende Babylon's“ von Georgs Rochegrosse, den deutschen Kunstfreunden von der diesjährigen Münchener Ausstellung bekannt, macht gegenwärtig im Wiener Künstlerhaus großes Aufsehen. Der Kritiker des „N. W. Tagblatts“ schreibt über das kolossale Bild u. a.: „Rochegrosse hat den furchtbaren Moment für seine Darstellung gewählt, in welchem die trunkene, von der tollen Festnacht bis zur Bewusstlosigkeit übermüdete Gesellschaft im Königsschloss zu Babylon vom Tritt des Perserheeres zu einem schrecklichen Erwachen gebracht wird. Ein gewaltiger Vorwurf, dem Rochegrosse bis an die Grenze der Möglichkeit gerecht geworden ist. Wenn die Kühnheit sich mit solchem Können paart, wie wir es auf diesem Bilde finden, dann verrückt sich der Maßstab

mit dem Einzelheiten gemessen werden können. Eine Figur in der gewagten Stellung, wie die im Vordergrund im vollen Lichte erscheinende Mädchengestalt, wäre, für sich allein uns geboten, trotz der meisterhaften Ausführung, der unvergleichlich schönen Modellierung und dem vollendeten Inkarnat ein Schlag in das Gesicht für den Beschauer. In diesem Ensemble ist sie wahr und darum recht; sie gehört zu dem übrigen, ebenso wie die anderen nackten und halb-nackten Frauengestalten, wie die fuppigen Stoffe und Kissen, welche über die Sitzbänke gebreitet sind, wie die Früchte, Blumen und Prunkgeräthe, wie die vom Übermaß des Genusses entervenen und niedergeworfenen Männer, die im totenähnlichen Schlummer hier und dort lagern in dem Vorhof des Königspalastes, der Schauplatz der Orgie war, welche die letzte sein sollte des Königs Nebonetus. Was hat Rochegrosse nicht alles gelernt! An dem ist ein Assyriologe verloren — er muss als Maler diesen Verlust für die archäologische Wissenschaft weit machen. Die Tempelgeräthe von Jerusalem, er hat sie getreulich in das Bild hineingegenommen, wie sie die Bibel beschrieben hat. An dem mächtigen sieben-armigen Leuchter aus Gold kohlt noch das letzte Lichten, und die roten Erdöllampen auf den Treppengängen, die hinaufführen zum Portale nach den inneren Gemächern des Königsschlusses, verteilen ein warmes Licht über den Raum; sie spiegeln sich in dem eben noch sichtbaren unteren Theile der Statue des Bel, zu deren Füßen ein Teil der trunkenen Gesellschaft sich gelagert hat, sie leuchten auf die alten Backsteinmauern, von denen die monotonen Reihen der Relieffiguren niederstarren . . . Im Vordergrund liegt alles im Schlaf der Erschöpfung, ohne eine Ahnung von dem, was sich ereignet. Je weiter das Bild sich vertieft — und seine perspektivische Konstruktion ist eine so vollendete künstlerische Leistung, dass man erst aufmerksam darauf werden muss, will man der hier überwundenen Schwierigkeiten inne werden — um so mehr kommt Leben und Bewegung, um so mehr kommt Bewusstsein in die Masse. Der Freitreppe zunächst ist eine ägyptische Sklavin aufgeföhren in hellen Entsetzen mit furchtbarem Aufschrei. Mit aufgerichteten Oberkörper, die Arme hoch in die Luft gestreckt, ruft sie: Der Feind! Der Feind! Die Figur ist im Schatten, man sieht nur ihre Silhouette, diese Silhouette aber lebt, und was sie sagen soll, ist allgemein verständlich. Schlaftrunken hebt ihre Nachbarin, ein Indermädchen, das Haupt, schlaftrunken und träge wenden die ihr zunächst lagernden Teilnehmer am Königsfeste dem Gitterthore sich zu, dessen Flügel weit aufgesprungen sind. Auf der Höhe der Treppe scharf sich abhebend von dem Lichtkreis, der durch das Portal aus dem Innern des Palastes strahlt, steht ein Priester *) erstarrt vor Schreck über das, was

er sieht, und über ihm schwebt ein schwarzer Schatten, die Sene in der weitabgestreckten Rechten, die Todesgöttin mit den Attributen der Astarte, die einzige poetische Lizenz, welche sich Rochegrosse hier gegen die gestrenge Frau Archäologie herausgenommen hat. Durch das mit stilgerechten Reliefs geschmückte Tonnengewölbe sieht der dümmende Morgen herein, und heran strömen im blauen Licht die Perser mit Fackeln, ferner ragt der Turm des Bel. — Es ist eine solche Summe großer künstlerischer Qualitäten in dem Bilde, dass man der Suche nach seinen Schwächen gerne überhoben wäre. In den Schattenpartien hat der Maler sich die Arbeit leichter gemacht, als gerade unumgänglich nötig war; das sind Flüchtigkeiten, die man umso mehr bedauern muss, als die Haupttheile des Bildes von der souveränen Technik des Künstlers unübelbares Zeugnis geben. Wer die Lokaltöne so bestimmt und sicher zu differenzieren weiß, wie wir es zwischen der blumengeschmückten Vase und der Treppenumauerung sehen, wer in der Stoffmalerei, in der Zeichnung der gewagtesten Verkürzungen solches Können bewährt, der kann auch dort den Ausdruck des Körperhaften finden, wo ihm nicht eine nahe Lichtquelle natürliche Schattenwirkungen bietet. Der Gesamtwirkung thut das allerdings nicht viel Eintrag; diese ist eine mächtige, eine weit mächtigere, als sie irgend ein uns bekanntes Bild der Danielsage bietet.*

VOM KUNSTMARKT.

Leipzig. Die Kunsthandlung von C. G. Boerner versteigert am 8. Dezember und folgende Tage eine reichhaltige Kunstbibliothek und eine treffliche Sammlung von Kupfer- und Prachtwerken, darunter viele Seltenheiten.

ZEITSCHRIFTEN.

Christliches Kunstblatt, 1892, Nr. 11.

Die Stadtkirche in Rentlingen. Von Dr. E. Gradmann. — Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern. — Altes Rethel. — Eine neue Weihrauchsgähe. — Die Witttenberger Schlosskirche.

Mittheilungen des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, 1892, November, Nr. 11.

Die Possenannahme des Österreich. Museums. Von Barcher. — Die Ausstellung der Stuckereischule zu Damir. Von A. Riegl. — Zur Geschichte des altägyptischen Schmuckes. (Fortsetzung.) Von J. Folmesics.

Zeitschrift für christliche Kunst, 1892, Nr. 8.

Studien zur Geschichte der französischen Plastik. I. Der Skulpturenschmuck der Kathedrale von Amiens und die Bildhauerschule der Isle de France. Von P. Clément. — Gedanken über die moderne Malerei. III. Von P. Kerpel. — Ein Beitrag zur mittelalterlichen Begräbnisweise. Von W. Effmann.

Archivio Storico dell' Arte, 1892, Nr. 5.

Le Leone di San Marco. Bronza veneziana del Middle-ago. Von G. Boni. — Lavori d'intaglio e tarsia nei secoli XV e XVI a Reggio Emilia. Von F. Malaguzzi Valeri. — La Cattedrale ed altri palazzi di Roma attribuiti a Bramante. (Fortsetzung.) Von D. Cioffi.

*) Nicht vielleicht der König selbst?

ARM. J. B.-J.

Der Kunstverein in Zürich

wünscht im Jahre 1893 seinen Mitgliedern als Vereinsblatt einen Kupferstich zuzustellen. Künstler, welche in der Lage sind, uns einen passenden Stich in einer Anzahl von 500 Expl. zum Preise von 4—5 Mk. pr. Expl. zu liefern, werden hiermit eingeladen, uns bis spätestens 31. Dezember 1892 ein Probeblatt einzusenden. (600)

Zürich, 12. Nov. 1892.

Im Auftrag des Vorstandes:
Der Aktuar: **Alb. Heizmann.**

Kunstauktion von C. G. Boerner in Leipzig.

Donnerstag den 8. Dezember 1892.

Reichhaltige Kunstbibliothek, sowie zahlreiche Kupfer- und Prachtwerke, darunter viele Seltenheiten.

Katalog gratis zu beziehen von der

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [463]

Die Italienischen Photographien

aller Verlagsanstalten. Gut und billig.

Kunsthandlung **HUGO GROSSER**, Leipzig.

Kataloge. Auswahlendungen. [479]

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie Compl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle größeren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstrasse 3. [579]

Josef Th. Schall.

Gemälde moderner und alter Meister.

auch Apparele, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl einzeln als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von **Th. Salomon**, Berlin W., Friedrichstr. 168. [593]

Öffentliche Versteigerung
Montag, 28. November.
pr. 11 Uhr Vorm.,
im Auktionshause

Hamburg. Pferdemarkt 29/31,

über
eine sehr wertvolle aus dem **S. Z.**
gestrandeten Schnellstampfer
„Eider“ geborgene Sammlung
von

**Kupferstichen.
Radierungen u.
Holzschnitten.**

durch den Auktionator und Taxator
Emil Mühlenpfordt.
Fernspr. 2089.

Ansteltung zur Besichtigung:
Sonnabend, 26. Nov., 11—1 Uhr.
Sonntag, 27. Nov., 11—2 Uhr.
Kataloge in der Commeter'schen
Kunsthandlung, sowie in meinem
Bureau erhältlich. [607]

Verlag von **E. A. SEEMANN**, Leipzig
Von Wihl. Lübke.

Geschichte der Architektur.

6. Aufl. 2 Bände mit 1001 Illustrationen.
Preis 26 Mk., geb. in Kaliko 30 Mk., in
Halbfrauz 32 Mk.

Inhalt: Über den Anteil der mathematischen Wissenschaften an der Kultur der Renaissance. — Handzeichnungen italienischer Meister. Kritisch-geschichtl. von G. Morelli; Mitgeteilt von E. Habicht. — Deutsche Konkurrenzdenkmale 1. — Besard; Th. Vriendt; Borowitz; Thölen. — Schönheitsdenkmal in Karlsruhe. — Die Abteilung der Bildwerke der christlichen Epoche im Berliner Museum; der Kunstgewerbvereine zu Königsberg i. Pr.; Stettin, Elbing, Görtitz und Posen. — Das Ende Babylon's von G. Rochegrosse. — Leipzig, Kunstauktion von C. G. Boerner. — Zeitschriften — Inserate

Für die Redaktion verantwortlich **Artur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

Der heutigen Nummer liegt ein Prospekt der Verlag-Buchhandlung von **O. Damm** in Bresden A. betr. **H. Pudor**, Ketzische Kunstbucfic, bei.

Für Kunstfreunde.

Unser neuer Katalog für 1892/93 ist soeben erschienen. Derselbe hat an Übersichtlichkeit und Vornehmheit der Ausstattung wesentlich gewonnen und enthält eine durch viele Illustrationen geschmückte Übersicht über unsere Reproduktionen nach Gemälden alter und moderner Meister religiösen, patriotischen, historischen und mythologischen Inhaltes; Genrebilder, Jagd- und Sportbilder, Landschaften und Seestücke. Der Katalog wird gegen Einsendung von 50 Pfennig (fürs Inland), von 80 Pfennig (fürs Ausland) franko zugesendet.

Photographische Gesellschaft, Berlin.

Soeben erschien:

299. Lagerkatalog:

Archäologie, Architektur
und Kunstgewerbe,

zum Teil aus der Bibliothek des Herrn
Generalvikar **Straub** in Straßburg.

728 Nummern

Frankfurt a. M. [591]

Joseph Baer & Co.,
Buchhändler und Antiquare.

Wertvolle Kunstblätter
für Mappe und Wand.

Ed. Hildebrandt's
Aquarelle,

Chromofaksimiles von R. Steinbock
unerreicht in Wiedergabe der Originale
und Haltbarkeit der Farben:

Erdreise 34 Bl., **Europa** 14 Bl.,
Neue Folge 20 Bl

Einzeln 12 „. von 6 Blatt an **nur 9 „.**
Prachtmappe 20 „. Verzeichnis gratis

Neue Radierungen.

W. Feldmann.

Burg Lichtenstein (92), **Burg Elz** und
Rudelsburg a 15 „.
Burg Hohenzollern 15 „.

H. Köhnert.

Herbstabend in der Mark und
Frühlingsmorgen bei Tegel a 20 „.
Gerecht bei Vendome nach Koltz 20 „.

W. Mannfeld.

Heidelberg und **Köln** a 40 „. zus. 70 „.
Meissen und **Lümburg** a 40 „. zus. 70 „.
Loreley und **Rheingrafenstein** a 20 „.
Aachen, **Breslau**, **Danzig**, **Erfurt**,
Wetterhorn bei Grindelwald a 20 „.
Marienburg 30 „., **Merschburg** 12 „.

W. Ziegler, Rembrandt 15 „.
Illustriertes Verzeichnis mit Angabe der
Frühdrucke gratis. Zu beziehen durch jede
Kunst- und Buchhandlung. [506]

Verlag von

Raimund Mitscher, Berlin S. 14.

Für Sammler.

Billig. — Bestände gering.
Officire aus den Restbeständen der
Originalradierungen Weimar'scher Künstler
div. einzelne Blätter (verschiedene Sujets).
50 Blatt statt Mk. 100. — zu Mk. 30. —
100 „ „ „ 200. „ „ „ 50. —
gegen Einsendung des Betrages
M. Liebscher, Magdeburg.

† Direktor von Essenwein's Hauptwerk.

Wir übernehmen den aufgefundenen
kleinen Vorrat des bisher als vergriffen
geltenden Werkes:

**Die mittelalterlichen Kunst-
denkmale der Stadt Krakau.**
Leipzig 1869. 229 S. mit 80 Kupfer-
tafeln in 4^o.

und offeriren dasselbe bis auf weiteres
zu **Rmk. 60. —**,
zu welchem Preise es von uns direkt
oder durch jede Buchhandlung zu be-
ziehen ist. [592]

Frankfurt a. Main.
Rossmarkt 18.

Joseph Baer & Co.

Buchhandlung und Antiquariat

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1892 93.

Nr. 7. 1. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Die NEUESTEN ERWERBUNGEN FÜR DAS BRITISH MUSEUM.

Von den Bauwerken und Skulpturen zu Persepolis und Pasargada. — Das Monument des Cyrus. — Die Inschrift von Bisutun.

In der Wissenschaft und Litteratur haben die Perser wenig geleistet, dagegen zeugen für ihre Geschicklichkeit in den bildenden Künsten die großartigen Ruinen des reizend gelegenen Persepolis, bestehend in Trümmern von Königsburgen und Palästen mit Thorhallen, Säulengängen, Marmortreppen und Wänden voll Inschriften und Bildereien, sowie in Königgräbern und in zahllosen Überresten von Statuen, Basreliefs und andern Skulpturwerken, welche Götter und symbolische Wundertiere, unterjochte Völker, Geschenke bringende Boten, sowie dienende Hofleute in geschmückten Gewändern darstellen und uns ein Abbild des ganzen persischen Staatslebens geben.

Um die nach langen Kämpfen schwer errungene Reichseinheit des persischen Weltreichs durch ein symbolisches Denkmal zu verewigen, ließ Darius Hystaspes durch heimische und fremde Werkmeister die neue Haupt- und Totenstadt Persepolis erbauen, die für das ganze Reich dasselbe sein sollte, was Pasargada für die Landschaft Persis war. Persepolis wurde gleichsam die Hülle oder der Leib des von der Volkssage verklärten Musterfürsten und Lichtbekenners „Dschemschid“, dem Darius nachzueifern wollte. Alexander der Große soll nach einem schwelgerischen Mahle, und entzündet über die furchtbaren Verstümmelungen an 500 gefangenen Griechen, welche durch die Perser verübt waren, selbst die

Brandfackel in die Prachtgebäude von Persepolis geschleudert haben, um durch die Zerstörung des alten Herrschersitzes den Anfang einer neuen geschichtlichen Zeit zu bezeichnen und die Zerstörung der griechischen Tempel zu rächen. Die Ruinen von Persepolis und Pasargada reden noch jetzt von der alten Pracht dieser Wiege des persischen Königsgeschlechts. Während Susa (die Schöne) in einer Kiesebene, entfernt vom Material zum Bauen von Palästen, liegt dagegen Persepolis unmittelbar an den blauen Kalksteinbrüchen, aus welchen diese erbaut wurden. Leider führt die Hauptkarawanenstraße von Isphahan nach Schiras an den Ruinen von Persepolis vorüber, und jeder Reisende verstümmelt mehr oder weniger die Monumente, um Andenken mit in die Heimat zu bringen. Die Kunstarbeiten, welche meistens in den soliden Felsen eingebauen und von kolossalen Dimensionen sind, oder sich auf gewaltigen Blöcken befinden, fortzuschaffen, ist fast unmöglich. Selbst wenn man die Blöcke zersägen wollte, würde ihre Handhabung allen Mitteln des gewöhnlichen Transports spotten, da der Weg nach dem nächsten Hafen, Bushire, noch immer 213 englische Meilen beträgt und durch gebirgiges Land und über Pässe von 7500 Fuß Höhe führt, wo nur einzelne Maultiere mühsam einen Pfad finden. Wir können uns daher beglückwünschen, dass Persepolis im Ganzen als Monument erhalten bleiben wird und nicht nur „magnum nominis umbra“.

Bisher befand sich in England nur wenig Material von dort und dieses stammte aus der Expedition von Dieulafoy; so einzelne Bruchstücke von Basreliefs im British Museum. Geschenke des kunst-

stigen Besitztums der Wissenschaften, des Grafen von Aberdeen und des Sir Gore Ouseley. Die großartige Serie von Fundstücken, welche Dieulafoy für die französische Regierung erwarb, fanden im Louvre zu Paris Aufstellung, so besonders der prachtvolle „Fries der Unsterblichen“. 1857 wurde Cecil Smith von der britischen Regierung nach Persien geschickt, und er empfahl tüchtige Former dorthin zu senden, ehe es zu spät, da der Transport unmöglich sei. Der Staat zögerte, indessen durch hochherzige Privatleute, wie Lord Savile, und durch die Hilfe Sir Drummond Wolf's wurde die Sache durchgeführt. Der Former Giuntini mit seinem Sohn erwies sich als sehr geschickt. Beide hatten schon Bildwerke in Mexiko für das South-Kensington Museum „in situ“ abgeformt. Die Expedition leitete Mr. Blundell, der über diesen Gegenstand einen sehr interessanten Vortrag bei diesjährigen Orientalistenkongress hielt. Die gewöhnliche Masse zum Formen konnte wegen der Beschwerlichkeit des Weges nicht angewandt werden, und man bediente sich daher einer Papiermachémasse aus faserigem spanischen Papier, das eine vorzügliche Form giebt. Ein Blatt dieses Papiers wird in Wasser getränkt und auf die Oberfläche der Skulptur gelegt und so lange mit einer weichen Bürste aufgedrückt, bis jeder Zwischenraum der obern Bildfläche ausgefüllt ist. Diesem Blatt wird ein zweites hinzugefügt und in derselben Weise folgen sechs bis acht Stücke Papier. Man lässt dann das Ganze trocknen und erhält auf diese Weise eine Papiermachéform, welche bei gewöhnlicher Vorsicht die Gestalt behält und kein Risiko des Zerbrechens bei Transportschwierigkeiten verursacht. Die Expedition war im November aufgebrochen und ist jetzt zurückgekehrt. Unter den so gewonnenen Abdrücken befindet sich der lange Fries mit Figuren, welcher das Treppenhaus der von Xerxes errichteten Halle zierte. Er besteht aus einer dreifachen Reihe von Figuren, einer Prozession von Häftlingen und Personen verschiedener Nationalitäten, welche dem König zu dem Frühjahrsäquinocmium Geschenke bringen, gerade so wie der Schah noch heute solchen Tribut empfängt. An einer Wendung der Treppe befindet sich eine charakteristische Gruppe von Löwen, die einen Stier angreifen; daneben eine vortreffliche Figur aus der „Leibgarde der Unsterblichen“, die einen lehrreichen Vergleich mit dem kolorirten Gardisten aus Susa gestattet. Ferner ist zu nennen: ein kolossales Relief über einem Thürbogen des Palastes des Darius; der König mit einem Greifen kämpfend; ein Hochrelief von dem Thor

der Halle der „hundert Säulen“; der König sitzt auf dem Thron, über ihm das beschützende Emblem des Ormuzd, unterhalb fünf Reihen bewaffneter Krieger, wahrscheinlich als Typen der verschiedenen Nationalitäten in der persischen Armee.

Cyrus und Kambyses regierten vom Sattel herab, wie unsere Kaiser im Mittelalter, bald da, bald dort: sie waren fast beständig auf Feldzügen. Wenn Cyrus rastete, so war es zu Pasargadae, dem Hauptort seines Stammes, dem Sitz seiner Ahnen. Dort ist er auch begraben, dort an seinem Lieblingsaufenthalt hat er Stadt und Burg gleichsam als Siegesdenkmal neu erbaut. 49 englische Meilen von Persepolis auf dem Wege von Schiras nach Isfahan in der Nähe des Dorfes Murghab, stand noch vor wenigen Monaten das Monument, in welchem das Grabmal des Cyrus erkannt wird, majestätisch durch seine Einfachheit und die Großartigkeit der Umgebung. Das Grabmal war im Viereck von einer Säulenhalle umgeben, um den ein Hain und Anger sich zogen. In der Nähe war ein kleines Haus für die Magier, die das Grab zu bewachen und die Totenopfer jeden Tag darzubringen hatten. Alexander der Große sah noch die Leiche; während er in Indien war, haben Griechen das Grabmal geplündert; Alexander ließ nach der Rückkehr die Thäter hinrichten und schloß die Gruft mit seinem Siegelring. Seit langer Zeit war das Grabmal leer, von den Säulen stand noch eine einzige! Die Expedition von Mr. Cecil Smith kam gerade noch zur richtigen Zeit, um die Abformungen bewerkstelligen zu können, denn das Monument ist in jüngster Zeit arg zerstört und verwüstet. In wenigen Jahren wird keine Spur mehr von demselben vorhanden sein. Das wichtigste Ereignis von allen ist deshalb wohl der gelungene Abdruck des Bildes des Gründers der großen Herrscherfamilie der Achämeniden, denn die früheren Abbildungen sind mehr oder weniger mangelhaft. Einst soll eine Inschrift besagt haben: „O ihr Sterblichen! Ich bin Cyrus, Sohn des Kambyses, Gründer der persischen Monarchie und Beherrscher Asiens, beneidet mich deshalb nicht um dieses Denkmal!“ Die von der Expedition mitgebrachte, abgeformte Keilschrift lautet: „Ich bin Cyrus der große König, der König der Könige, der Achämenide!“ Der Tote spricht wie ein Lebender, denn hier herrschte der feste Glaube an die Unsterblichkeit der Seele. Darunter steht das bekannte Bild des Cyrus in assyrischer Tracht mit erhobener Rechten und vier Fittichen, denn Cyrus ist hier schon als Genius erfasst! Das erste Duplikat im Gipsabguss

erhält das British Museum, das zweite New-York, und die übrigen Bewerber werden der Reihe nach, nach Eingang der Bestellung, berücksichtigt. Die bereits oben erwähnte Art der Formung kann nämlich zur Reproduktion beliebig vieler Abgüsse und Abdrücke verwandt werden. Entweder wird die Papiermachéform direkt benutzt, um eine neue Gipsmatrize zu schaffen, oder sie wird mit Leinöl und französischer Politur behandelt, um beliebige Abgüsse zu erlangen.

Das mystische Bild des Cyrus mit seiner auffallenden Tracht und Ausschmückung ist inzwischen zerstört, und es bleibt zu bedauern, dass die persische Regierung diese Schätze, welche größere Juwelen darstellen als alle Diamanten des Schahs, nicht besser beschützt hat. Mr. Blundell berichtet ferner, dass er mehrere Reste sehr schöner Farben entdeckt habe, so ein tiefes Blau an den Propyläen, ebenso waren mehrere Skulpturen blau angemalt. Auf einer Steinplatte fand er in Linien den sehr detaillirten Plan und die Verteidigungswerke der Akropolis von Pasargada, von welcher Diodor ganz ausführlich als der Residenz des Königs und seiner Schatzkammer erzählt. Die Entwicklung der Kunst in diesen Funden lässt mit Sicherheit auf assyrischen, ägyptischen und griechischen Einfluss schließen.

Auch die berühmte Inschrift von Bisutun wurde einer genauen Untersuchung unterzogen. Dort steht ein imposanter Fels, der sich 1700 Fuß hoch senkrecht über die Ebene erhebt. Schon Semiramis soll darauf ihr Bild haben eingraben lassen. Jetzt stehen noch etwa 1000 Zeilen Keilschrift darauf und Skulpturen. Diese beziehen sich auf den König Darius. Der König steht in faltenreichem Gewand in der Mitte, die Rechte hebt er drohend empor, sein rechter Fuß steht auf einem besiegten Feind, hinter ihm stehen zwei Leibwächter. Bilder und Inschriften fangen nicht am Fuße des Felsens an, wo sie der Zerstörung ausgesetzt gewesen wären, sondern 300 Fuß über der Erde. Der Felsen ist sorgfältig geglättet. Höhlungen und Spalten sind mit geschmolzenem Blei ausgefüllt, die Inschrift selber ist mit einer Art Glasur überzogen worden, um den Buchstaben einen schärferen Umriss zu geben und sie gegen den Einfluss der Elemente zu sichern. Das Ganze ist ein Triumphdenkmal des Darius, das den Bericht seiner Kriege in folgender Weise anhebt zu erzählen: „Ich Darius, der große König, der König der Könige, König in Persien, . . . u. s. w. Es spricht Darius der König: Acht meiner Familie waren früher Könige, ich bin der neunte, von sehr

langer Zeit her sind wir Könige. Es spricht der König: durch die Macht Auramazda's bin ich König. Auramazda (Ormuzd) übergab mir das Reich! . . . Der Schluss dieser hochwichtigen Inschrift ist äußerst charakteristisch: „Es spricht Darius, der König: du, der du nachher diese Tafel sehen wirst, bewahre sie, dann wird Auramazda dein Freund sein, zerstörst du sie aber, so möge Auramazda dich und deine Familie schlagen.“ *c. SCHL.*

JOHN WEBBER UND DIE ERFINDUNG DER LITHOGRAPHIE.

Im 23. Jahrgange der „Kunstchronik“, No. 3, Sp. 35—40, No. 4, Sp. 54—58, und No. 32, Sp. 507—511, erschienen zwei Artikel von mir unter obiger Überschrift. Dazu kommt noch eine Entgegnung auf den ersten Artikel, in No. 25, Sp. 393—400, von Herrn M. König, unter dem Titel: „Noch einmal John Webber und die Erfindung der Lithographie.“ Meine in meinem ersten Artikel an die Vorsteher öffentlicher Kabinette und die Eigentümer von Privatsammlungen gerichtete Bitte um Nachricht über etwaige in ihren Händen befindliche Arbeiten Webber's ist leider erfolglos geblieben. Außer der Mitteilung Prof. Colvin's, auf direkte Anfrage hin, die ich in meinem zweiten Artikel mittheilte, ist mir nichts zugekommen. Ebenso war es mir bis vor ganz kurzem unmöglich, etwas von dem genannten Künstler aufzutreiben. Nun aber habe ich endlich doch ein Blatt gefunden, und zwar in der vor einigen Monaten dem Harvard College geschenkten und meiner Obhut vertrauten John Witt Plandall-Sammlung. Es ist das Blatt, welches „Kunstchronik“, XXIII, No. 4, Sp. 57, unter No. 40 folgendermaßen beschrieben ist: „Waldige und felsige Küste von Japan mit einem Hafenplatz, über welchem zwei Flaggen auf Stangen aufgehängt sind. Eine Treppe führt links zu einem Gebäude. Links im Vordergrund fährt ein Schiffer in einem Boote, in welchem sich zwei Personen befinden.“ Was in dieser Beschreibung, die von der auf der Platte ausgeführten Zeichnung gemacht ist, „links“ ist, zeigt sich auf den Abdrücken naturgemäß „rechts“. Die Bildfläche misst 410 mm in der Breite, die Höhe lässt sich nicht ganz genau bestimmen, da oben keine Umgrenzungslinie zu sehen ist, doch misst sie wenigstens 265 mm. Das Blatt ist ohne Schrift, trägt aber handschriftlich in Bleistift die Bezeichnung: „Gravé à Londres par J. Weber 1792.“ Der Plattenrand ist nicht sichtbar, da das Papier beschnitten ist. Dass man es hier mit

mer „soft-ground“-Radierung zu thun hat, unterliegt aber trotzdem keinem Zweifel. Man braucht nur die Striche der Zeichnung mit den Strichen in älteren Lithographien ähnlicher Art, etwa den landschaftlichen Darstellungen Wagenbauers, zu vergleichen, um sich des Unterschiedes bewusst zu werden. Webber's „Weichgrund-Strich“ ist sanft und weich, das Korn ineinander fließend, der lithographische Kreidestrich ist verhältnismäßig hart und sandig und im Korn getrennt. Noch lehrreicher aber sind die schwarzen Stellen. Diese sind bei Webber tief und sammetartig, da sie eben das Resultat tiefgeätzter Linien sind, in der Lithographie hingegen sind sie flach und hart, als notwendige Folge des Druckes von der Oberfläche. Die gewöhnliche Rauheit eines Abdrucks von einer tiefgeätzten oder gestochenen Platte zeigt sich freilich in Webber's Arbeit nicht, da eben eine Weichgrund-Ätzung keine sehr tiefe Ätzung verträgt. Betrachtet man aber die dunklen Stellen unter dem Vergrößerungsglas, so erhält man doch den Eindruck leichter Erhöhung der Linien, während dagegen die dunklen Stellen einer Lithographie, ebenso betrachtet, vollkommen flach bleiben. Als weiterer Beweis dafür, dass das Webber'sche Blatt von einer tiefgeätzten Platte gedruckt ist, kann endlich das Vorkommen von „crevés“ angeführt werden. Ein „crevé“ entsteht, wenn die Wände zwischen mehreren eng neben einander liegenden Linien, welche zusammen einen schwarzen Fleck ergeben sollen, niederbrechen, respektive von der Säure weggefressen werden. Es resultirt alsdann eine verhältnismäßig große seichte Stelle, welche die Schwärze nicht mehr halten kann und daher grau drückt, indem der Lappen oder die Hand beim Wischen der Platte in dieselbe eindringt und die Schwärze wegnimmt. Solcher „crevés“ zeigen sich mehrere auf dem nur vorliegenden Webber'schen Drucke.

S. E. KOEHLER.

BÜCHERSCHAU.

Der Bau des Wohnhauses vom gesundheitschristlichen Standpunkte. Vortrag, gehalten von Ferdinand Hrach, dipl. Architekten, Wien 1891, Verlag der Wiener freiwilligen Rettungsgesellschaft.

Der hauptsächlich mit den hygienischen Einrichtungen des modernen Hauses beschäftigte Autor findet doch auch Gelegenheit, ein Gebiet zu streifen, das den Kunstfreund und Künstler nicht als gesundheitsbedürftigen Menschen, sondern als Liebhaber der Schönheit berührt. Die menschlichen Organismus so gefährlichen Feinde des Manufaktes oder übergroßer Feuchtigkeit sind auch wahre Vandalen gegen Bilder aller Art, gegen Stiche, Gläser, Stoffe, Waffen, Geräte und Schmuck in Metall, Holznobel u. s. w. Wie viele Kostbarkeiten dieser Richtungen durch die genannten Gefahren schon zerstört

wurden und noch namer zum großen Teil infolge von Feuchtigkeit zerstört wurden oder wenigstens arg gelitten haben und in ihrem Fortbestande gefährdet wurden und werden, ist wohl nicht zu ermitteln. Die peinlichste Untersuchung der Mauern und Wände, an denen Kunstwerke Aufstellung finden, ist Pflicht eines jeden im Interesse des Bildes oder was es sonst immer ist, sowie in seinem eigenen Interesse. Nach Westen freiliegende — nicht angebaute — Mauern müssen schon außerordentlich solid gearbeitet und sehr gut trocken sein, wenn sie nicht in zarten Niederschlägen an die Rückwand der Bilder Wasser abgeben sollen, wodurch infolge der in der günstigen Atmosphäre wuchernden und sich zahlreich entwickelnden Pilzkolonien Stiche und Aquarelle schimmeln, Metalle rosten oder wenigstens matt werden, das Holz aber schwammig, wertvolle Stoffe und Leder mufflich werden und zerfallen. Mögen also unsere Sammler, die großen wie die kleinen, diese Punkte ja nie aus dem Auge verlieren. Im übrigen ist Hrach's Vortrag so voll von trefflichen Winken für die Vereinigung ästhetischer und praktischer Bedürfnisse und für die Verwirklichung des Satzes, dass nur in einem gesunden Hause sich ein gesunder Körper entwickeln kann, dass wir schon deshalb das mit viel Ernst und Humor zugleich geschriebene Broschürchen nur warm empfehlen können.

BK.

NEKROLOGE.

* *Der französische Kunstschriftsteller Alfred Michiels* ist Ende Oktober in Paris, wo er zuletzt Bibliothekar an der Ecole des beaux-arts war, im 80. Lebensjahre gestorben. Er hat sich vornehmlich durch eine zehnbändige „Histoire de la peinture flamande“ (1844—1875), die er im Auftrage der belgischen Regierung verfasste, durch eine Biographie von Rubens und ein Werk über van Dyck bekannt gemacht. Diese Schriften zeichnen sich aber mehr durch Lebendigkeit und Eleganz der Darstellung als durch ihren wissenschaftlichen Gehalt aus, der vor ernster kritischer Prüfung nicht besteht.

PERSONALNACHRICHTEN.

* Über den französischen Maler *Georges Rochegrosse*, dessen „Ende Babylon's“ kürzlich in Wien ausgestellt war, bringt der Pariser Korrespondent des dortigen „N. W. Tagblattes“ einige auch für unsere Leser interessante Mitteilungen, denen wir das Nachstehende entnehmen: „Rochegrosse zählt trotz der vielen und gewaltigen Leistungen, deren er sich bereits rühmen darf, kaum 33 Jahre und macht durch sein ganzes, wie von poetischem Schimmer verklärtes Wesen den Eindruck jener Männer, welche noch jünger scheinen, als sie sind. Überaus frappant und charakteristisch ist sein Kopf mit dem sich glatt anschmiegenden Haare, das tief in die Stirne sie fast ganz bedeckt; es ist absolut der Kopf eines Assyriers, wenn man dieses merkwürdige, ovale, von einem spitz zulaufenden Bart umrahmte Gesicht in seinem matten Teint betrachtet, aus welchem zwei große, dunkle, mandelförmige Augen milde hervorleuchten. Die Figur ist mittelgroß, elegant und wohlproportionirt.“ Schon sein erstes Bild, welches 1882 im Salon ausgestellt wurde: „Vitellius, durch die Straßen Roms gezerrt“, trug dem Künstler eine Medaille dritter Klasse ein. Ein Jahr später erlangte er mit seiner „Andromache“ eine Medaille zweiter Klasse und den Prix du Salon. Es folgten „La Jacquerie“ und „La Folie du Roi Nabuchodonosor“, endlich „La mort de Babylon“, für welches letztere Bild er den Orden der Ehrenlegion und in München die goldene Medaille er-

hielt. Wie die Gemalin des Künstlers, eine junge distinguirte Blondine, dem Berichterstatter mittheilte, malte Rochegrosse an dem „Ende Babylons“ drei volle Jahre und machtdabei ca. 40,000 Fr. Auslagen für Modelle, Leinwand, Farben, Kostüme u. s. w.

WETTBEWERBUNGEN.

— *Et. Düsseldorf.* Zum Wettbewerb für die künstlerische Ausschmückung des Rathssaales waren fünf Entwürfe eingegangen. Das Preisgericht, dem aus Berlin Geheimrat *Jordan*, Präsident *Becker* sowie Architekt Professor *Eub* und Professor *Jansson* angehörten, hat den ersten Preis dem Entwürfe von Professor *Albert Haas* zuerkannt. Um den zweiten Preis losten die Gemalmten *Klein-Charlier* und *Erit; Nodans*, da ihre Entwürfe gleichwertig erachtet wurden. Nach dem Gutachten der Preisrichter sollen alle drei Künstler an der Ausführung betheiliget werden.

— *Von der Berliner Kunstakademie.* Das Ergebnis der für das laufende Jahr angeschriebenen Konkurrenz um den großen Staatspreis auf dem Gebiete der Malerei und der Architektur im Betrage von je 3500 M. zu einer einjährigen Studienreise ist folgendes gewesen: a. der für Maler bestimmte Preis ist dem Gemalmten *Alexander Frey* aus Rheydt, z. Z. in Düsseldorf wohnhaft, b. der für Architekten bestimmte dem Regierungsbaummeister *Otto Schmal* aus Karthaus in Westpreußen, z. Z. in Berlin wohnhaft, zuerkannt worden. c. Gleichzeitig wurde dem Maler *Ludwig Fahrenkroy* aus Rendsburg, z. Z. in Berlin, für seine zur Bewerbung eingereichten Arbeiten eine öffentliche Belobigung ausgesprochen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Danzig. Der Kunstverein veranstaltet für die Zeit vom 9. März bis zum 16. April 1893 in den Räumen des Stadtmuseums eine *Kunstaussstellung* (Ausstellung von Gemälden lebender Künstler. Nähere Auskunft ist von dem Vereinsvorstande, welcher auch Verkäufe an Private, sowie Ankäufe für das Stadtmuseum — unentgeltlich — vermittelt, zu erlangen.

— *Aus Anlass des 25jährigen Bestehens des Königlichen Kunstgewerbmuseums in Berlin* hat am 21. November in dem zu Ehren des Tages mit den Schätzen des Museums festlich geschmückten Lichthofe eine Feier stattgefunden, über die Berliner Blätter folgendes berichten: „Kurz vor 3 Uhr erschien, von einer Schar weißgekleideter Schülerinnen des Museums und der Kunstschule mit duftigen Blumengrünem empfangen, die Kaiserin Friedrich, mit ihr ihre Töchter, die drei Prinzessinnen Charlotte, Victoria und Margarete, unter Vorantritt des Kultusministers und des Generaldirektors der Königlichen Museen Geheimrat Dr. Schöne. Nachdem die allerhöchsten und höchsten Herrschaften Platz genommen hatten, ergriff der Kultusminister Dr. Bosse das Wort, um in formvollendeter Rede auf die Bedeutung des Institutes und der Feier hinzuweisen und den großartigen Aufschwung zu schildern, den das Kunstgewerbe während der letzten fünfzig Jahre in Berlin erfahren habe. Er gedachte dabei der Verdienste, die die Stadtverwaltung Berlins sich allezeit um diesen Aufschwung erworben habe, der doch in seinen Hauptzügen vor allem dem Herrscherhause zu verdanken sei. König Friedrich Wilhelm III., König Friedrich Wilhelm IV. und Kaiser Wilhelm I. sie alle hätten dem Kunstgewerbe das aufrichtigste Interesse zugewandt, bis dann das kronprinzliche Paar, bis Kaiser Friedrich III. und seine erlauchte Gemalin die fruchtbarste Anregung gegeben hätten, aus der

die gegenwärtige Blüthe des Kunstgewerbes in Berlin so recht eigentlich hervorgegangen sei. Mit einem Hoch auf Sr. Majestät den Kaiser, der das Werk seiner erhabenen Eltern in so hochherziger Weise fortsetze und der mit seinem erlauchten Bruder einst selbst Schüler des Museums gewesen sei, schloss die Rede des Ministers. An Stelle des durch Krankheit aus Erscheinen verhinderten Direktors Grunow sprach nun Prof. J. Lessing über die Sammlungen des Museums von ihren kleinsten Anfängen bis zu ihrer jetzigen Entfaltung, wie im Jahre 1865 zuerst der Wunsch her geworden sei, eine kunstgewerbliche Sammlung zu begründen, wie sich das Institut von den kleinen Versuchen im Diorama in der Stallstraße und später in der Porzellamanufaktur langsam fortentwickelt habe, bis die auf Anregung des kronprinzlichen Paares 1872 im Zeughaus veranstaltete Ausstellung von Werken aus Privatbesitz den jetzigen Aufschwung begründet habe, und wie vor 11 Jahren, auch an dem Geburtstage der Kaiserin Friedrich, das Gebäude des Kunstgewerbmuseums eröffnet worden sei. Er gedachte auch der Toten, die sich um die Entwicklung hochverdient gemacht haben, vor allem des hochseligen Kaisers Friedrich, dann aber auch Männer, wie Martin Gröppius, Louis Ravené, Leonhard Lehfeld, Halske und der Brüder Vollgohd. Nachdem Professor Ewald hierauf über die Unterrichtsanstalten des Museums in längerer geschichtlicher Ausführung und Minister Delbrück im Namen des Vorstandes und Beirates gesprochen hatten, eröffnete Stadtschulrat Bertram die lang- Reihe der Deputationsredner, um im Auftrage des Magistrats und der Stadtverordneten eine Schenkungsurkunde über 15000 M. zu überreichen, deren Zinsen zur Unterstützung talentvoller Schüler verwendet werden sollen. Für die Akademie der Künste, die Akademische Hochschule und den Verein Berliner Künstler überbrachte Professor Carl Becker die Glückwünsche. Auch das Reichspostamt, für das Geheimrat Fischer, und die Reichsdruckerei, in deren Namen Geheimrat Buse sprach, hatten Deputationen entsendet. Die Technische Hochschule vertrat Rektor Launze, den Verein für deutsches Kunstgewerbe Herr Otto Schulz, der mit besonders warmen Worten des Kaisers Friedrich gedachte, den Architektverein Baron Hinckelley, den Handwerkerverein Dr. Schwerin, die Kunstschule Prof. Dr. Hertzler und die Innungen Obermeister Meyer. Endlich erschien, begleitet von Abgesandten der jetzigen Schüler, der Verein „Ornament“, um den Entwurf zu dem Jubiläumsgeschenk der ehemaligen Schüler, einer für den Lichthof bestimmten, reich ornamentirten Uhr, zu überreichen und einen Huldigungskranz zu Füßen der Kaiserin Friedrich niederzulegen. In herzlichen Worten brachte hierbei Modellmeister Schley von der Königl. Porzellamanufaktur die Empfindungen des Dankes zum Ausdruck, von denen die einzigen Schüler des Museums an diesem Tage und allezeit besetzt seien. Nun ergriff der Kultusminister Dr. Bosse noch einmal das Wort, um dem Verein „Ornament“ und der Stadt Berlin für ihre Gaben, dann aber auch allen anderen Deputationen in Namen des Institutes für ihre Glückwünsche, den Behörden für ihr Interesse, den Lehrern und Schülern für ihre Mitarbeit, und vor allem der Kaiserin Friedrich für ihr Erscheinen zu danken. Mit einem Hoch auf die Kaiserin Friedrich schloß die Feier.“

VERMISCHTES.

H. A. L. Die in der Nähe des Leipziger Bahnhofes an der Großkammerstraße in *Dresden*-Neustadt neuerrichtete *St. Petri-Lirche* ist über dem Eingangsportale mit fünf, mit Keim'schen Mineralfarben auf Goldgrund ausgeführten Gemälden geschmückt worden. Die Gemälde rühren von dem

Historienmaler Professor *Alfred Dielhe* in Dresden her und stellen den Apostel Petrus, umgeben von den vier Evangelisten, dar. Die Arbeit wurde aus den Mitteln des Kunstfonds bestritten. Auch die gelungenen Glasfenster im Innern der Kirche sind von Herrn Professor Dielhe mit Malereien versehen worden.

H. A. L. In *Meißen* sind auf Veranlassung des dortigen Vereins für die Geschichte der Stadt die Kreuzgänge des ehemaligen Franziskanerklosters wieder hergestellt worden. Sie sollen in Zukunft dazu dienen, die zahlreichen Grabdenkmäler des in kurzer Zeit zur Säkularisation gelangenden St. Johanneskirchhofes, die zum großen Teil von Künstlern der königlichen Porzellanmanufaktur herrühren, aufzunehmen. Übrigens findet man schon jetzt in ihnen eine Anzahl interessanter Monumente. Zu diesen gehört in erster Linie das Grabmal der Mutter von Elias Schlegel, eine Arbeit des berühmtesten Modellmeisters der Manufaktur, *Joachim Köndler's*, deren Erneuerung im nächsten Frühjahr zu Ende geführt werden soll. Von den übrigen Denksteinen und Kunstwerken soll bei einer späteren Gelegenheit die Rede sein; für dieses Mal muss es genügen, zu sagen, dass die Stadt Meißen durch die Restauration dieser Kreuzgänge einen neuen Anziehungspunkt für die Altertums- und Kunstfreunde gewonnen hat.

*. * *Das von Gabriel Max zum Besten der Notleidenden Hamburgs geschenkte Gemälde „In memoriam 1822“*, das eine trauernde Frau darstellt, die vor einer Statue der Harmonie niedergesunken ist, ist für 14,500 M. an einen Hamburger Privatmann verkauft worden.

*. * *Fabriken zur Fälschung von Gemälden*. Wie der „Vossischen Zeitung“ geschrieben wird, ist am 16. November vor dem Brüsseler Appellhof eine überraschende Enthüllung bei Gelegenheit einer Prozessverhandlung gemacht worden. In Antwerpen war ein gewisser Jean Defordt verhaftet worden, weil er gefälschte Gemälde alter und neuerer Meister verkauft; er hatte angebliche Rubens, Frans Hals u. s. w. an den Mann gebracht. Der Antwerpener Gerichtshof verurteilte ihn zu 14 Monaten Gefängnis. Er legte die Berufung ein, und die neue Beweisaufnahme ergab, dass es in Antwerpen ganze Fabriken zur Fälschung von Gemälden giebt. Selbst ein Fischhändler beschäftigt sich mit deren Absatz; ein Antiquitätenhändler beherbergt bei sich junge Maler, deren Gemälde sodann als Verlat, De Braekeleer u. s. w. in den Kunsthandel kommen. Der Gerichtshof bestätigte das Urteil erster Instanz.

*. * Unter dem Namen „*Neues Theater*“ ist am 19. November in *Berlin* ein neuer Musikentempel eröffnet worden, der nach dem Plane des Architekten *H. Seeling*, des Erbauers des Stadttheaters in Halle a. d. S., auf einem eingebauten Grundstücke am Schiffbauerdamm errichtet worden ist. Obwohl das Gebäude an drei Seiten frei liegt, ist auf eine monumentale Gestaltung nach außen hin verzichtet worden, weil das Theater wegen der Lage des Grundstücks von den umgebenden Wohnhäusern fast völlig verdeckt wird und von den Verkehrsstraßen aus nur wenig davon zu sehen ist. Nur die vom Schiffbauerdamm aus sichtbare Ecke ist durch ein in das Hauptvestibül führendes Portal und durch einen Balkon, sowie einen turmartigen Dachaufbau besonders hervorgehoben. Über die innere Einrichtung und künstlerische Ausstattung des Theaters entnehmen wir einer Beschreibung in der Berliner „Post“ folgende Angaben: „Die Lage des Gebäudes gestattete eine sehr klare und übersichtliche, zu der Hauptachse ziemlich gleichmäßige Grundrisbildung. Nur der hintere, an der Bühne gelegene Coulißraum ist infolge der schiefen Abschneidung des Grundstücks durch die Nach-

bargezone auch unsymmetrisch gestaltet. Die ganze Breite der vorderen Schmalfront nimmt das Vestibül ein, in welches die Kasse in der Mitte der hinteren Kopfwand eingebaut ist. Das Vestibül hat an beiden Ecken mehrere Eingänge für Fußgänger, in der Mitte die Anfahrt für Wagen und die Eingänge für das mit denselben kommende Publikum. Wände und Decken sind ganz in lichten Tönen gehalten. Über mehrere Stufen und durch vier Thüren gelangt man in den den Zuschauerraum umziehenden breiten Korridor, an dessen beiden vorderen Ecken die Treppen zum ersten und zweiten Rang, nebeneinander, aber gemäß den neuen Vorschriften, vollständig von einander getrennt, emporführen. Auch hier herrschen dieselben lichten Töne, wie im Vestibül. Die nach oben zum ersten Rang führenden Treppen sind aus Eichenholz mit schön und reich geschnitzten Geländern hergestellt. Der Zuschauerraum besteht aus dem Parkett, einem ersten und zweiten Rang. Hinter letzterem liegt noch vor der der Bühne gegenüber liegenden Wand ein Amphitheater. Logen sind nur sparsam angeordnet, im zweiten Rang überhaupt nicht. Im ganzen sind 850 Sitzplätze vorhanden. Wände und Decke des Zuschauerbaus sind ebenfalls in lichten Tönen, aber mit reicher Vergoldung gehalten, gegen welche das dunkle Rot der Sessel und Vorhänge wirkungsvoll absteht. Reicher ornamentaler und figürlicher Schmuck von Bildhauer *Westphal* modellirt, ziert die Balkons und die Decke. Die Beleuchtung besorgt der aus venetianischem Glase hergestellte Kronleuchter, der in der Mitte ein von den Glaspriemen verdecktes Bogenlicht und außerdem eine Reihe einzelner Glühlichter aufweist. Einzelne Glühlichtgruppen sind auch an den Balkons verteilt. An dem die Bühnenöffnung überspannenden Bogen ist in der Mitte das Medaillonporträt des Kaisers, von zwei Putten gehalten, angebracht. Der Vorhang ist von Professor *Max Koch* gemalt. Der Inhalt der Darstellung ist der Sieg des Idealen über das Reale. Ein Jüngling, der sein Ross hinter sich führt und von allerlei Gestalten gefolgt wird, steht am Bande eines Gewässers, aus dem Nixen auftauchen und ihn durch dargereichtes Geschmeide und Waffen zu verlocken suchen. Er beachtet aber weder ihre schönen Gestalten, noch die Schätze, die sie ihm bieten. Sein Blick ist aufwärts gerichtet nach einer Idealgestalt, die in den Wolken schwebt und ihm den Kranz entgegenstreckt. Die Bühne ist 15 m tief und 17 m breit. Außerdem ist noch eine 7 m tiefe Hinterbühne vorhanden. Die Höhe beträgt etwa 14,5 m bis zum flachen Holzcementdach. An der vorderen Schmalfront ist im ersten Rang über dem Vestibül ein Foyer angelegt worden, das mit reichem malerischen Schmucke von Professor Max Koch ausgestattet ist. In der Mitte der Fensterwand ist eine Nische angebracht, in welcher dioramenartig die Ruinen des Theaters von Taormina erscheinen. Die unteren Teile der Querswände sind gefächelt, darüber ist eine gobelinartige Dekoration und hierüber ein gemalter, figürlicher Fries angebracht. Die der Fensterwand gegenüber liegende Langwand schmückt eine von Marmoräulen getragene, in der Höhe des zweiten Ranges liegende Empore.“

* Zum *Gesamtenbilde Holbein's* in der Londoner Nationalgalerie wird uns berichtet, dass Mr. Coote von British Museum nun auch das Original des auf dem Bilde sichtbaren Rechnungsbuches aufgefunden hat. Es wäre danach ein Ingotstädter Druck des Apian, von welchem Holbein auch das Torquetum abbildete.

VOM KUNSTMARKT.

Frankfurt a. M. Am 9. Dezember kommt eine Sammlung von Aquarellen und Handzeichnungen moderner und

alterer Meister sowie der Kunstblätter, Bücher und Frankfurterfensien aus verschiedenen Hinterlassenschaften im Auktionsaal für Kunstsachen, Neue Mainzerstraße 66, durch *Rudolf Bangel* zur Versteigerung. — Am 12. Dezember kommt im Gemäldeaal desselben die Sammlung von Gemälden hervorragender moderner Meister aus dem Besitze des Herrn Rentner B. in B. zur Versteigerung, die außerordentlich wertvolle Gemälde Karlsruher Künstler (Schönleber, Baisch, Grethe, Hoff, Kallmorgen u. a.) enthält; auch die Düsseldorfer, Münchener und Berliner Künstler sind mit hervorragenden Werken vertreten. Von älteren Meistern sind nur Braekeler, Calame und Schirmer mit je einem Bilde repräsentirt. Der Katalog mit 29 Abbildungen in Lichtdruck erscheint in wenigen Tagen.

Köln a Rh. Bei *J. M. Heberle (H. Lempertz's Sohn)* beginnt am 5. Dezember eine Reihe von Versteigerungen, die sich bis zum 19. Dezember hinziehen. Den Reigen eröffnet eine reichhaltige und ausgewählte Waffensammlung aus den Beständen einer altgräflichen Rüstkammer, deren Verzeichnis 52 Nummern enthält; dieselbe kommt vom 5. bis 7. Dezember unter den Hammer. Ihr schließen sich am 9. und 10. die reichhaltigen und treffliche Sachen enthaltenden Gemälde-sammlungen der verstorbenen Herren Freiherrn von St. Remy zur Biesen in Köln, D. Boom in Köln u. a. an; zugleich werden am 10. eine Anzahl von Ölgemälden, Kupferstichen etc. aus einigen Dombau-Prämienkollektionen, die von den Gewinnern nicht abgenommen waren, mit zur Versteigerung gelangen. Vom 12. bis 17. Dezember kommen die reichhaltigen Kunstsammlungen aus dem Nachlasse der Herren Fähr. von

St. Remy zur Biesen in Köln, Ju-tiziat von Holthoff in Wiesbaden und die ostasiatische Sammlung des Herrn Kommerzienrat Fr. Wolff in München-Gladbach zur Auktion; der Katalog enthält über 2000 Nummern. Den Beschluß macht am 19. eine große Anzahl von Juwelen und Schmuckgegenständen aus dem Nachlasse der Frau Wwe. Ph. Engels in Köln, sowie die Sammlung von Gemmen, Cameen etc. aus dem Nachlasse des Herrn Dr. J. J. Merlo in Köln u. a.

Wien. Der Nachlass *Emil Jakob Schindler's*, dessen wir in letzter Nummer gedachten, wird am 5. Dezember und folgende Tage durch *H. O. Mothke* im Wiener Künstlerhause versteigert. Der soeben erschienene illustrierte Katalog umfaßt 327 Ölgemälde, Studien, Skizzen, Aquarelle und Zeichnungen, darunter mehrere von Schindler's feinsten und stimmungsvollsten Arbeiten.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1892. Nr. 24.

„Der Fall Babylon.“ — Victor Pahnony. Von R. Schaefer. — Goethe- und Schillerplatz. Von H. Koller. — Kunstbrüder: Krakau. Von J. Süsser. München. Von H. Peters. — Berliner Kunst. Von Franz Hermann. — Der beschimpfte Heiland. — Aus Ebers, Selbstbiographie. — „Panem et Circenses.“ Die bürgerliche Kunst und die besitzlosen Volksklassen. Von Dr. A. Nossig.

Bayerische Gewerbezeitung. 1892. Nr. 21 u. 22.

Die farbigen Kupferstiche des 18. Jahrhunderts. Von E. Chmelar.

L'Art. Nr. 684. 15. November 1892.

La femme noyée d'Amboise. Von L. A. Bosseboenf. — J. B. Huet. Von C. Gabbilot. — L'Art italien de la Renaissance. Von G. Gruyer.

Kunstauktion von C. G. Boerner in Leipzig.

Donnerstag den 8. Dezember 1892.

Reichhaltige Kunstbibliothek, sowie zahlreiche Kupfer- und Prachtwerke, darunter viele Seltenheiten.

Katalog gratis zu beziehen von der

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle größeren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstrasse 3.

[579]

Josef Th. Schall.

Gemälde moderner und alter Meister.

auch Aquarelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl einzeln als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von

[583]

Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 168.

Gemäldeaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Anklofen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch *Rudolf Bangel* in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [463]

Der Kunstverein in Zürich

wünscht im Jahre 1893 seinen Mitgliedern als Vereinsblatt einen Kupferstich zuzustellen. Künstler, welche in der Lage sind, uns einen passenden Stich in einer Anzahl von 500 Expl. zum Preise von 4—5 Mk. pr. Expl. zu liefern, werden hiermit eingeladen, uns bis spätestens 31. Dezember 1892 ein Probeblatt einzusenden. [609]

Zürich, 12. Nov. 1892.

Im Auftrag des Vorstandes:

Der Aktuar: **Alb. Heizmann.**

Verlag von E. A. Seemann. Leipzig.

Deutsche Konkurrenzen.

Eine Sammlung interessanter Entwürfe aus den Wettbewerben deutscher Architekten, herausgegeben von A. Neumeister, E. Häberle, Architekten und Professoren in Karlsruhe.

1. Heft: Rathaus-Konkurrenz für Pforzheim 1892.
 2. Heft: Rathaus-Konkurrenz für Plauen-Dresden 1892.
 3. Heft: Museums-Konkurrenz f. Flensburg 1892 (erschient im August).
 4. Heft: Kirchen-Konkurrenz f. Breslau u. St. Johann 1892.
- Jedes Heft von 32 Seiten mit 50—60 Abbildungen kostet M. 1.20. Wird fortgesetzt.

Kunstaussstellung Danzig.

Der Kunstverein zu Danzig veranstaltet für die Zeit

vom 9. März bis 16. April 1893

in den Räumen des Stadtmuseums zu Danzig eine Ausstellung wertvoller **neuerer Gemälde.**

— Anmeldefrist bis 31. Januar 1893; nicht satzungsmäßig angemeldete Einladungen werden beanstandet.

— Nähere Auskunft erteilt auf portofreie Anfragen der Vorstand des Vereins umgehend und unentgeltlich.

Kunstauktionen in Köln.

1. Reichhaltige Sammlung von **Waffen** aller Art aus den Beständen einer **altgerällichen Rüstkammer.** (952 Nummern, 4 Phototypien).

Versteigerung den 5. bis 7. Dezember 1892.

2. Ausgewählte große Sammlung von **Gemälden alter und neuerer Meister** aus dem Nachlasse der Herren: **Freiherr von St. Remy zur Biesen in Köln, D. Boom in Köln etc.**, nebst einer Anzahl von Gemälden, gerahmten Kupferstichen etc. aus früheren Dombau-Prämien-Kollekten, die infolge Nichtabnahme seitens der Gewinner zu Gunsten der Kassa des Centraldombauvereins veräußert werden (325 Nummern, 10 Phototypien).

Versteigerung den 9. und 10. Dezember 1892.

3. Reichhaltige nachgelassene **Kunstsammlungen** der verstorbenen Herren: **Freiherr von St. Remy zur Biesen in Köln, Justizrat von Holthoff in Wiesbaden u. a.**, bestehend aus Topfereien, Fayencen, Porzellanen; Arbeiten in Edelmetall, Elfenbein, Bronze etc.; Möbel- und Einrichtungsgegenstände, Miniaturen, römische Antiquitäten etc. sowie die **ostasiatische Sammlung** des Herrn **Kommerzienrat Fr. Wolff in M. Gladbach** (2038 Nummern, 4 Phototypien).

Versteigerung den 12. bis 17. Dezember 1892.

4. Reiche Sammlung von **Brillant**en und **anderen Juwelen, Schmuckgegenständen** etc. aus dem Nachlasse der Frau **Wwe. Ph. Engels in Köln**, sowie **Gemmen und Cameen** des verstorb. Herrn **Dr. J. J. Merlo in Köln u. a.** (315 Nummern).

Versteigerung den 19. Dezember 1892. [516]

Besichtigungstage: 3. u. 4. Dezember 1892.

Kataloge sind zu haben

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Köln.

Kunsthandlung HUGO GROSSER, Leipzig.

Sondergeschäft für Photographie.

Vertretung und Musterlager der Photogr. Anstalt

Ad. Braun & Co., Dornach. [567]

Inhalt: Die neuesten Erwerbungen für das British Museum. — John Webber und die Erfindung der Lithographie. — Von S. R. Köhler. — Hrach: Der Bau des Wohnhauses von gesundheitstechnischen Standpunkte. — A. Michiels. — G. Rochegrosse. — Düsseldorf: Wettbewerb zur Ausschmückung des Rathaushofes; Verteilung des großen Staatspreises an der Berliner Akademie der Künste. — Danzig: Ausstellung des Kunstvereins; Feier des 25-jährigen Bestehens des Königl. Kunstgewerbemuseums in Berlin. — Dresden: Ausschmückung der Petrikirche; Meissen: Kreuzgänge des Franziskanerklosters; G. Max: „In memoriam“; Fabriken zur Fälschung von Gemälden; das „Neue Theater“ in Berlin; Zehn Gesandteuhilde Holbeins. — Frankfurt a. M.: Kunstauktionen bei Bangel 9. u. 12. XII. 92; Köln: Kunstauktionen bei Heberle 5.—19. XII. 92; Wien: Kunstauktion bei Miethke 5. XII. 92. — Zeitschriften — inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Arthur Semann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

ZLATOROG.



Eine **Alpensage**
von

Rudolf Baumbach.

39. Tausend.

Illustrierte Ausgabe mit

grosser Schrift.

Neuer prachtvoller Einband.

M. 4.—.

Dieses kleine Prachtwerk eignet sich durch Gediegenheit seines Inhalts, Schönheit der Ausstattung und sehr billigen Preis in erster Linie als Geschenk für die vornehme Gesellschaft.

Durch alle Buchhandlungen
zu beziehen.

Verlag von **A. G. Liebeskind**
in **Leipzig.**

Die heilige Cäcilie.

Nach dem Gemälde des **P. P. Rubens** in der Bildergalerie des Kgl. Museum zu Berlin, gestochen von Prof. **Gustav Eilers**, ordentl. Mitglied der Königl. Akademie der Künste zu Berlin. Linienstich, Plattengröße 60:44 cm. **60 Frühdrucke**, eingetragen beim deutschen Kunstverleger-Verein, à 300 *M.*, Schriftdrucke auf China à 36 *M.*

Die Versendung übernahm
Paul Bette, Berlin SW. 12.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1892 93.

Nr. 8. 15. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Wettbewerb um eine Malerradierung.

Zu dem von der unterzeichneten Verlagsbuchhandlung ausgeschriebenen Wettbewerbe wurden rechtzeitig 53 Radierungen eingesandt. Zwei Blätter waren nicht anonym und zwei weitere Blätter nur in je einem Exemplare vorhanden. Zum Bewerbe wurden somit 49 Blatt zugelassen, welche wie folgt bezeichnet waren:

- Nr. 1. Kennwort „Dideldum!“
- Nr. 2. „Weg damit.“
- Nr. 3. C + M + B.
- Nr. 4. Von oben.
- Nr. 5. Am Wasser.
- Nr. 6. Calmato.
- Nr. 7. O. D. I.
- Nr. 8. O. D. 2.
- Nr. 9. Quelle.
- Nr. 10. Dame, Zeitung lesend.
- Nr. 11. Am Strand von Göhren.
- Nr. 12. Aktstudie.
- Nr. 13. Lektüre.
- Nr. 14. Stilleben.
- Nr. 15. München 1892 III.
- Nr. 16. „ 1892 II.
- Nr. 17. „ 1893 I.
- Nr. 18. Leben heißt Streben.
- Nr. 19. Zwei Lebensstützen brechen

nie;

- Nr. 20. Gebet und Arbeit heißen sie.
- Nr. 21. Landweg nach dem Regen.
- Nr. 22. Abend.
- Nr. 23. Holländische Mühle.

Ans
Holland
und vom
Nieder-
rhein

- Nr. 24. Kennwort Knobel.
- Nr. 25. „ Embryonaler Heiliger.
- Nr. 26. „ Tempora mutantur III.
- Nr. 27. „ „ II.
- Nr. 28. „ „ I.
- Nr. 29. „ Strebe I.
- Nr. 30. „ „ II.
- Nr. 31. „ „ III.
- Nr. 32. „ „ IV.
- Nr. 33. „ Moorbruch.
- Nr. 34. „ Frisch gewagt.
- Nr. 35. „ Amörchen.
- Nr. 36. „ Speranza.
- Nr. 37. „ Carpe diem.
- Nr. 38. „ Tristan III.
- Nr. 39. „ „ II.
- Nr. 40. „ „ I.
- Nr. 41. „ Am häuslichen Herd.
- Nr. 42. „ Stahl und Kupfer.
- Nr. 43. „ Christus.
- Nr. 44. „ Apis.
- Nr. 45. „ Aller Anfang ist schwer I.
- Nr. 46. „ „ II.
- Nr. 47. „ „ III
- Nr. 48. „ Natur.
- Nr. 49. „ Z. i. Dr.

Von den mit Namensangabe eingegangenen Blättern wurde eines, Tiroler Bauer von Robert Raudner, von der unterzeichneten Verlagshandlung erworben und im November publiziert. Eine Radierung mit dem Kennwort „Castrogiovanni“ traf zu spät ein.

E. A. SEEMANN.

Urteil des Preisgerichts.

Die unterfertigten Preisrichter für den vom Verleger dieser Zeitschrift ausgeschriebenen Wettbewerb um eine Malerradierung haben von den 49 rechtzeitig eingelaufenen Arbeiten von 26 Bewerbern

keine des ersten Preises würdig

befunden, weil in keiner derselben sich diejenige Verbindung technischen Könnens mit Eigenschaften rein künstlerischer Art vorfindet, welche die vollkommen gebundene Malerradierung besitzen muss.

Sie einigten sich jedoch über die Verleihung von **drei Preisen zweiter** Ordnung und empfahlen außerdem **vier** Blätter dem Verleger der Zeitschrift zum Ankauf. Nach Eröffnung der Converts ergaben sich folgende Namen als Einsender der hiermit ausgezeichneten sieben Radirungen:

Für den zweiten Preis:

- Nr. 1 „Von oben“ *C. Th. Meyer-Basel* in München.
 Nr. 11 „Am häuslichen Herd“ *Jos. Danberger* in München.
 Nr. 1 „Dideldum“ *Frit. Füllmig* in München.

Für den Ankauf:

- Nr. 5 „Am Wasser“ *C. Th. Meyer-Basel* in München.

Nr. 11 „Am Strande von Göhren“ (Rügen) *Ab. Krüger* in Berlin.

Nr. 37 „Carpe diem“ *Karl Jahneck* in München.

Nr. 31 „Frisch gewagt“ (Hohe Politik) von *J. Neumann* in München.

gez. **J. V. Berger.** gez. **K. Koeppling.** gez. **W. Unger.**
 gez. **C. v. Lützow.** gez. **E. A. Seemann.**

Zu dem Urtheil ist noch zu bemerken, dass es nicht durchweg einstimmig gefällt wurde. Nr. 1 „Dideldum“ erhielt von fünf nur drei Stimmen. Dafür fielen auf Nr. 5 „Am Wasser“ zwei Stimmen. Außer den oben zum Ankauf empfohlenen Blättern wird von Herrn Professor Koeppling in Berlin noch Nr. 20 „Landweg“ zur Erwerbung für die Zeitschrift für bildende Kunst vorgeschlagen.

Die Verlagsbuchhandlung wird den Urhebern der Radirungen, soweit deren Arbeiten nicht preisgekrönt oder durch Kauf erworben werden, die eingesandten Blätter wieder zustellen. Sie beabsichtigt vorerst, die ganze Reihe im Leipziger Kunstverein anzustellen, was im Laufe des Januar geschehen soll.

Leipzig, d. 9. Dezember 1892.

E. A. Seemann.



Aus Hauff's Werken, III. Prachttafel, Deutsche Verl.-Anst.

VOM CHRISTMARKT.

Unser diesjähriger Rundgang um den literarischen Weihnachtsmarkt lässt sich etwas politisch an. Das erste Werk, das uns zur Hand kommt, zeigt uns den Fürsten „Bismarck und seine Leute“, das zweite hat eine gewisse Ähnlichkeit mit einer Militärvorlage. Doch sollen unsere Leser nicht fürchten, dass wir ihnen hier so „ein garstig Lied, ein leidig Lied“ anstimmen könnten. Man hat daran im täglichen Leben genug, und es scheint uns politisch, nicht auch noch hier Politik zu treiben.

Das Werk, das C. W. Allers über „Bismarck in Friedrichsruh“ herausgegeben hat¹⁾, konnte kaum zeitgemäßer kommen. Der reißende Absatz, den es findet, beweist, dass diese Voraussicht zutrifft. Es

ist hier und da schon in der Öffentlichkeit von dem Werke die Rede gewesen, und die Erwartungen waren deshalb sehr hoch gespannt. Vielleicht findet sich nun mancher enttäuscht, der wunder was für Geheimnisse darin vermutete. Allers führt uns die Umgebung des Fürsten, die landschaftliche freilich weniger als die menschliche, bis hinab zum Koch und Portier vor. Deputationen, audienzenheischende Zuschauer, Momentphotographen sind darin so gut vertreten, wie Nachbarn, Freunde und Verwandte des Fürsten. Der Künstler, dessen Bleistift wie eine Zauberwurzel alle Thüren sprengt, hat sein Möglichstes geleistet. Die Charakteristik des Fürsten, Lothar Bucher's, Lenbach's und Schweninger's sind vorzüglich. Auch an scherzhaften Wendungen fehlt es nicht. Es ist merkwürdig, dass Fürst Bismarck, der für die bildende Kunst so ver-

¹⁾ Stuttgart, Union. Imp.-Fol. Geb. M. 50.—

hältnismäßig geringes Interesse zeigte, grade mit einem Maler so nahe Freundschaft hat: Franz von Lenbach klagt, wie wir aus dem Text des Werkes ersehen, oft darüber, beim Fürsten kein Verständnis für seine Arbeit zu finden. Und dennoch zählt Lenbach zu den ältesten Freunden des Fürsten. Ihre Verwandtschaft, das Gemeinsame dieser beiden Naturen, liegt nicht auf dem Gebiet der bildenden

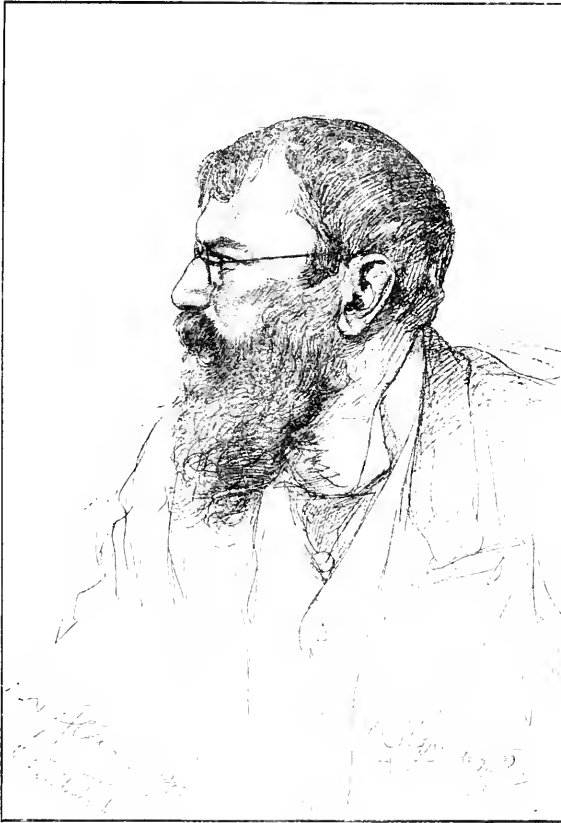
Kunst. Die Wahrhaftigkeit, des einen in der Politik, des andern in der Malerei, macht ihre Größe aus. Auch Lenbach's Auge hat das streng Forschende, das Seelen Analysierende, das man dem Bismarck'schen Auge nachrühmt. Unlauteres besteht vor ihm nicht.

Die „Militärvorlage“, von der wir oben eine Andeutung machten, ist eine Schilderung unseres Heeres, wie sie augenfälliger und wahrer kein „Militärwochenblatt“ liefern kann. „Unser Heer“ ist für *Carl Röchling*¹⁾ schon seit vielen Jahren ein Gegenstand des eifrig-

sten Studiums. Die Früchte dieser Thätigkeit sind den Lesern dieses Blattes schon aus verschiedenen Proben bekannt geworden. Das gegenwärtige Sammelwerk stellt sich als eine Mappe mit Szenen aus dem Soldatenleben im Frieden dar und will offenbar ein Seitenstück sein zu dem schon früher von C. F. T. Wiskott veröffentlichten Werke „Unsere Marine“

von Allers. Dass es dem Soldatenleben nicht an Humor fehlt, ist bekannt; im allgemeinen freilich geht's scharf und nüchtern her. Aber „was im Leben uns verdrückt, man im Bilde gern genießt“, mag es auch hier heißen, und mancher, der mit Behagen von der Manöverzeit zu erzählen liebt, findet hier, was er „litt und liebte“, in sorgfältigen, allerdings etwas nüchternen Tuschezichnungen wieder. Alle

Chargen vom obersten Kriegsherrn bis zum Gemeinen sind vertreten, auch „Begleiterscheinungen“, wie der Marketender und die neugierige Dorfjungend, fehlen nicht. Besonders anziehend sind die bewegteren Gruppenbilder aus dem Manöverleben, aus dem Biwak, die Krankenträgerübung und dergl. Die Kavallerie ist etwas spärlich bedacht, was im Interesse der künstlerischen Wirkung des Ganzen zu bedauern ist. Mann und Ross in den meist reicheren Uniformen der berittenen Truppen sind an sich schon malerischer und geben reichere, wechsell-



Franz von Lenbach. Aus dem Bismarckalbum von ALLERS

volle Bewegungen, als die vom starren Kommando gefesselten Regimenter zu Fuß. Das pekuniäre Opfer, welches im gegenwärtigen Falle für das Militär gefordert wird, beträgt 35 Mark, eine in Ansehung des Gebotenen mäßige Bestenung.

Noch „civilere“ Preise freilich haben die weiteren Erzeugnisse der Weihnachtsliteratur, die durch die verschiedensten Hausmittel des Verlagsbuchhändlers um die Gunst des goldbeladenen Käufers

1. Breslau, Wiskott. Fol. In Mappe M. 35. -

bilden. Ein uraltes Rezept hat in wieder neuer Ausführung bei dem von Bodenstedt herausgegebenen Werke¹⁾ „Liebe und Leben“ erhalten müssen. Das Mädchen aus der Fremde wurde herbeigerufen, seine unverwundlichen Gaben auszustreuen, und um ihm recht gute Aufnahme zu sichern, ließ der Verleger ihm ein eigenes buntes Kleid herstellen. Es ist eine Anthologie, die das wechselnde Empfindungsleben der Frau in seinen verschiedenen Phasen darstellen will. Bodenstedt hat kurz vor seinem Tode sich an diese Aufgabe, deren Lösung schon oft versucht wurde, mit Eifer gemacht. Es ist gewiss keine leichte Aufgabe, in dieser Weise auf dem Parnass zu botanisieren und die so verschieden gestalteten und duftenden Blumen zu einem schönen Kranze zusammenzuwinden. Der Verleger ist nun, um das Verschiedenartige etwas mehr zusammen zu stimmen, auf den Gedanken gekommen, eine sogenannte Dichterin zur Mitwirkung heranzuziehen: ihre Poesien sollten gewissermaßen die Wendepunkte des weiblichen Lebens charakterisieren. Diese Idee lässt sich hören, sie würde bei rechter Ausführung dem Ganzen etwas Rückgrat verleihen. Die Hauptsache ist und bleibt freilich bei einem Werke dieser Art die Illustration, die verständigerweise in eine Hand gelegt wurde. Der Künstler, dem die Aufgabe oblag, das künstlerische Zierwerk zu dieser Poesienreihe zu entwerfen, hätte durch geeignete Behandlung dem poetischen Mosaik zu einheitlichem Eindruck verhelfen können. Merkwürdigerweise ist aber dazu nicht der leiseste Versuch gemacht worden. Sowohl die farbigen Blätter von oft berückelnder Bunttheit, als auch die vielfach ausgestreuten Textabbildungen sind so heterogenen Charakters, dass es den Anschein hat, als habe der Künstler absichtlich solches künstlerisches Allerlei geben wollen. Er giebt bald moderne Figuren, bald Rokokogestalten, bald sogenannte Renaissancekostüme, bald die Mode des Empire, und stellt sogar die antike Muse aus moderne Klavier. Verlangt man von einem Werke solcher Art nichts als eine Reihe bunter Bilder und auf jeder Textseite eine Illustration, so mag dieses Buch gelten. Der Ausstattung kann, was Papier und Druck anlangt, unbedingtes Lob erteilt werden. Die Verschiedenartigkeit der Lettern stört ein wenig, war aber nicht zu vermeiden, wenn eben ein bestimmtes Gedicht in einen bestimmten Raum eingefügt werden sollte.

Mit dem Frauenleben beschäftigt sich auch das

bei Ad. Titze in Leipzig erschienene Werkchen¹⁾ von *Rein' Weibche* und *Frida Schanz*: „O du selige Backfischzeit!“ (Preis geb. M. 8.—) Der feinsinnige Künstler stellt hier in acht Bildern, die durch Lichtdruck vervielfältigt worden sind, das hoffnungsreiche Leben des Zwitters zwischen Kind und Dame, der den wenig liebenswürdigen Namen Backfisch trägt, zierlich und in modernster Gestaltung dar. Auf dem Eise, beim Kränzchen, in der Tanzstunde, beim ersten Balle zeigt er uns die schmächtigen Figürchen, deren noch ein wenig eckiges Bewegen besonders in den prächtigen Originalen zur Erscheinung kommt. Die Nachbildung entbehrt natürlich etwas der zarten koloristischen Reize des Originals, doch sieht man auch den Verkleinerungen in Schwarz und Weiß noch an, dass eine feinfühlige, wohlgeschulte Hand diese kleinen Kunstwerke schuf. Zu den Bildern hat Frida Schanz eine Reihe passender Verse hinzugefügt, die ihre eigentümliche, nie versagende Begabung wiederum deutlich beweisen. Einen tieferen seelischen Anteil vermögen diese wohlgepflegten Reime nicht zu erwecken. Sie schildern uns allgemeine Empfindungen, die jeder wohl versteht, nicht aber die inneren Erlebnisse eines Individuums, die man mitfühlt.

Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein! möchte ich angesichts der prächtigen novellistischen Leistung von *Jeanne Schult*:²⁾ ausrufen, die in einem zartblau gebundenen Bande uns verkündet, „was der heilige Joseph vermag.“ Es ist ein allerdings sehr profanes Wunder, das er einem liebenswürdigen Backfisch zuliebe zuwege bringt. Dieses kleine Persönchen sitzt, von einem Drachen von Tante behütet, auf der verschneiten, einsamen, verfallenen Burg ihrer Väter und wartet auf „ihr Abenteuer“. Leider will das Abenteuer aber nicht von selbst erscheinen, und das Warten ist doch gar zu langweilig. Ein altes Mütterchen im Dorfe, das im Geruche steht, allerlei wunderbare Kuren ausführen zu können, verweist die ungeduldige Kleine an den heiligen Joseph, zu dem sie neun Tage lang eifrig beten sollte. Auf eine ganz überraschende Art führt dann der silberne Heilige des Boudoirs wirklich das Abenteuer herbei, und nun beginnt der kleine, köstlich behandelte Roman dieses lustigen Dornröschens, der schließlich zu dem wohlbekanntem erwünschten Ende führt. Diese Erzählung ist in einem so frischen Ton gehalten und von so früh-

1) Leipzig, Ad. Titze, 8^o.

2) Stuttgart, Engelhorn, Geb. M. 12.—

lichem Humor durchweht, dass man mit Bedauern schließlich von den lebendig geschilderten Figuren Abschied nimmt. Die Abbildungen, die *E. Bayard* zu dem Texte giebt, verleugnen den französischen Ursprung nicht; sie sind keck entworfen, fein gezeichnet und erhöhen den Eindruck des Textes noch

ewig jungen Schriften Wilhelm Hauff's, von dessen Werken die Deutsche Verlagsanstalt in Stuttgart eine Prachtausgabe in zwei Bänden auf den Weihnachtstisch legt¹⁾. Sie bildet ein Seitenstück zu den schon vorhandenen Schiller- und Goethe-Ausgaben und ist mit demselben Geschick und Geschmack



wesentlich, da sie von ganz ähnlichem Charakter sind. Besonders möchten wir hervorheben, dass diese novellistische Filigranarbeit rein und klar ist wie ein frischer Bergquell und daher auch für jedes junge Mädchen eine geeignete Lektüre bilden kann.

Wie ein klarer Bergquell sprudeln auch die

ausgeführt, wie jene. Die Kompositionen zu den lieblichen poetischen Schöpfungen des wackeren schwäbischen Dichters sind von Künstlern wie Wol-

¹⁾ Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. 2 Bde. gr. Lex. 8^o. Geb. M. 25.—

demar Friedrich, H. Leller, F. Anding entworfen und diese Namen sind ja in Deutschland wohlbekannt. Wir wünschen dieser Ausgabe Eingang in recht viele Hausbibliotheken; es giebt für die reifere Jugend kaum bessere Lektüre. Sie sind aus echtem deutschen Geiste geflossen, voll reichen Gemüths und von romantischem Schimmer umspielt. — Ein Produkt echt deutscher Kunst sind auch die Federzeichnungen von *Bertha Bayge*, die, zu einer Mappe vereinigt, unter dem Titel „Lieder und Bilder“ in C. F. Amelang's Verlag in Leipzig erschienen sind¹⁾. Sie zeigen eine merkwürdige Verwandtschaft mit den Kompositionen Ludwig Richter's und sind doch so selbständig, dass wir mit Vergnügen nachdrücklich auf die Mappe hinweisen. Die Art und Weise der Zeichnung, die Komposition der Landschaft, die Staffage und die frei spielende Ornamentik, alles gemahnt an große Meister der Illustration, unter andern auch an M. von Schwind. Das sind keine bloßen Nachahmungen, sondern Entwürfe, die etwas von dem Geiste der Meister in sich tragen. Durch die Wiedergabe in Heliogravüre gewinnen die Zeichnungen nahezu den Charakter von Radirungen. In solchen Häusern und Familien, wo man die Romantik nicht ganz verschenecht hat — sie wird leider allenthalben von der rauhen Wirklichkeit verjagt — mag diese Mappe eine beifällige Aufnahme finden. Sie bewahrt eine bescheidene Poesie in sich und steht dadurch im Gegensatz zu manch modernem Prachtwerke, wo die Photographie, die Feindin der poetischen und künstlerischen Darstellung, unumschränkte Herrscherin geworden ist. Es wäre eine interessante Aufgabe für den Beobachter der Zeitbewegungen, einmal zu untersuchen, in wie weit die halb mechanische photographische Technik in Bezug auf die Kunst und Litteratur schädlich gewirkt hat. Sie hat ohne Zweifel neben unermesslichem Nutzen auch manchen Nachteil gebracht. Sie arbeitet langsam und stetig daran, die Fähigkeit künstlerischen Genießens abzustumpfen. Dass der Sinn der Menschen in Kunst und Litteratur immer mehr auf das rein Thatsächliche gerichtet ist, dass dem Darsteller der „Einklang, der aus dem Busen dringt und in sein Herz die Welt zurückeschlingt“, verloren zu gehen droht, ist eine Erscheinung, der die Photographie gewiss auch Vorschub leistet. Nicht nur in der bildenden Kunst, auch im Roman und im Drama macht sich das bemerklich, wo der Trieb zu photographiren, statt zu dichten,

deutlich erkennbar ist. Nicht mit dem gläsernen Auge der herzlosen Dunkelkammer sollen Welt und Menschen beschaut werden, sondern auf dem zarten Grunde, der von Lust und Leid zu vibriren vermag, sollen die irrenden Lichter der Außenwelt Seele und Leben erlangen, um dauernd zu rühren und leisen Nachklang des Vorgefühlten zu wecken.

NAUTILUS.

AUS EINES BILDNERS SEELENLEBEN.

PLASTIK, MALEREI UND POESIE

VON GUSTAV EBERLEIN.²⁾

m. Wesen und Wege des heutigen Kunstschaffens sind einem intimeren persönlichen Verhältnis zwischen Künstler und Publikum wenig günstig. Die realistische Richtung gipfelt in uneingeschränkter Objektivität; viele Künstler der Gegenwart sehen das Ziel der Kunst da, wo der Schöpfer vor seinem Werke völlig in den Hintergrund tritt, sie *wollen* objektiv erscheinen und suchen — bald spröde, bald auch wohl gar zu stolz — ihr persönliches Empfinden und Trachten den Augen ihrer Nebenmenschen nach Kräften zu entziehen. Selbstbekenntnisse und Selbstbiographien bildender Künstler, an denen gerade die deutsche Kunstgeschichte bisher so reich war, sind in den letzten Jahrzehnten selten geworden.

Um so überraschender und bezeichnender wirkt die Gabe, mit welcher einer unserer ersten Bildhauer, *Gustav Eberlein*, diesmal an den deutschen Weihnachtstisch tritt. Er hat treffliche Nachbildungen seiner Skulpturen vereint, ihnen in Tuschezeichnungen eine stimmungsvolle Umgebung geschaffen, selbständige Skizzen hinzugefügt und das Ganze als reiche Illustration zu einer Sammlung seiner Gedichte verwertet. Plastik, Malerei und Poesie verbinden sich hier zu einem Prachtwerk, wie es in Deutschland völlig eigenartig ist, selbst die Schwesterkunst der Musik — durch Kompositionen zu Eberlein's Gedichten von *Hermann Eder* vertreten — ist hinzugezogen worden, um „eines Bildners Seelenleben“ zu schildern. — Einzelne Grundzüge des letzteren stehen in Eberlein's Skulpturen sinnfällig verkörpert vor Augen. Dass er nüchternem Realismus abhold ist, bezeugt jedes seiner Werke. In kraftvolle, jugendschöne Menschenkörper bannt er die Gestalten einer Idealwelt, in der Venus und Amor das Scepter führen und ewiger Frühling herrscht. Man könnte ihm den Anakreontiker unter unsern Bildhauern nennen — freilich mehr im Hin-

1) Fol. In Mappe M. 12.

2) Berlin 1892. Schultz-Engelhardt.

blick auf den Geist seiner Werke, als auf ihre Form, denn äußerlich bleiben seine Gestalten in der weichen Fülle ihrer Glieder und in der malerischen, auf das Momentane gerichteten Auffassung der Barockplastik näher als der Antike, und dem entspricht auch das effektreiche Pathos, welches er zuweilen erstrebt und erreicht. Zweifellos hat anakreontische Poesie die Geburtsstunden seiner glücklichsten Schöpfungen verklärt. Auch in seinen Gedichten klingt sie wieder. Sie bergen keinen tiefen Gedankeninhalt und nur selten stürmische Leidenschaft, wohl aber einen allem Schönen offenen Sinn. Lenz und Liebe, Jugend und Naturpoesie sind die vielfach, variierten Grundthematika, in welche stets von neuem der Dank an den Schöpfer für die Schaffenskraft tönt.

Bisweilen sind sie dithyrambisch gehalten, meist aber spricht die anakreontische Muse in leichten, gefälligen Versen. Dass die letzteren oft nicht so vollendet und geglättet sind, wie Eberlein's Bildwerke, wird dem Künstler niemand verübeln, zumal einzelne Gedichte, wie „Lebenspfad“, „Wilde Rosen“, „Am Hange“, „Glockenblume“, „Mäglöckchen“, „Pantöffelchen“, „Der sterbende Krieger“, „Gebet“, auch dem zünftigen Dichter Ehre machten. Beruht doch auch der Wert dieser Veröffentlichung weniger in ihren Einzelheiten, als in ihrer ganzen Tendenz, welche im Gegensatz zu den Mächten, die heut' im Reiche der Kunst die Herrschaft führen, für den Idealismus eintritt, und die heut' so häufig gelungene Verbindung zwischen dem, was die Hand schafft und was die Seele empfindet, in den Worten bekennt:

„Es soll, wie ein Motiv durch Melodien,

Des Künstlers Wesen sich durch seine Werke ziehen.“

Die vignettenartigen Umrahmungen der Bildwerke — meist Landschaften und Blumen — zeugen von feinem künstlerischen Takt und dekorativem Geschick, und einige der selbständigen Entwürfe, wie beispielsweise das Bauernkind mit dem Blumenstrauß, lassen Eberlein's Begabung in neuem Lichte erscheinen, während andererseits auch aus diesen Aquarellen zuweilen die etwas süßliche, gar zu „ideal“ verflüchtigte Weise spricht, welche einzelnen Eberlein'schen Frauenfiguren die rechte Lebensfrische nimmt. — Das aber sind Bemerkungen, welche nur an dieser Stelle berechtigt sind: als Prachtwerk für das deutsche Haus ist diese Publikation mit rückhaltloser Freude zu begrüßen, und besondere Anerkennung gebührt der Verlagsbuchhandlung für die vornehme, in allen Teilen trefflich gelungene Ausstattung. Derartige Publikationen

pflügen in Frankreich zeitweilig zur Modesache zu werden: bei uns verhält man sich ihnen gegenüber leider meist spröde. Mögen diese Zeilen dazu beitragen, diese Sprödigkeit zu überwinden!

BÜCHERSCHAU.

Karl Heinemann. Goethe's Mutter. Ein Lebensbild nach den Quellen. Vierte Auflage. (Leipzig, Artur Seemann, geb. S. Mk.)

Wenn ein streng wissenschaftlich gehaltenes Buch in der kurzen Frist von einem Jahre und zwei Monaten es zu vier Auflagen bringt, so muss das ganz besondere Ursache haben. Einmal ist ja der Gegenstand des Buches ein überaus glücklich gewählter, Goethe's Mutter! Wenig geht nicht bei diesem Namen das Herz auf? Seit der Zeit, wo der Dichter selbst in Dichtung und Wahrheit ein Bild seiner Mutter entworfen, seit der Veröffentlichung von Bettina's Briefwechsel mit einem Kinde, der neben dem großen Dichter seine Mutter scharf in den Vordergrund stellte, hat die prächtige Frau nicht aufgehört, ein Liebling des deutschen Volkes zu sein. Aber zu zweit gebührt doch dem Verfasser des Buches das größte Verdienst daran, dass sein Werk so gut „gegangen“ ist. Es war eine tüchtige Aufgabe, das nachgerade massenhaft aufgespeicherte historische Material kritisch zu sichten, zu durchdringen und zu benutzen. Wenn Verfasser als Mann der Wissenschaft jeden Blender verschmäht, wenn er in seiner Entsagung oft so weit ging, Frau Rat lieber mit eigenen Worten sprechen zu lassen, als selbst das Wort zu nehmen, so hat er vielleicht denen, die durch Lektüre erregt, nicht angeregt sein wollen, nicht Genüge gethan, wohl aber allen, die nach des Tages Arbeit noch ein Stündchen denkender Einklehr bei den großen Geistern der Nation halten wollen. Und endlich zum dritten: der Verlags-handlung gebührt ein großer Anteil an der Verbreitungsfähigkeit des Buches. Sie hat es schon bei der ersten Auflage mit Illustrationen ausgestattet, die beim Lesen nicht störten, sondern anzogen, nicht unterbrachen, sondern auf den Text nur noch mehr aufmerksam machten. Wir haben bei einer Besprechung der ersten Auflage die reichhaltigen Kunstbeilagen des Buches bereits gewürdigt. Es wird dem Charakter dieser Zeitschrift angemessen sein, wenn wir auf die Vermehrung der Kunstbeilagen, welche die dritte und die vierte Auflage erfahren hat, hauptsächlich eingehen. Im ganzen haben wir 18 solcher neuen Beilagen gezählt. Davon sind einzelne an die Stelle bereits vorhandener getreten, das Goethehaus in Frankfurt z. B. ist nach einer im Jahre 1890 angefertigten Photographie gegeben, anstatt nach der Abbildung aus Könnicke's Bilderatlas, der Holzschnitt nach dem Bilde Goethe's von May ist jetzt durch eine Heliogravüre ersetzt, Lili's Bild nach einem im Goethehause in Frankfurt befindlichen Stich hier mitgeteilt. Die Heliogravüre nach dem May'schen Bilde scheint nach der von der Verlagsbuchhandlung Cotta vor einigen Jahren herausgegebenen Photographie gemacht zu sein, die leider allzu stark retouchirt worden ist, so dass das Bild in Heinemann's Buch etwas Geblecktes bekommen hat. Ganz anders wirkt eine Photographie ohne Retouche, wie sie unser verstorbenen Zerneke für seine Sammlung hat anfertigen lassen. Bei Lili's Bild scheint es dem Herrn Verfasser entgangen zu sein, dass es bereits in Jügel's Buch, das Puppenhaus, veröffentlicht worden ist. Es ist bei Jügel leicht kolorirt, die Züge sind noch etwas schärfer als in der hier vorliegenden Reproduktion, Lili sieht dort entschieden älter aus als hier. Wir hätten aber, offen gestanden, an dieser

stelle lieber eine Wiederholung des Jugendbildes der Gebrüder gesehen.

Interessant sind die beiden Bilder zu S. 18 und S. 205, das Goethehaus in Frankfurt und der Hof desselben, die erste Ansicht von dem Umbau gedacht. Wir sagen gedacht, denn nach der Natur sind beide Bilder nicht entworfen. Es sind Zeichnungen, die Reiffenstein etwa um das Jahr 1830, doch wohl mit starker Zuhilfenahme der Phantasie, angefertigt hat. Überaus wirksam ist die schöne Heliogravüre, nach dem Schadow'schen Standbilde der beiden Prinzessinnen Louise und Friderike von Mecklenburg-Strelitz. Höchst willkommen sind auch die verschiedenen Ansichten vom Rossmarkt und des Hauses, in welches Frau Rat Ende Juni 1795 einzog, und wo sie bis an ihr Lebensende wohnte. Der Holzschnitt des Jahrmarktsfestes in Plundersweilen, nach dem Aquarell von Kraus (ob direkt?) gemacht, wird vielen Lesern willkommen sein, zumal Verf. ihn überaus geschickt erläutert hat. Bekannt war das Bild schon durch frühere Wiedergaben, z. B. in Kürschner-Spemann's Goetheausgabe. Neu war uns des Verfassers Nachweis von einer Darstellung Klopstock's und seiner Anhänger auf diesem Bilde. Sie ist jedoch überzeugend. Die Bilder, das Scharmüzel vor dem Bockenhäuser Thor am 22. April 1796, Fürst Primas von Dalberg, Paläophron und Neoterpe haben den Referenten wenig angesprochen, er hatte beim letztgenannten, das er einfach gesagt, scheutlich findet, nicht die Empfindung der Frau Rat, die einen schönen Rahmen dazu verfertigen, ein Glas darüber machen und es in ihrem Schlafzimmer zum beständigen Anschauen aufhängen wollte. Aber gerade die Vorliebe der Frau Rat rechtfertigt ja die Wiedergabe des Bildes in Heine mann's Buch. Die vierte Auflage bringt eine neue Vermehrung des Bilderschmuckes: das Bild des Vaters der Frau Rat (aus Kessler's Gedenkbüchern) und ein Bild von Joh. Heinrich Merck nach einem Stich von Wegler, der auf ein Bild in Lavater's Physiognomik zurückgeht. W. A.

KUNSTLITTERATUR.

Eine neue *Michelangelo-Biographie*. Von John Ad-
lington Symonds, dem Verfasser des bekannten Werkes über die Renaissance in Italien, ist bei J. C. Nisimo in London ein zweifolgendes Leben Michelangelo's erschienen, das seine Aufgabe namentlich darin sucht, das im Buonarroti-Archiv zu Florenz befindliche handschriftliche Quellenmaterial dem modernen Leser zugänglich zu machen und außer Michelangelo selbst in seinen Briefen und Aufzeichnungen vornehmlich dessen alte Biographen, Condivi und Vasari, zum Worte kommen zu lassen. Das Buch ist sehr gediegen ausgestattet und vortreflich illustriert.

— Von der *Bibliographie de l'enseignement des Beaux-Arts* ist soeben der 41. Band, enthaltend l'Archéologie chrétienne, erschienen.

NEKROLOGE.

Am 30. November starb in Paris an den Folgen eines Schlagflusses im Alter von 70 Jahren der Maler *Isler Gilloud*, Lehrer der dekorativen Kunst an der Schule der schönen Künste.

(*) Der *Stillebenmaler Frau Grünwald* ist am 8. Dezember im Alter von 43 Jahren in Berlin gestorben.

WETTBEWERBUNGEN.

G. Berlin. Der große akademische Staatspreis wird für das Jahr 1893 der „*Bildhauer*“ und „*Malers*“ ausgeschrieben. Der Wettbewerb ist den Statuten entsprechend ein freier:

eine Aufgabe ist nicht erteilt. Aus den einzureichenden Werken muss die Fähigkeit des Urhebers sprechen, sich auf dem Gebiete der idealen und monumental Kunst-
richtung weiter auszubilden. Das Stipendium beträgt je 3300 M. und ist der Sieger verpflichtet, eine einjährige Studienreise nach Italien zu unternehmen. — Die Konkurrenzarbeiten sind bis zum 15. Mai 1893 an den Senat der Königlichen Akademie der Künste einzureichen: sie können aber auch den Kunstakademien zu Düsseldorf, Königsberg i. Pr., Kassel oder dem Staeffel'schen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. unterbreitet werden. Die Zuerkennung der Preise erfolgt im Monat Juni 1893. — Ausführliche Programme können von allen höheren Kunstunterrichtsinstituten Deutschlands bezogen werden.

DENKMÄLER.

G. Berlin. Der Bildhauer Professor *Reinhold Begus* hat nunmehr definitiv den Auftrag zur Anfertigung des „*Kaiser Wilhelm-Nationaldenkmals*“ erhalten.

— Am 19. November ist in *Montpellier* auf dem Kirchhofe St. Lazare das Denkmal für den 1889 gestorbenen Maler *Alexander Cabanel* eingeweiht worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Die letzte große Berliner Kunstausstellung, die wieder die Akademie veranstaltet hatte, hat, trotzdem sie nur 78 Tage gedauert, ein günstiges Ergebnis gehabt. Sie ist von 316080 zahlenden Personen besucht worden, zu denen noch mehr als 9000 Inhaber von Saisonkarten hinzukommen. Eingesandt waren im ganzen 2973 Arbeiten, von denen nach dem Spruche der Jury 716 zurückgewiesen wurden. Zwei Drittel der Gesamtausstellung stammten aus Berlin. Verkauft wurden 146 Arbeiten im Werte von zusammen 170000 M. Die Ausgaben stellten sich im ganzen auf rund 154000 M., die Einnahmen auf mehr als 165000 M., so dass der erzielte Überschuss die Summe von 11000 M. übersteigt.

Über die Begründung einer neuen Britischen Nationalgalerie wird der „*Frankfurter Zeitung*“ aus London geschrieben: Nachdem der Mäcen Mr. Tate sich mit dem gegenwärtigen Schatzkanzler Harcourt über den Platz für ein Museum geeinigt, in welchem seine der Nation zum Geschenke angebotene Gemäldesammlung aufgestellt finden soll, wird auch London endlich seines „*britischen Luxembourgs*“ sicher sein. Die von Mr. Tate angebotene Galerie wird jedenfalls, was die Zahl der darin vertretenen britischen Künstler und die Auswahl ihrer Werke betrifft, einen vorzüglichen Kern zu dem neuen Museum für britische Malerei bilden. Am glücklichsten unter allen englischen Malern ist Sir John Millais vertreten mit drei seiner künstlerisch vollendetsten und populärsten Bilder „*Das Thal der Ruhe*“, „*Ophelia*“ und „*Die Aufsuchung der Nordwest-Passage*“. Von Sir Frederik Leighton befindet sich darin ein Bild aus der letzten Academy-Ausstellung „*Die See giebt ihre Toten wieder*“, das ursprünglich für eine Kathedrale bestimmt war. Glückliche gewählte Beispiele der englischen Generalerei unserer Tage sind Orchardson's „*Der erste Tanz*“ und „*Liebeszank oder die gespaltene Laute*“, sowie Fildes's „*Der Doktor*“. Von dem Landschafts- und Seemaler Mr. Hook besitzt die Sammlung zwei meisterhafte „*Küstenscenen aus Devonshire*“.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Ein „*Arbeitscher Kunstverein*“ ist vor einiger Zeit in Berlin begründet worden. Dieser Verein hat sich das Ziel gesteckt, die Kunst zu fördern und das Interesse und Ver-

ständnis für sie in möglichst weite Kreise zu tragen. Zu diesem Zwecke will man Kunstwerke nach Maßgabe der vorhandenen Mittel ankaufen und jährlich durch das Los unter die Mitglieder verteilen. Ferner sollen Kunstwerke vervielfältigt werden, jedes Mitglied soll davon jährlich oder mindestens alle zwei Jahre ein Exemplar als Vereinsgabe, möglichst nach Auswahl, erhalten; diese Vervielfältigungen werden in Kupfer oder Stahlstichen, Radirungen, plastischen Arbeiten etc. bestehen. Auch wird der Verein in seiner nächsten Hauptversammlung eine Summe bewilligen, die für Beschaffung von Kunstwerken zu öffentlicher Bestimmung vorgesehen ist; doch braucht diese Summe nicht jährlich verwendet zu werden. Endlich will der Verein anstreben, dauernde und periodische Kunstausstellungen in Berlin zu veranstalten. Der Jahresbeitrag ist auf 20 Mark angesetzt; „Stifter“ wird nach Leistung einer Summe von mindestens 1000 Mark. Bis jetzt zählt der Verein etwa 350 Mitglieder, unter denen sich auch zahlreiche Künstler befinden.

5. *Der Streit in der Münchener Künstlerschaft* ist jetzt dahin entschieden worden, dass der Prinzregent der *Künstlerversammlung* die Benutzung des Glasplastes zur Abhaltung der nächstjährigen Kunstausstellung unter den üblichen Bedingungen und unter Belassung bestehender Einbauten genehmigt hat. Die Vertreter der sezessionistischen Künstler reisen demnächst nach Dresden ab behufs Verhandlungen mit den städtischen Behörden wegen einer im nächsten Jahre geplanten Gemäldeausstellung. Wie der „Kölnischen Zeitung“ dazu aus Dresden geschrieben wird, wünscht man dort dringend, den „Verein bildender Künstler“ an Dresden zu fesseln.

6. *Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin*, November-sitzung. Herr *Lippmann* berichtete über die Ausstellung alter Farbendrucke, welche in dem von ihm geleiteten Kupferstichkabinet der kgl. Museen veranstaltet ist. Übersichtliche Anordnung der vortrefflich gewählten Blätter, ausführliche gedruckte Erläuterungen, die Auskunft geben sowohl über die wichtigsten technischen Verfahren, als auch über jedes einzelne Blatt, machen die An-stellung nicht nur für Spezialkenner, sondern auch für weitere Kreise in hohem Grade nutzbar. Herr Lippmann gab einen Überblick über die Geschichte des Farbendruckes. Sie beginnt mit der Geschichte des Holzschnittfarbendruckes; der Redner wies auf die ältesten derartigen Versuche im Buchdruck des 15. Jahrhunderts, auf den Fust-Schöffer'schen Psalter von 1457 und die farbig gedruckten Holzschnitte aus venezianischen Offizinen hin. Eine mehr künstlerische Entwicklung des Holzschnittfarbendruckes beginnt im Anfang des 16. Jahrhunderts ziemlich gleichzeitig in Deutschland und Italien. Seit 1510 erscheinen die ersten Clair-obscurs Farbholzschnitte, von mehreren Platten gedruckt (aus Burgknaier's Atelier), geschnitten von Jost de Negker, und zwar gleich so vollendete Werke, wie „Der Tod als Würger“, dann Eggler's Porträt u. a. Lucas Cranach, H. B. Grien, Wechtlin u. a. arbeiten in der gleichen Manier, welche auf eine Nachahmung der farbig grundierten, mit weißen Lichtern geübten Handzeichnungen zurückzuführen ist. Doch gewinnt diese Technik keine große Verbreitung. — Etwa derselben Zeit scheinen die besten Farbholzschnitte des Italiens (Ugo da Carpi) zu entstammen, zu dessen bedeutendsten Nachfolgern Andrea Andreani und andere zählen. — Neben vereinzelt Versuchen in den

Niederlanden (H. Goltzius, Chr. Jegher, J. Lievens), neben Fr. Blommaert's Experiment, Holzschnittfarbendruck auf dem Kupferdruck zu verbinden, ist noch besonders interessant der Versuch John Jackson's, die fast vergessene Technik zur Reproduktion berühmter venezianischer Gemälde wieder zu beleben. In unserem Jahrhundert blüht der Holzschnittfarbendruck unter wesentlich veränderten Bedingungen und in veränderter Technik wieder auf. Im 17. Jahrhundert beginnen die Versuche, farbige Drucke von Kupferplatten zu erzielen. Auch hierfür bietet die An-stellung eine Reihe vortrefflicher Beispiele, da die Sammlungen des Kabinetts zum Teil durch glückliche neuere Ankäufe wesentlich bereichert sind. — Dem Farbholzschnitt ist die von Ch. le Blond (geb. 1670) erfundene Manier nachgebildet, wobei jedesmal nur eine Farbe auf die Druckplatte aufgetragen, und diese Farben nach einander auf dem Druckblatte zum Abdruck kommen. Dieses Verfahren wirkt besonders glücklich in der Anwendung auf Schalkun-stblätter. Die höchste Entwicklung findet es in den Aquatintadrucken der Franzosen Janet, Des-courts etc., unter denen besonders Delaunoy's „Promenade publique“ und „Promenade du Palais Royal“ durch geistreiche Zeichnung und feine Darstellung der Beleuchtungseffekte sich auszeichnen. — Daneben werden Versuche gemacht, die verschiedenen Farbentöne zusammen auf einer Platte aufzutragen und so das Abdruckverfahren zu vereinfachen. Hercules Seghers ist hier bahnbrechend, bis die Methode im 18. Jahrhundert in England sehr vervollkommnet und in großem Umfange ausgebeutet wird (Bartolozzi u. a.). — Sodann berichtete Herr *Bode* über die Erweiterung und Neuordnung der Abteilung italienischer Skulpturen im kgl. Museum, worüber an dieser Stelle bereits referirt ist. Nachdem Herr Bode noch auf die bevorstehende Auktion der Sammlung Spitzer verwiesen, wird eine Reihe litterarischer Neuigkeiten vorgelegt und besprochen.

VERMISCHTES.

— Über „*Kunst und Technik der Radirung*“ hielt Herr *Ernsthard Mannfeld* in der Sitzung des Vereins für deutsches Kunstgewerbe am 23. November einen Vortrag, den wir folgendes entnehmen: Unter Radirung versteht man eine Zeichnung auf einer Kupferplatte, welche durch Atzwasser in die Platte vertieft wird, während beim Kupferstich die Linien direkt mit einem scharfen Stichel, wie ihn jeder Graveur gebraucht, in die Kupferplatte gegraben werden. Bei der Radirung werden die Striche etwa ebenso willkürlich gelegt, wie man sie mit dem Bleistift oder der Feder auf Papier zeichnen würde. Sie entspricht dem künstlerischen Geiste der Gegenwart mehr, als irgend eine andere graphische Kunstgattung. Phantasie und Stimmung sind ihr ebenso geöffnet, wie der nervöse Reiz moderner Kunstschöpfung. Der Kupferstecher, auch der genialste seines Zeichens, verhält sich im wesentlichen zum schaffenden Künstler doch nur wie der Übersetzer zum Dichter. Das Bild des Künstlers setzt er in schwarze Striche und Punkte um, mit dem Stichel gräbt er sie möglichst gleichmäßig und korrekt in die Kupferplatte ein. Sein Instrument bringt es mit sich, dass er regelmäßige, gerade oder geschweifte, sanft an- und abschwellende Linien produziert, unregelmäßige, scharf gebrochene Linien aber, wie sie die Landschaft oder Architektur erfordert, gelingen ihm schlecht. Sein Gebiet sind daher glatte Plane oder gewölbte Flächen. Dagegen der menschliche Körper, Gewänder und krause Gebilde, wie Felsen und Bäume, sagen seiner Austricksweise wenig zu. Für den Stahlstich gilt das Gleiche, nur ist die Stahlplatte härter als Kupfer und wirkt meist hart und kalt. Bei den

1 Die Datirung 1506 und 1509 auf Cranach'schen Clair-obscurs dürfte sich auf die Entstehung der Kourplatte beziehen, während die Farbentafeln wohl erst später nachgearbeitet wurden.

Es ist wenig interessant, man solche, die ein vorhandenes Bild kopieren und Originalradierungen; die erstere giebt uns die Originalgröße mit all seinen Reizen des Tones und aller Details der Färbeführung wieder, so dass bei schönster technischer Behandlung doch denkbar vollkommenste Treue der Wiedergabe geboten ist. Die Originalradierungen dagegen erscheinen vom Künstler ein sehr umfassendes Schaffen, er muss Maler, Radierer und Drucker zugleich sein. Als Maler wählt er das Motiv, macht seine Studien nach der Natur und entwirft das Bild. Nun beginnt die eigentliche Radierung auf der Kupferplatte, die lumenhafte Ätzung mit ihren oft ganz überraschenden und unbedachtigten Erscheinungen. Übung und Gefühl müssen hier ersetzen, was bei anderen Techniken feststehende Regeln thun, die sicheren Erfolg garantiren. Ferner die Vervollung der Töne durch Schabbeisen, Polirstahl und Diamantadel. Hieran schließt sich die Arbeit an der Druckerpresse, die Herstellung zunächst der Probezüge, dann, nach Vervollung der Radierung, die der Fein- oder Remarquezüge, die, von des Künstlers eigener Hand ausgeführt, seinen Intentionen in höchster Vollendung entsprechen. Sie zeigen die geistige und leibliche Handschrift des Künstlers, und auch einem größeren Publikum, welches nicht Hunderte und Tausende für ein Kunstwerk ausgeben kann, bietet sie Gelegenheit, ein originales Kunstwerk zu erwerben. Somit ist die Originalradierung die vornehmste der graphischen Künste, bei der man die Abwesenheit der Farbe nicht mehr bemerkt und empfindet. Über die ältere Geschichte der Radirkunst ist wenig bekannt; sie scheint aber aus dem Kunstgewerbe entsprungen; Watten und Gerätschaften sind früh mit Gravirungen und Ätzungen versehen worden. Albrecht Dürer hat die Technik gekannt und verwertet, jedoch mit nur geringer Ausnutzung ihrer Ausdrucksmittel. Die niederländischen Stecher des 16. Jahrhunderts haben in gleicher Weise nur wenig zur Entwicklung derselben beigetragen. Erst Rembrandt, der geniale Meister des Hellbunkels, hat auf dem Gebiete der Originalradierung das Höchste geleistet. Von den vielen weiteren Meistern sind zu nennen Salvator Rosa, Berghem, Evedtingen, Piranesi und Tiepolo. Als der malerische Sinn unter dem Drucke der klassizistischen Bestrebungen zu Anfang unseres Jahrhunderts ermattet war, verschwand die Radierung vollständig. Die französischen Künstler nahmen sie wieder auf. Charles Meyron zuerst, dem folgte Lahanne, Flameng, Jacquemart, Legros, Lhermitte und andere, und unter diesem Einfluss unser bedeutendster Meister, Karl Wiegling, dessen Nachbildungen Rembrandt'scher Bilder zu dem Bedeutendsten gehört, was je auf dem Gebiete der reproduzierenden Radirkunst geleistet worden ist. Die Malerradierungen französischer und englischer Künstler der Neuzeit zu studiren gab die Kgl. Nationalgalerie in ihrer Ausstellung 1881 ebensowohl Gelegenheit, wie die internationale graphische Ausstellung 1883 in Wien. Die bedeutendsten englischen Radierer sind Hubert Herkomer, Haselton, Macheth, Seymour Haden, Slocombe, Strang, Tissot u. a. In Deutschland war während der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts die Radierung nur in zeichnerischer, trockener Weise geübt worden, bis in den vierziger Jahren die Düsseldorf'scher Künstler, unter ihnen besonders der Maler, Radierer und Dichter Robert Beutik die ersten Versuche machte, den Radierungen farbige Wirkung abzugewinnen. Gleichzeitig hatte Adolf Menzel in seiner geistvollen, nachahmlichen Weise diesen Zweig der Kunst aufs neue gepflegt. Danach war es vornehmlich Engler, der seine erstaunliche Schaffenskraft in den Dienst der Reproduktion alter Meisterwerke stellte. Seit jener Ausstellung englischer und fran-

zösischer Radierungen haben sich besonders Stecher vom Fach, Ellers, Hans Meyer, Jacoby, Geiger, Krostewitz, Feldmann, Stück, der Originalradierung zugewendet. Besonders aber sind hier zu nennen die Namen Stauffer-Bern und Max Klinger. Reuber bespricht dann seine eigenen Arbeiten, die er zur Erläuterung ausgestellt hatte und in denen er sich als Darstellungsbildet das malerische Stadt- und Landschaftsbild gewählt habe. Er habe es sich zur Aufgabe gemacht, die Radierung zum vollständigen und selbständigen Bildauszugsgestalten. Augenblicklich ist er damit beschäftigt, im Auftrage der Kgl. Nationalgalerie die bekanntesten Bilder des großen Architekturmalers Karl Grab zu radiren und in einem Werke zu vereinigen, welches in Kürze erscheinen wird.

Zum *Jubiläum der Wiener Akademie* haben wir noch einige künstlerische Momente nachzutragen. Zunächst die der Feier unmittelbar vorausgegangene Aufstellung der beiden von *Edm. v. Hofmann* modellirten *Kentaurengruppen* aus Bronze auf den die Haupttreppe des Gebäudes flankirenden Steinsockeln. Der Kentaure ist in beiden Gruppen nach antiker Weise als der wilde Naturdämon gedacht, welchen der auf seinem Rücken sitzende kleine Eros bündigt; dem jugendlichen Halmenschen legt er Zügel an, den älteren lässt er auf die besänftigenden Klänge des Saitenspiels lauschen. Dieser greise Kentaure ist besonders gelungen; er fügt sich gut in die etwas eng bemessenen Sockellinien ein, während der Pferdeleib des jüngeren mit Lebhaftigkeit über den Rahmen hinausgreift. Die Durchbildung beider Gruppen ist eine sehr tüchtige, der von *Turbain* besorgte Bronzenguss vorzüglich. — Den beiden Künstlern, welche die an der Stirnseite der Aula angebrachte *Gedenktafel* plastisch zu verzieren hatten, war eine schwierige Aufgabe gestellt; sie haben dieselbe aufs glücklichste gelöst. Unter der Gedenktafel nämlich ist der Abguss des Parthenonfrieses eingelassen, über ihr an der Decke prangen die Bilder Feuerbach's. Zwischen Antik und Modern war der Übergang zu schaffen und zugleich ein Stil zu finden, der sich den feinen und strengen Formen der Hansen'schen Architektur des Saalegates anpasst. Die Künstler wählten ein Mittelglied zwischen Hoch- und Flachrelief und gaben der Umrahmung einen gefälligen Anflug von malerischer Spätrenaissance. Diese Umrahmung rührt von Prof. *Edm. Hellner* her. Als figürlicher Schmuck der Einfassung fallen besonders zwei unten links und rechts hervortretende Gestalten in die Augen: eine weibliche rechts (die Malerei) und eine nur mit halbem Leibe sichtbare männliche links (die Skulptur). Palmzweige und Blumenzweide dienen zur Bereicherung des Bildwerks. Den Mittelpunkt der Komposition füllt ein Rund mit den Reliefporträts der Kaiser Leopold I. und Franz Josef I., als deren ersten Gründers der Anstalt und des Erbauers der gegenwärtigen Akademie; diese beiden unter einander geschobenen Flachreliefs rühren von Prof. *K. Zumbusch* her. Zu beiden Seiten und am Fuße der Gedenktafel künden Inschriften den Anlass zu deren Anfertigung und die Namen der beiden kunststimmigen Herrscher. Den oberen Abschluss der Tafel bildet die Kaiserkrone. — Auch der beiden von Prof. *J. Turbain* zur dem Feste der Akademie verfertigten Medaillen muss schließlich noch eingehender gedacht werden. Die von der Akademie dem Kaiser gewidmete Medaille trägt auf der Vorderseite wiederum das Doppelbildnis der beiden genannten Monarchen in einem von vier Genien gehaltenen und mit Blumen bekränzten Oval; die Rückseite zeigt uns die Künste, durch drei Jünglinge repräsentirt, welchen die in ihrer Mitte sitzende Pallas Athena ihre Unterweisungen giebt. Auf der zweiten Medaille, welche der Wiener Klub

der Plastik der Akademie widmete, sehen wir vom die Allegorie der Plastik mit dem Genius des Wohlstands zur Seite, der das Füllhorn seiner Gaben in ihren Schoß anleert, rückwärts die Widmungstafel, von drei sie schmückenden Genien umgeben. Beide sinnreich erfunden und lebensvoll modellirten Gedankenkreuz sind von dem trefflichen Wiener Sculptur K. Woschnann in Metall ausgeführt.

E. J. Schindler's „Taxi“, unseren Lesern durch die Radirung von Alphonse Bekant, wurde auf Befehl des Kaisers Franz Joseph für die Galerie des Hofmuseums in Wien um 10000 fl. angekauft.

H. A. L. *Belohnungen des akademischen Rats in Dresden.* Der akademische Rat zu Dresden hat am 21. November dieses Jahres ein Bewerbungsschreiben zur Erlangung von Entwürfen für die inländische Aus schmückung der Aula in der neu erbauten Fürstenschule zu Grimma erlassen. Die Aula soll mit 11 Wandgemälden versehen werden. Als Thema des Hauptgemäldes wird die Prodigt des Paulus in Athen vorgeschlagen, also derselbe Gegenstand, den *Anton Dietrich* bereits in der Aula des Johannismus zu Zittau in kolossalem Maßstabe mit Wachsfarben behandelt hat. Für einige Wandflächen bleibt dem Künstler die Auswahl der Gegenstände überlassen, für andere wieder werden Medaillons und Figuren gewünscht. Für die besten Farbenskizzen sind die Preise in der Höhe von 500 und 100 Mark ausgesetzt. An der Bewerbung können nur sächsische oder in Sachsen lebende Künstler teilnehmen. Als Ablieferungstermin ist der 1. Juli 1893 bestimmt. — Eine zweite Bekanntmachung bezieht sich auf die Verleihung des akademischen Reisestipendiums, das wiederum für das Jahr 1893 für einen Maler ausgeschrieben wird, nachdem es im Jahre 1892 nicht vergeben werden konnte. Eine dritte Bekanntmachung besagt, dass das Reisestipendium für das Jahr 1893 zunächst für einen Kupferstecher oder Radier bestimmt ist. Sollten keine Bewerber aus diesem Kunstzweig auftreten, so behält sich der akademische Rat die Verleihung an einen Architekten vor. Die Bekanntmachungen sind u. a. abgedruckt in der 1. Beilage zum Dresdener Anzeiger vom 30. November.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG.

Seemanns Kunsthandbücher.

Handbuch der Ornamentik zum Gebrauch für Musterzeichner, Architekten, Schulen und Gewerbetreibende von **Franz Sales Meyer**, Professor an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe. Vierte, durchgesehene Auflage. 1892. Mit 300 Tafeln. Gegen 3000 Abbildungen enthaltend. Br. 9 M., geb. M. 10,50.

Handbuch der Schmiedekunst zum Gebrauch für Schlosser, Architekten etc. von **Franz Sales Meyer**, Professor an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe. Mit 197 Abbildungen. Br. M. 3,20, geb. 4 M.

Gold und Silber. Handbuch der Edelschmiedekunst von **Ferd. Luthmer**, Professor und Direktor der Kunstgewerbeschule in Frankfurt a. M. Mit 151 Abbildungen. Br. M. 3,00, geb. M. 4,50.

Kostümkunde. Die Tracht der europäischen Kulturvölker vom Altertum bis zum 19. Jahrhundert. Von **August v. Heyden**, Professor u. Historienmaler in Berlin. Mit 222 Abbildungen. Br. M. 3,20, geb. 4 M.

Die Liebhaberkünste, ein Handbuch für alle, die einen Vorteil davon zu haben glauben, von **Franz Sales Meyer**. Zweite umgearbeitete Auflage. Mit 250 Illustrationen. gr. 8°. Br. 7 M., geb. 8,25.

Im Anschluss an das „Handbuch der Liebhaberkünste“ ist eine Sammlung moderner Entwürfe erschienen, betitelt:

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. 1892. Nr. 5.

Kgl. bayer. Gehobener Dr. August von Essenwein, erster Direktor des Germanischen Nationalmuseums. Von H. Boscch. — Zur Frage nach Harnschicks Quellen und Stoffen. Von Dr. L. Frankel. — Der Nürnberg-Rot-Blind-Club von Weunmann. Von H. Boscch. — Kost- u. einer Reise von Nürnberg nach Venedig 1851. Von H. Boscch. — Eiserne Thürklöppele des 18. Jahrhunderts. Von H. Boscch. — Katalog der im germanischen Museum vorhandenen, zum Abdruck bestimmten geschlittenen Holzstöcke vom 1. bis 15. Jahrlaubdt. 1. Teil. Belegn. 10 bis 13.

Architektonische Rundschau. IX. 1892. Nr. 2.

Taf. 9. Hauptort der Wohn- und Geschäftshäuser des Herrn Kommerzienrats L. Gerdmeyer, Maximiliansplatz in München. Entworfen von Fr. Thiersch, ausgeführt von Architekt D. Jullien d'Asselot. — Taf. 10. Geschäftshaus für den Vorschlagsverein in Baden-Baden. Entworfen von Architekt W. Wittel d'Asselot. — Taf. 11. Entwürfe zum Innenausbau eines Schlosses, in Titel von Zaar und Vaul, Architekten in Berlin; Schlafzimmer des Besitzers. — Taf. 12. Kunsttheater in Budapest. Erbau von Architekt A. Lang d'Asselot. — Taf. 13. Erdbecken für den Kommerzienrat Gerdmeyer sowie ein dem Friedhof zu Endenscheid in Westf. Entworfen von Baumeister E. Endell in Steglitz. — Taf. 14. Villa des Herrn J. Löwenberg in Oregon. Erbau von Architekt J. Hodges d'Asselot. — Taf. 15. Das bonnatte Haus in Eggelnburg, Niederösterreich. Aufgenommen von Architekt J. Schulbauer in Baden bei Wien. — Taf. 16. Villa des Herrn Direktor Rosenberg in Wamsee bei Berlin. Erbau von Cremer und Wolfenstein, Architekten in Berlin.

Die Kunst für Alle. 1892. 93. Nr. 5.

Der Albrecht Düren-Verein in Nürnberg. 1. Von Dr. P. J. Rée. — Rundschau. Von Fr. Pecht. — Auch eine Kolombus-Ausstellung. Ein Notbehrl. Von Dr. H. Barth.

Gewerbealle. 1892. Heft 12.

Taf. 1. Schmiedeeisene Gitter an Stil des 18. Jahrhunderts. Entworfen von H. Fischer in Weisbach. Taf. 2. 90 Entwürfe zu Schmiedegeräten von L. Boscch in Hamau. — Taf. 91. Schrank im Stil deutscher Renaissance. Im Privatbesitz in München. — Taf. 92. Marmorcapitellen aus der Pfarrkirche in Sterzing in Tirol. Aufgenommen von R. Larch und A. Lachner, Fachlehrer in Bozen. — Taf. 93. Einigen in Silber und schilbkrot. 841 Louis XIII. Vom Schriftstillschreiber des Marschall de Crequy in den Sammlungen des Hotel Clary in Paris. Aufgenommen von W. August d'Asselot. — Taf. 94. Entwürfe zu Blumen. Von Fr. Hildenbrandt in Köln a. Rh. — Taf. 95. Standuhr mit elektrischem Licht. Entworfen von K. Lejeune, Assistenten am Nordböhmischen Gewerbeverein in Reichenberg. — Taf. 96. Dekorative Füllungen. Entworfen von K. Leibitz in Mannheim.

The Magazine of Art. Nr. 146. Dezember 1892.

The portraits of Lord Tennyson. I. Von Th. Watts. — The Leicester Corporation Art Gallery. II. Von B. L. Vickers. — Daniel Verige. Von H. Frausgeber. — Sculpture of the year. — The salons of the 1. Elysées and the Champ de Mars. Von C. Phillips. — The noble amateur. Von M. H. Spielmann. — On the shores of the Zuyder Zee. Von G. A. T. Middleton und H. Vos.

Vorbilder für häusliche Kunstarbeiten,

herausgegeben von **Fr. S. Meyer**. 72 Blatt hoch 4°. Preis 6 M., in Mappe M. 7,50.

Der Bucheinband, seine Technik und seine Geschichte. Von **Paul Adam**, Buchbindermeister in Düsseldorf. Mit 194 Abbildungen. Br. M. 3,00, geb. M. 4,50.

Waffenkunde. Handbuch des Waffenwesens in seiner historischen Entwicklung von **Wendelin Boehm**, Custos der Waffensammlung des österr. Kaiserhauses. Mit 664 Abbildungen. Br. M. 13,20, geb. 15 M.

Die Mosaik- und Glasmalerei von **Carl EHS**. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von **J. Andree**, Regierungs-Baumeister und Lehrer am Kunstgewerbe-Museum in Berlin. Mit 82 Abbildungen. Br. 3 M., geb. M. 3,50.

Das Email, seine Technik und seine Geschichte, von **Ferd. Luthmer**, Direktor der Kunstgewerbeschule in Frankfurt a. M. Mit Abbildungen. Br. M. 3,30, geb. 4 M.

Handbuch der Pflanzenornamentik. Zugleich eine Sammlung von Einzelmotiven für Kunstgewerbetreibende von **Ferd. Moser**, Direktor der Handwerker- u. Kunstgewerbeschule in Magdeburg. Br. 6 M., geb. 7 M. (Die Sammlung wird fortgesetzt.)

Kunstaussstellung Danzig.

Der Kunstverein zu Danzig veranstaltet für die Zeit

vom 9. März bis 16. April 1893

in den Räumen des Stadtmuseums zu Danzig eine Ausstellung wertvoller **neuerer Gemälde.**

Anmeldefrist bis 31. Januar 1893; nicht satzungsmäßig angemeldete Einwendungen werden beanstandet.

Nähere Auskunft erteilt auf portofreie Anfragen der Vorstand des Vereins umgehend und mündlich.

Königliche Akademie der Künste zu Berlin.

Bekanntmachung.

Die Konkurrenzen um den großen Staatspreis finden im Jahre 1893 auf den Gebieten der **Malerei** und **Bildhauerei** statt.

Anführliche Programme, welche die Bedingungen der Zulassung enthalten, kommen von der unterzeichneten Akademie der Künste, dem hiesigen Künstler-Verein sowie von den Kunstakademien zu Dresden, Düsseldorf, Kassel, Königsberg, München, Wien, den Kunstschulen in Karlsruhe, Stuttgart, Weimar und dem Stadel'schen Institut zu Frankfurt a. M. bezogen werden.

Berlin, den 8. Dezember 1892

Der Senat

der Königlichen Akademie der Künste.
Sektion für die bildenden Künste.

C. Becker.

Die Italienischen Photographien

aller Verlagsanstalten. **Gut und billig.**

Kunsthandlung **HUGO GROSSER, Leipzig.**

Kataloge. Auswahlsendungen. [47]

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franco durch **Rudolf Baugel** in **Frankfurt a. M.**, Kunstauktionsgeschäft, geg. 1893. [46]

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie Compl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle größeren Gemäldeaktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstrasse 3

[579]

Josef Th. Schall.

Gemälde moderner und alter Meister.

sowohl Aquarelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl einzeln als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von

[594]

Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 168.

Joseph Baer & Co.

Buchhändler u. Antiquare.

Frankfurt a./M.

Größtes Lager architektonischer und kunstgewerblicher Werke.

Sieben erschien: [580]

Verzeichnis wertvoller Werke

aus dem Gebiete der

Kunstwissenschaft

meist aus **Rudolf Weigel's** Verlag zu namhaft ermäßigten Preisen. Andrensen. — Apell. — Archiv f. zeichn. Künste. — Bartsch. — Holzschnitte berühmter Meister. — Passavant. — Ruinohr. — Weigel's Kunstlager. — Kataloge

Wertvolle Kunstblätter für Mappe und Wand.

Ed. Hildebrandt's

Aquarelle,

Chromofaksimiles von R. Steinboeck, unerreicht in Wiedergabe der Originale und Haltbarkeit der Farben:

Erdreise 34 Bl., **Europa** 14 Bl., **Neue Folge** 20 Bl.

Einzel 12 *h.*, von 6 Blatt an **nur 9 *h.***
Prachtmappe 20 *h.*, Verzeichnis gratis

Neue Radierungen.

W. Feldmann.

Burg Lichtenstein (92), **Burg Elz** und **Kulessburg** à 15 *h.*
Burg Hohenzollern 15 *h.*

K. Kohnert.

Herbstabend in der **Bauk** und **Frühlingsmorgen bei Tegel** à 20 *h.*
Gerecht bei Vendome nach Koltz 20 *h.*

B. Mannfeld.

Heidelberg und **Köln** à 40 *h.*, zus. 70 *h.*
Meissen und **Limbürg** à 40 *h.*, zus. 70 *h.*
Loreley und **Rheingrafenstein** à 20 *h.*
Aachen, **Breslau**, **Danzig**, **Erfurt**,
Wetterhorn bei Grindelwald à 20 *h.*
Marienburg 30 *h.*, **Nerseburg** 12 *h.*

W. Ziegler, Rembrandt 15 *h.*

Illustriertes Verzeichnis mit Angabe der Frühdrucke gratis. Zu beziehen durch jede Kunst- und Buchhandlung. [596]

Verlag von

Raimund Mitscher, Berlin S. 14.

Der Kunstverein in Zürich

wünscht im Jahre 1893 seinen Mitgliedern als Vereinsblatt einen **Kupferstich** zuzustellen. Künstler, welche in der Lage sind, uns einen passenden Stich in einer Anzahl von 500 Expl. zum Preise von 4—5 Mk. pr. Expl. zu liefern, werden hiermit eingeladen, uns bis spätestens 31. Dezember 1892 ein Probeblatt einzusenden. [606]

Zürich, 12. Nov. 1892.

Im Auftrag des Vorstandes:

Der Aktuar: **Alb. Heizmann.**

Inhalt: Wettbewerb um eine Malerradierung. — Von Christmarkt. Von Nautilus. — Aus eines Bildners Seelenleben. — K. Heuemann.

Goethes Mutter. — John Addington Symonds, Michelangelo-Biographie; Archæologie christiane. — P. Galland ?; R. Groenland ?; — Grosser akademischer Staatspreis in Berlin. — Kaiser Wilhelmdenkmal in Berlin; Denkmal für A. Cabanel in Montpellier. — — Erlolge der letzten Berliner Kunstaussstellung; Begründung einer neuen Britischen Nationalgalerie. — Deutscher Kunstverein in Berlin; Streif in der Münchener Kunsterschaft; Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin. — E. Mundell: Über Kunst und Technik der Radierung; zum Jubiläum der Wiener Akademie; E. J. Schindler's Pass; Bekanntmachung des akademischen Rats in Dresden betr. malerische Ausschmückung der Aula der Fürstenschule in Grimma. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Artur Seemann.** — Druck von **August Pries** in Leipzig.

Dieser Nummer liegen 2 Prospekte bei: von der Verlagsbuchhandlung von **E. A. Seemann** in **Leipzig** und der Verlagsbuchhandlung von **P. Friesenhahn** in **Leipzig**, auf welche wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsbild des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN S.W.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1592 93.

Nr. 9. 22. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc. die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasen Stein & Vogler, Rnd. Mosse u. s. w. an

KATALOG DER GEMÄLDEGALERIE IM KÜNSTLERHAUSE RUDOLFINUM ZU PRAG.¹⁾

Es ist der Zahl nach die achte Auflage des Kataloges der Gesellschaftsgalerie in Prag, aber die erste von wissenschaftlicher Bedeutung, die hier besprochen werden soll. Seitdem diese neue Auflage erschienen ist, haben die früheren Kataloge nur mehr für den Nachweis der Provenienzen einigen Wert. Als beschreibende Verzeichnisse sind sie von der neuen Auflage gänzlich überholt. Die Verspätung dieses Referates, bedingt durch mehrere Umstände, deren Erörterung nicht hierher gehört, möge entschuldigt werden. Ich hoffe, dass die Bemerkungen, die hier folgen, den Fachgenossen nicht ganz unerwünscht sein und dass sie begeisterte Bilderfreunde zu einem erneuerten Studium der interessanten Galerie im Rudolfinum aufmuntern werden. Die neue Aufstellung der Sammlung ist ja eine sehr vorteilhafte, und der neue Katalog ist bequem eingerichtet. Die Beschreibungen der Bilder sind meist zureichend und gehen auch auf das Material des Malgrundes soweit ein, dass die Holzarten genannt sind. Die Abmessungen der ältern Ausgaben sind durchgesehen und verbessert worden, die Signaturen sind in vielen Fällen vorzüglich wiedergegeben und zwar in Holzschnitt. Nur die Wiedergabe der Zeichnung von Nr. 169 sieht eher wie der Andromedanebel aus als wie das Faksimile einer Künstler-

inschrift. Immerhin mag es hingehen, da der Nebel im Holzschnitt recht gut wiedergegeben ist und so wenigstens einen Begriff von der Undeutlichkeit der Signatur giebt. Eines hat mich bei der Wiedergabe der Künstlerinschriften sehr gewundert, dass man sich dazu nicht der angeblich so berühmten Husnik'schen Phototypie bedient hat, für die man doch in Prag vor einigen Jahren gewaltige Lanzen brach.

Das Vorwort und die Einleitung des neuen Kataloges nennen die zahlreichen Mitarbeiter an dem Werke und geben eine knappe Darlegung der fast hundertjährigen Geschichte, auf welche die Prager Gesellschaftsgalerie zurückblickt.

Zu S. XXII, zur Geschichte der Hoser'schen Sammlung, ergeben sich Ergänzungen aus meinem Aufsätze im Repertorium für Kunstwissenschaft XV, S. 59 und 184. Auf Seite 59 meiner Mitteilungen ist ohne mein Verschulden eine Anmerkung ausgefallen. Sie verweist auf das „Alphabetische Verzeichnis der in der Hoser'schen Privatgemäldesammlung zu Wien, Alservorstadt, Währinger Gasse Nr. 298, enthaltenen Kunstwerke. Wien zu Ende des Jahres 1838“ ein höchst seltenes Heftchen, sowie auf das ebenfalls seltene „Verzeichnis der im Galeriegebäude der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag (an Hradschin) aufgestellten Hoser'schen Gemäldesammlung“, Prag, Haase 1841, das sich von dem bekannten dicken Catalogue raisonné der Hoser'schen Sammlung durch geringeren Umfang nur IX und 22 Seiten und durch ein Vorwort unterscheidet, in dem einige Bemerkungen über die ältere Aufstellung der Hoser'schen Sammlung in Wien enthalten sind. Hier kann nicht weiter auf diesen interessanten Abschnitt des

¹⁾ Mit 1 Plane und 30 Lichtdrucken, herausgegeben von der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Böhmen. Prag, A. Haase, 1889. S.

Kataloges eingezungen werden, da ich noch einige neue Beobachtungen über mehrere Bilder der Galerie mitteilen möchte und den engen Rahmen einer Besprechung nicht überschreiten will. Meine Beobachtungen führen in einem Falle auf eine neue zweifellos richtige Bestimmung eines Gemäldes und sie geben Ergänzungen für den Katalog oder Vorschläge für neue Diagnosen u. s. w. Einige alte echte Signaturen sind vom Katalog übersehen worden. Diese finden sich auf dem *Bogen* Nr. 31, der auf dem Brett rechts unten mit: C B bezeichnet ist, und auf dem *Platz* *Madon* Nr. 176, der den echten Namenszug des Künstlers in heller Schrift umfern der Mitte des Bildes an einem Brette trägt. Das P ist über das M gestellt.

Eine zweifellos richtige neue Diagnose, die ich hier zu geben habe, ist die auf *Jacob Grimmer* für das große flandrische Volkstanz Nr. 456, das im Katalog als Karel v. Mander verzeichnet steht. Zur Vergleichung diene mir hauptsächlich der kleinere voll signirte und überdies monogrammirte *Jacob Grimmer* aus der alten Ambraser Sammlung, von dem vor einigen Jahren in der Kunstchronik schon die Rede war. Auf dem Prager Bilde kehrt nun sowohl das Monogramm des Ambraser Bildes wieder (G M verbunden), als auch eine große Anzahl individueller Typen, ganz abgesehen von gewissen Eigentümlichkeiten der Färbung. Das Ambraser Bild ist viel kleiner als das Gemälde im Rudolfinum; deshalb ist die Stilverwandtschaft nicht so auffallend, wie etwa bei Gegenstücken. Ganz unabweisbar wird aber die Diagnose auf *Jacob Grimmer*, wenn man im Prager Bilde die kleineren Figuren des ferneren Mittelgrundes genau betrachtet, welche die vollkommensten Analogien zu den Figürchen des Ambraser Gemäldes bilden. Vergleicht man dagegen das flandrische Fest in Prag mit dem alt und echt signirten Bilde des *Karel van Mander* in der kaiserlichen Galerie zu Wien, (die Signatur auf diesem Bilde ist bisher von der Litteratur gänzlich übersehen worden), so kann man mit bestem Willen auch nicht einen Pinselstrich oder einen Ton entdecken, der uns berechtigen würde, das Prager Bild auf *Van Mander* zu taufen. Der Wiener *Van Mander* weist die folgende Bezeichnung auf: „K. v. Mander“ (im Grunde links neben dem Oberarm). Nahe damit verwandt ist Nr. 128 der fürstlich Liechtenstein'schen Galerie und ein nändliches Bildnis der ehemaligen Sammlung *Herm. Sax* in Wien.

Zu Nr. 120: Der verliebte Jäger habe ich eine Vermutung zu liefern. Dieses fein und flüssig ge-

malte, etwas süßliche Bild wird vom großen Katalog bedingungsweise dem *Ochtertvert* zugeschrieben. Eine Anmerkung macht auf die Möglichkeit aufmerksam, dass das Bild von *Eglon van der Neer* stamme. Nun habe ich aber gegen beide Diagnosen von meiner Seite einzuwenden, dass mir weder von *Ochtertvert* noch von *Eglon v. d. Neer* solche sichere Bilder bekannt sind, die als Analoga für das Gemälde in Prag dienen könnten. Dagegen stellt ein signirter *Aruold v. Boonen* in der Liechtenstein-Galerie zu Wien eine Scene dar, die dem verliebten Blumenspiel auf dem Prager Bilde sehr verwandt ist und die besonders koloristisch dem Prager Bilde auffallend nahe steht. Zufälligerweise habe ich beide Bilder kurz nach einander gesehen, so dass ich die Vermutung mit einiger Zuversicht aussprechen darf, auch das Prager Bild sei von *A. v. Boonen*.

Zu Nr. 119, einer Winterlandschaft vom alten *Peter Brueghel* oder aus dessen unmittelbarer Nähe, merke ich nur nebenbei an, dass sie dieselbe Composition zeigt, wie das signirte Winterbild in der kaiserlichen Galerie in Wien Nr. 751, wie eine alte Kopie in der gräflich Harrach'schen Galerie in Wien und wie eine etwas jüngere Kopie in der Neapeler Galerie.

Die Signatur von Nr. 705, dem sogenannten *Esaius v. d. Velle*, halte ich für falsch und zwar wegen der befremdenden Farbe.

Bei Nr. 151 von *Hans v. Coninxloo* möchte ich darauf hinweisen, dass nach einer Vergleichung, die ich aus dem Gedächtnis gemacht habe, die Gruppe des *Herkules im Olymp*, welche auf dem Prager Bilde dargestellt ist, dieselbe ist, die auf dem großen Stich des *H. Goltzius* nach dem *B. Spranger'schen Olymp* vorkommt. Dies nur eine Anregung zu weiteren Studien, die ja wohl den Prager Kunstgelehrten näher liegen, als mir. Sie mögen dann auch die Angaben des Kataloges der Galerie zu Embolen über *Hans van Coninxloo* flüchtig ausnützen.

Wien, 10. Oktober 1892.

Dr. TH. v. FRIMMEL.

DER KNABE MIT DEM PFEIL.

ARCHÄOLOGISCHE HUMORESKE
VON GUIDO TOFFI.

Zur Feier des Sieges, den *Lysander* über die Athener bei *Ägospotamoí* erfochten hatte, wurde in *Korinth* eine Festfeier vorbereitet. Einige Jäger, welche ausgegangen waren, um für die Festmahlzeiten Wildbret zu liefern, trafen an einer Quelle zu gemeinsamem Jagdfrühstück zusammen. Wäh-

rend sie sich an Speise und Trank erquickten, griff einer der Knaben, die sie begleitet hatten, nach den Pfeilen seines Herrn und fing an, ein anmutiges Spiel mit ihnen zu treiben. Um leichter Chantiren zu können, entledigte er sich seines Chitons; und während er Pfeil um Pfeil in die Luft warf und wieder fing, sahen ihm die Jagdgenossen zu, mit Wohlgefallen sowohl seine Geschicklichkeit als seine schöne Gestalt betrachtend.

Einer der Jäger, der Bildhauer Diotrophes, der einzige, der noch nichts erbeutet hatte, trug von dort die schönste Jagdbeute nach Hause; das Motiv zu einer Statue, deren Ausführung er sofort nach seiner Heimkehr begann.

Schon manches schöne Bildnis hatte er gefertigt. In dem Haine von Olympia prangten die Standbilder zweier Sieger, von seiner Hand gebildet, welche als Meisterwerke der Bildhauerkunst galten; aber sein neuestes Werk, *der Knabe mit dem Pfeil*, übertraf alle früheren. Es stellte einen schönen Knaben dar, welcher, seiner Geschicklichkeit sich freudig, — im Angesichte ein triumphirendes Lächeln — mit der Rechten einen Pfeil, den er eben in der Luft gefangen, über seinem Haupte emporhält.

Die aus reinstem pentelischen Marmor ausgeführte Statue fand den ungetheilten Beifall eines reichen korinthischen Kaufmanns. Derselbe ließ eine gute Nachbildung in Bronze anfertigen und stellte diese, als schönste Zierde seiner Wohnung, in seinem Atrium auf.

Als der römische Feldherr Lucius Mummius als Sieger in Korinth eingebrungen war, ließ er alles, was von Kunstschätzen in der eroberten Stadt unversehrt geblieben, nach Rom transportiren. „Nehmt euch in acht!“ sagte er zu den Soldaten. „wer eine Statue zerbricht, muss eine neue anfertigen lassen.“ So kam die Bronzestatue des Knaben mit dem Pfeil nach Rom. Mummius machte dieselbe dem Cn. Cornelius Lentulus, seinem Mitkonsul, zum Geschenk.

„Welch herrlicher *Amor*!“ sagte Consul Cornelius, als er die Statue in seinem Sanktuarium aufgestellt hatte, zu seiner Gemahlin. „Sieh, er hebt mit triumphirendem Lächeln den Pfeil in die Höhe, als wollte er sagen: das ist die Waffe, mit der ich über Menschen und Götter siegte.“ — „Auch über uns hat er den Sieg davongetragen.“ antwortete die jugendlich schöne Frau, mit den weißen Armen den würdigen Gatten umschlingend.

Der Glaube an die alten Götter schwand vor

dem Glauben, den die Apostel in Rom verkündeten. Der erste aus dem Geschlechte des Konsuls Cornelius, der sich zum Christentume bekehrt hatte, reinigte alsbald, nachdem er die hl. Taufe empfangen, seine Wohnung von den heidnischen Götterbildern. Einige der Bilder verschenkte er, andere zerstug er. Auch den *Amor* wollte er zertrümmern, aber die Bronze hielt die Schläge, die nach ihr geführt wurden, aus. Ein Sklave erhielt den Auftrag, den bronzenen Zeugen heidnischer Verbannung in die Tiber zu werfen, hatte aber Mitleid mit der schönen Figur und barg sie in einem Vorratsraume unter allerhand Gerümpel.

Zur Zeit der Diokletianischen Verfolgung zog der Presbyter Lucius die Statue aus ihrem Verstecke hervor.

Lucius war in der alttestamentlichen Geschichte wohl unterrichtet. Er kannte das Freundschaftsbündnis, das zwischen David und Jonathan bestanden hatte. Jonathan hatte dem flüchtigen David gesagt: „Wenn ich am dritten Tage nach dem Zieleschieße und zu meinem Knaben sage: siehe, die Pfeile liegen dortwärts vor dir, so fliehe, denn der Herr heißt dich gehen.“ Und am dritten Tage schoss Jonathan nach dem Ziele und rief seinem Knaben: „Der Pfeil liegt dortwärts vor dir! Eile!“

Als Lucius die Statue vor sich hingestellt hatte, sagte er: „Das ist *Jonathan's Knabe*: den Pfeil, der dortwärts vor ihm gelegen, hat er gefunden und zeigt ihn freudig von weitem seinem Herrn. Aber dem David ist der Pfeil eine Mahnung zu eiliger Flucht. Und was Jonathan's Knabe dem David kündete, dasselbe kündigt er uns; fliehet, damit ihr dem Tode entriemet.“ Und Lucius floh auf ein Landgut in der Nähe Mailands. Den bronzenen Knaben Jonathan's aber nahm er mit sich; derselbe galt der Familie gleich einem Rettungengel.

In der Diokletianischen Verfolgung, während deren Lucius dem Tode glücklich entgangen war, ist der hl. Sebastian den Märtyrertod gestorben. Er wurde seines Bekenntnisses wegen den Mauritanern preisgegeben, welche ihn mit ihren Pfeilen erschossen. Dem dass er durch die Pflege der frommen Irene dem Leben erhalten worden sei, ist eine nicht ausreichend verbürgte Nachricht.

Der Glaube, die Bronzestatue stelle Jonathan's Knaben dar, erlosch mit dem Geschlechte des Lucius. Die Statue kam darauf in den Besitz eines Bischofs. Derselbe frag sich, wen die Statue dar-

stelle — und sehr bald die Antwort: „Das ist der *Heilige Sebastian!* Der Künstler hat ihn dargestellt in dem Momente, in welchem er in verkürzter Gestalt vor dem Throne Gottes erscheint. Den mauretanischen Pfeil, der ihm den Tod gebracht, hält er triumphirend empor, und aus seinem Antlitz leuchtet uns das freudige Bewusstsein des Bekenners, der die Krone der Ehren erwartet.“ Der Bischof weihte eine Kapelle dem hl. Sebastian und ließ den Knaben in einer Nische am Altare aufstellen.

Hundert Jahre lang stand der Knabe dort und lächelte — da kam Narses und belagerte Rom. Byzantinische Katapulte legten die Kapelle des hl. Sebastian in Trümmer, das Bild des Heiligen, das in der Nische unverletzt stehen geblieben war, brachte man in den Katakomben in Sicherheit.

Lange, lange Zeit hat der bronzene Knabe da unten lächelnd gestanden, bis ein Altertumsforscher ihn ans Licht brachte. Wer ist der Knabe? — „Niemand anders als ein *Engel des Gerichts*. Er hält einen von den Gottespfeilen empor, von denen geschrieben steht: scharf sind deine Pfeile, dass die Völker vor dir niederfallen. Und von dem Triumphhe Gottes über seine Feinde, von dem es im zweiten Psalm heißt: Der im Himmel wohnt, lacht ihrer, der Herr spottet ihrer, sehen wir auf dem Engelgesichte ein herrliches Abbild. Wie schön, dass sich die Christen, wenn sie während der Verfolgungen ihre Toten geheim in den Katakomben bestatteten, mit dem Ausblick auf den endlichen Sieg ihres Gottes zu trüsten wussten!“

Der Engel des Gerichts erhielt seinen Platz in der Bibliothek eines Gelehrten zu Mailand. Da stand er mitten zwischen den Werken heidnischer Schriftsteller und lächelte.

Als Napoleon I im Mai 1796 als Sieger in Mailand eingezogen war, bekam er die schöne Statue zu Gesicht. Er dachte nicht an das Gericht, so herzlich ihm ein solcher Gedanke gewesen wäre.

„I dachte mich unter dem Knaben keinen Engel, Sondern der *Genius des Ruhms!*“ sagte er: „wie reichlich — und glücklichverwand er mir entgegenlächelt. Er zeigt empor zur Sonnenhöhe höchster Ehre, zu welcher ich mich aufzuschwingen im Begriff stehe. Schafft ihn nach Paris!“

Nicht lange, und dem Napoleon nach St. Helena

verbannt worden war, hat auch der bronzene Knabe Paris verlassen.

Auf einigen interesselosen Umwegen gelangte der letztere in ein Bahnhofsgebäude des südlichen Frankreichs.

„Was hat denn der Knabe da zu bedeuten?“ fragte ein Reisender. Der Bahnhofsinspektor antwortete: „Der Pfeil bedeutet die *Telegraphie*. In dem Gesichte des Knaben aber spricht sich die Freude darüber aus, wie herrlich weit es jetzt des Menschen Geist gebracht hat.“

* * *

In jüngster Zeit hat ein florentinischer Gelehrter die Statue stehen sehen. Er hat sie sogleich als antik erkannt und soll eine Abhandlung bei der Akademie in Paris eingereicht haben, in welcher er bei dem Versuche, die Figur zu deuten, auf den Sonnenmythus zu sprechen kommt. Er behauptet, der Knabe sei der junge *Helios*: der Pfeil bedeute den ersten Sonnenstrahl, der uns bei dem Triumph der Sonne über die Winternebel entgegenleuchte.

Man will bemerkt haben, die Statue schiene gerade dann besonders zu lächeln, wenn sie von der aufgehenden Sonne beleuchtet wird. Das spricht für die Deutung des gelehrten Florentiners. Nach andern Wahrnehmungen aber soll die Statue seit Einreichung jener gelehrten Abhandlung nicht nur bei Sonnenaufgang, sondern überhaupt ein viel intensiveres Lächeln zeigen.

Worüber wird sie wohl im Jahre 2000 zu lächeln haben?

BÜCHERSCHAU.

Unter dem Titel „*Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Ostereich-Ungarn*“ ist soeben das von uns bereits vor längerer Zeit angekündigte Buch im Tempsky'schen Verlage in Wien und Prag erschienen, das die kunstfreundlichen Leserkreise mit den wichtigsten Erscheinungen auf dem weiten und kunstgesegneten Ländergebiete Ostereich-Ungarns in populärer Darstellung bekannt machen soll. Unter der Leitung *J. Hy's* haben sich sechs österreichische Autoren, *M. Horner, B. v. Schönbör, J. Strzygowski, J. Neuwirth, H. Zimmermann* und *J. Nossig* zu dem Werke vereinigt und eine Reihe von tüchtigen Künstlern, wie *Unger, H. Chorbrunn, Niemann, Brent, Ohnawau* u. a. sich zugesellt, welche das elegant ausge-tattete Buch mit Radirungen, Holzschnitten und Zinkotypen reich ausgestattet haben. Von jedem der Autoren rührt die Bearbeitung eines größtenteils Abschnitts in selbständiger Form her. Die Charakterbilder umfassen den ganzen Verlauf der Entwicklung von der Urzeit bis zur Gegenwart. Wir wollen hoffen, dass die schöne Aufgabe, die das Unternehmen sich gestellt hat, die Verbreitung des Sinnes und Verständnisses für die heimische Kunst des Ostereichs in weitem Umfange gelöst werden wird und dass Autoren wie Verleger des allseitigen Dankes teilhaftig werden, den sie für ihre fleißige und geschmack-

volle Arbeit verdienen. In erster Linie dürften die noch wenig bekannten älteren Epochen der österreichischen Kunstgeschichte, welche hier zum erstenmal in zusammenfassender Behandlung vorliegen, das lebhafteste Interesse der Leser erwecken.

NEKROLOGE.

Ernst Klimt †. Einer der begabtesten und hoffnungsvollsten jungen Künstler Wiens, der Maler Ernst Klimt, ist am 9. December im Alter von 29 Jahren gestorben. Er war der jüngste in dem künstlerischen Dreibrüder der Gebrüder Klimt und Franz Matsch, die sich durch ihre gemeinsamen Arbeiten zum Schmucke der Treppenhäuser des neuen Burgtheaters und des Kunsthistorischen Hofmuseums rasch eine hervorragende und geachtete Stellung in den Wiener Kunstkreisen erworben haben. Alle drei sind Wiener. Ernst Klimt wurde am 3. Januar 1864 geboren, während sein Bruder Gustav um anderthalb Jahre älter ist; ihr Vater ist der in seinem Fache gleichfalls sehr tüchtige Graveur Ernst Klimt. Die beiden Brüder Klimt studirten gemeinsam mit dem etwas älteren Frauz Matsch an der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums unter Laufferberg und Berger und traten dann auch gemeinsam und einander glücklich ergänzend in die künstlerische Thätigkeit ein. Ihre ersten Arbeiten waren die Vorhang- und Deckengemälde für die Theater in Reichenberg, Fiume und Karlsbad. Auf Eitelberger's Empfehlung übertrag ihnen dann Baron Hasenauer die Ausführung der Deckengemälde in den beiden Treppenhäusern des neuen Burgtheaters — Darstellungen aus der Geschichte des Theaters — und den kunsthistorischen Fries im Treppenhause des Kunstmuseums. Ernst Klimt führte im Burgtheater als eigene Arbeiten die Deckengemälde: „Hanswurst auf der Jahrmarkt-Bühne“ und „Die Aufführung von Moliere's „Eingebildetem Kranken“ aus. Nun ist in das schöne und eintüchtige Verhältniß der drei Künstler gerade durch den Tod des jüngsten von ihnen eine Lücke gerissen worden, wodurch die beiden anderen gewiss auf das schmerzlichste betroffen worden sind. (N. Fr. Presse.)

* *Der Archiblog Friedrich Wiesler*, Professor an der Universität Göttingen, ist daselbst am 19. December im 82. Lebensjahre gestorben.

PREISVERTHEILUNGEN.

* *Von der Berliner Konstakademie*. Das Stipendium der Dr. Adolf Menzel-Stiftung im Betrage von 1000 M. ist durch Beschluß des Kuratoriums der Stiftung für das Jahr 1896 dem Maler *Fritz Grobomyer* aus Münster in Westfalen verliehen worden.

DENKMÄLER.

* *In betref des in Berlin zu errichtenden Nationaldenkmals für Kaiser Wilhelm I.* hat der Kaiser, wie schon in voriger Nummer gemeldet worden, die Entscheidung zu Gunsten eines von Professor *Beggs* ganz neu entworfenen Planes getroffen. Dieser Entwurf unterscheidet sich sowohl in der figurlichen Darstellung wie im architektonischen Aufbau nicht unwesentlich von den früheren Entwürfen. Insbesondere hat das hoch sich aufbäumende Ross, dessen Leib die Gestalt des Kaisers dem Anblicke teilweise entzog, weichen müssen; an seine Stelle ist ein ruhig dahinschreitendes Ross getreten. Beibehalten ist dagegen der Siegesengel, der das Pferd am Zügel führte und zur Linken des Kaisers einherging. Auch die Haltung und der Ausdruck des Kaisers haben keine wesentliche Aenderung erfahren. Formel sind

die Friedensgenien, die Gruppen an der Vorder- und Rückseite des Sockels, sowie die vier auf den Stufen liegenden Löwen in dem neuen Entwürfe geblieben. Weggefallen sind dagegen die auf beiden Seiten aus Nischen hervorstürmenden antiken Siegeswagen. Die Quadrigen sind durch allegorische Gestalten abgelöst, und die um sie früher gruppierten Paladine des Kaisers haben jetzt besondere Standbilder vor den Säulen einer halbkreisförmigen Halle erhalten, die als architektonischer Aufbau das Denkmal umgibt. Die Säulenhalle ist in solchen Grenzen gehalten, dass eine größere Einengung des Sprosslattes vermieden ist. Der ganze architektonische Teil des Entwurfes hat eine wesentliche Vereinfachung erfahren, und auch die kostspielige Brücke, die zu der geplanten „verlängerten Behrenstraße“ führen sollte, ist jetzt endgültig aufgegeben. Die Kosten der Ausführung werden sich nach der „Frankf. Zeitung“ auf 16 Mill. Mk., nach der Nordf. Allg. Z. auf kaum 8 Mill. Mk. belaufen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

* *Die Berliner Gemäldegalerie* ist, wie die „National-Zeitung“ berichtet, in diesen Tagen in den Besitz eines Hauptwerkes von *Albrecht Dürer* gelangt, eines Madonnenbildes, das Dürer während seines Aufenthaltes in Venedig im Jahre 1506 ausgeführt hat. Die Komposition stimmt fast genau mit der Mittelgruppe des „Rosenkranzest“ Dürer's im Kloster Strahow zu Prag überein. Das Gemälde ist von Geh. Rat Bode aus Privatbesitz in Schottland erworben worden.

H. A. L. *Für die Kgl. Gemäldegalerie in Dresden* ist Mitte December das seit dem Jahre 1888 bekannte Gemälde *Fritz von Uhde's* „Die heilige Nacht“ mit Genehmigung Sr. Majestät des Königs angekauft worden. Uhde hat das Mittelbild seines Werkes umgeändert und die beiden Flügel neu gemalt. Die alten Flügel hat ein Dresdener Kunstfreund erworben. Außer der „Heiligen Nacht“ waren der Galeriekommission noch das bekannte „Abendmahl“ und zwei weitere Bilder: „Obdachlos“ und „Zur Sommerszeit“ angeboten worden.

* *Die unter dem Namen „Salvatorausang“ bekannte Kunst- und Natursammlung des Herrn Schaufuß* ist durch Schenkung des Besitzers in das Eigentum der Stadt *Plauen* im Vogtlande übergegangen. Man schätzt ihren Wert auf 4—500000 M.

H. A. L. *Sächsischer Kunstverein in Dresden*. Während die Ausstellungsräume des sächsischen Kunstvereins in der ersten Etage des Brühl'schen Palais in der ersten Zeit nach der Wiedereröffnung noch ziemlich dürftig besichtigt waren, haben sie sich gegen Ende des November sehr reichlich mit Bildern gefüllt, von denen einige auch für die Kunstfreunde außerhalb Dresdens Interesse haben dürften. Zu diesen mehr als gewöhnlichen Gemälden müssen wir zunächst das Frühlingsbild *Karl Noah Bantzer's* zählen. Bantzer ist unter den jüngeren Malern Dresdens weitens das am meisten versprechende Talent, aber von einigen kleineren Arbeiten abgesehen, ist es ihm bisher noch nicht gelungen, eine vollkommen befriedigende Leistung hervorzubringen. Wir nehmen von diesem Urteil weder seine „Wallfahrer am Grabe der heiligen Elisabeth“ in der Dresdener Galerie, noch seine „hessischen Bauern beim Abendmahl“, für die er in diesem Jahre in München durch Verleihung einer Medaille ausgezeichnet worden ist, aus. Denn beiden Gemälden fehlt trotz ihrer technisch vorzüglichen Durchführung das eigentlich Packende, und das hat seinen Grund darin, dass Bantzer in ihnen versucht hat, einen seelischen Vorgang zur Dar-

stellung zu bringen, der mit den Mitteln der Malerei nicht ausstellen ist. In dem gegenwärtig im Kunstverein ausgestellten Gemälde hat er aber einen solchen Stoff behandelt, der zu solchen Bedenken keinen Anlass bietet, so dass diesmal Wollen und Können bei ihm ohne Rest ineinander aufgehen. Eine junge Bauerndirne liegt unter einem blühenden Apfelbaum auf einer im frischen Grün prägnanten Wiese und spielt mit einem kleinen Kinde, dem es neckend ein paar Blumen vorhält. Die helle Frühlingssonne beleuchtet die anmutige Gruppe mit ihren Strahlen, so dass der Frühling in den Menschenherzen mit dem in der Natur in engsten Zusammenhang gebracht worden ist. Frische, kräftige Farben, vortreffliche Zeichnung und Vermeidung alles kleinteiligen Details erhöhen die Wirkung des Bildes, das zu den erfreulichsten Erscheinungen gehören dürfte, die seit langer Zeit im Kunstverein ausgestellt worden sind. Erfreulich ist auch der Eindruck, den das neueste Werk des Dresdener Akademieprofessors *Julius Scholtz*, „Amkacht“ betitelt, hervorruft.

Während wir uns seinem Pastellbild: „Ein Morgengruß“ in der Aquarellausstellung gegenüber ablenkend verhalten mussten, freuen wir uns, in dieser neuen Schöpfung einen Beweis davon zu sehen, dass die Kraft des Künstlers noch nicht erlahmt ist. Scholtz führt uns hier eine junge Bäuerin in Dachauer Tracht vor, die in einem Kirchenstuhl kniet, weshalb nur ihr Oberkörper sichtbar ist, und anlächtig ihr Gebet verrichtet. Ihr Kopf ist mit einer an *Wilhelm Leibl* erinnernden Sorgfalt gemacht und durchaus hell gehalten, wie überhaupt das ganze Bild sichtlich unter dem Einfluss der neuesten Richtung steht, ohne deren Ausschreitungen mitzumachen. Von einer solchen kann man wohl auch bei *Julius Wagner's* Gewächshausscene nicht sprechen; immerhin aber tritt die Figur der jungen Dame, die sich die in dem Gewächshaus blühenden Chrysanthemum betrachtet, zu wenig vor den Blumen hervor, so dass sie kaum einen höheren, als einen rein koloristischen Wert in der im hellsten Licht gehaltenen Studie beanspruchen kann. Unter den Landschaften stehen diesmal die Gemälde von *Frau Hochmann* in Charlottenburg durch Zahl und Tüchtigkeit allen anderen voran. Hochmann, den wir für einen Schüler von *Beiseh* in Karlsruhe halten, hat seit einiger Zeit sein Studienfeld nach Pommern verlegt und von dort manche schöne Frucht mitgebracht, doch können wir nicht verschweigen, dass seine Arbeiten noch sehr ungleichmäßig an Wert sind. Er arbeitet offenbar sehr rasch und bringt daher neben tüchtigen, sorgfältig ausgelegenen Gemälden auch manches noch recht unfertige Werk zu Markte. *Richard Linderum* in München, der von Dresden ausgegangen ist und zwei Bilder eingensendet hat, ist ein geschickter Nachahmer *Grütters* geworden; da aber die ewige Wiederholung essender, trinkender, lesender oder musizierender Mönche schon bei dem Meister langweilig zu werden anfängt, können wir Linderum an der Wahl seiner Specialität nicht beglückwünschen. Was er liefert, ist gangbare Marktware, hat aber kein höheres Kunstinteresse, ebensowenig wie *Hugo Obermayer's* Gemalder, die längst bekannte Motive in einer hohgedachten Form wiederholen.

In der Generalversammlung des Kunstvereins am 28. November wurde als Prämienblatt für das Jahr 1890 der Stich von *Theodor Langer* nach *Fritz August von Kaulbach's* Gemälde: „Ein Mittag“ in der Dresdener Galerie ausgewählt. Gleichzeitig wurde beschlossen, die seit dem Jahre 1861 unverändert gebliebenen Statuten einer Revision zu unterziehen und die neuen Satzungen einer zu Anfang des nächsten Jahres einzuuberufenden Generalversammlung zur Beschlussfassung vorzulegen, in der auch der bis zu diesem Termin im Amt bleibende Vorstand neu gewählt werden soll.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

8. Aus dem Verein Berliner Künstler. Unter dem Namen „Freie Künstlervereinigung“ haben jetzt diejenigen Mitglieder des Vereins Berliner Künstler, die in der Angelegenheit des norwegischen Malers *Munch* zur Minorität gehört haben, einen Bund geschlossen. Prof. *Karl Köpping*, der an der Spitze dieser Vereinigung steht, hat an alle Herren, die das Verhalten jener Minderheit ausdrücklich gebilligt haben, ein Rundschreiben versandt, worin es heißt, das Programm der Vereinigung sei: „auf jede Art dafür zu wirken, dass die Beziehungen der Berliner Künstlergesellschaft zu den Künstlergesellschaften in und außerhalb Deutschlands in einer für das Berliner Kunstleben förderlichen Weise gewahrt und gekräftigt werden, und dass jedes individuelle künstlerische Schaffen sein Recht finde.“ Der Zusammenhang der Mitglieder der Vereinigung soll lose sein; einer Anzahl von Vertrauensmännern soll die Befugnis zustehen, die Mitglieder zu Versammlungen einzuberufen und diese Versammlungen zu leiten. Durch die Mitgliedschaft in der „freien Künstlervereinigung“ wird die Stellung des einzelnen zum „Verein Berliner Künstler“ in keiner Weise beeinflusst.

8. Die *Archäologische Gesellschaft in Berlin* feierte ihr diesjähriges *Winckelmannsfest* am 9. Dez., dem Geburtstage *Winckelmann's*, in den Räumen des Architektenhauses. Die von Herrn Dr. *Friedrich Koepf* verfasste, mit drei Tafeln und zwanzig Textabbildungen ausgestattete Festschrift „Über das Bildnis Alexander's des Großen“ war den Mitgliedern schon vorher zugegangen und gelangte am Abend nur an die Gäste der Gesellschaft zur Verteilung. Unter diesen hatte die Gesellschaft die Ehre, Se. Königliche Hoheit den Erbgroßherzog von Baden zu begrüßen. Der erste Vorsitzende, Herr *Curtius*, von längerer Krankheit wieder genesen, eröffnete die Reihe der Vorträge mit einem Überblick über die Ergebnisse der Forschungen über die griechische Heroenzeit und sprach dann ausführlich über die neuen Entdeckungen im Kopaischen Seethal. Der Vortrag wurde an einer Karte erläutert, die Herr *Koepf* nach den neuesten Aufnahmen entworfen und gezeichnet hatte. — Darauf sprach Herr *Bobbo Graf* über die allgemeinen Ergebnisse der Vasenfunde auf der attischen Akropolis, worauf Herr *Puchstein* mit einem Vortrage über Biandoperalfäre, vornehmlich über den Altar des Hieron in Syrakus, den Beschluss machte.

Eine Abordnung der *Münchener Sezessionisten* hat in Dresden bereits Verhandlungen angeknüpft, die eine Übersiedelung der Sezessionisten von München nach Dresden vorbereiten sollen. Zunächst wurden die vorhandenen Ausstellungsräumlichkeiten besichtigt. Um schon im nächsten Jahre eine Ausstellung zu ermöglichen, ist der Plan gefasst worden, einen Interimsbau zu errichten, der bis zur Vollendung des neuen Kunstausstellungsgebäudes dienen soll. Man schätzt die Zahl der Sezessionisten auf 120, denen sich, im Falle ihrer Auswanderung, noch etwa 100 bis 150 in München lebende, ausländische Künstler anschließen würden. Bei dieser Sachlage macht der bayerische Kultusminister Dr. v. Müller alle Anstrengungen, um die Auswanderung zu verhindern. Wie der „Straßburger Post“ aus München geschrieben wird, will er in dieser Absicht durch Verleihung einer Reihe von Ordensauszeichnungen den hervorragenderen unter den Sezessionisten ein Zeichen besonderer Wertschätzung geben.

VERMISCHTES.

Die *Cistercienserkloster Villers in Belgien*. Auf Anträgen aller archäologischen und kunstverständigen Kreise

des Landes hatte die Regierung den Entschluss gefasst, die großartigen Ruinen der dem 12. Jahrhundert entstammenden Cistercienserkloster Villers in den Besitz des Staates zu übernehmen und diese teils im Übergangsstile, teils im gotischen Stile erlauteten Bauwerke auf Kosten des Staates zu erhalten und wiederherzustellen. Obwohl die Regierung den Eigentümern der Ruinen eine sehr bedeutende Entschädigung angeboten hatte, lehnten sie es ab, die dem Staate zu überlassen; sie gestatteten die Besichtigung der Ruinen nur gegen Entrichtung eines Eintrittsgeldes, thaten aber nicht das mindeste, um diese für die Geschichte und die Entwicklung der Baukunst wichtigen Baulichkeiten, die aus einem Refektorium, einem Kreuzgang und einer Kirche bestanden, zu erhalten. Der Staat betrat den Rechtsweg und der Gerichtshof in Nivelles — Villers liegt in der Provinz Brabant — hat, wie der „Vossischen Zeitung“ geschrieben wird, nunmehr entschieden, dass die Abtei Villers sofort dem Staate zu übergeben ist und die den Eigentümern zuzubilligende Entschädigung durch vereidigte Sachverständige festgesetzt werden soll. Die Pläne zur Restauration der Ruinen sind schon ausgearbeitet worden.

„*Archäologische Studien in Nordamerika*. Wie die neugriechische Zeitung „Hestia“ mittelt, soll die Regierung der Vereinigten Staaten von Nordamerika die griechische aufgefordert haben, ihr Gipsabgüsse von allen hellenischen Bildwerken zu verkaufen für ein großes, neu zu gründendes archäologisches Museum in New-York. Auch sollen die Amerikaner die Absicht haben, ein zweites Exemplar des Parthenons von der Akropolis zu Athen als genaue Kopie in New-York neu aufzubauen. Die geeigneten Architekten seien schon unterwegs.

— Das Gemälde von *G. Meur*: „Die trauernde Harmonia“, Geschenk des Künstlers zum Besten der Nothleidenden Hamburgs, wird im Auftrage der Compteschens Kunsthandlung in Hamburg von dem Radler *H. Rebe* in München radirt werden. Andere Vervielfältigungen werden auf Wunsch des Herrn Prof. Max nicht gemacht.

VOM KUNSTMARKT.

Die *Versteigerung von E. J. Schindler's Nachlass* durch H. O. Miethke in Wien brachte ein Gesamtresultat von ca. 80000 fl. Das kunstliebende Wiener Publikum und die Vertreter der dortigen öffentlichen Sammlungen beteiligten sich daran auf lebhafteste. An ersten Auktionsstage (5. Dezember) erzielten die höchsten Preise: Schindler's letztes Bild, eine von alten Pappelbäumen begrenzte „Landstraße“ 6610 fl. (Käufer Herr Salo Köhn); ferner die Gemälde: „Pappel-Allee bei Gwittersdorf“ 2450 fl. Herr Miethke im Auftrage), „Waldbach 1765 fl. (Baron Königswarter), „Bauengiechhof im Frühling“ 1700 fl. Akademie der bildenden Künste), „Der Waldweg“ 1580 fl., „Garten im Pfarrhofe von Weiskirchen an der Donau“ 1500 fl. (Professor Mauthner), „Garten im Frühling“ (Frau Wiener v. Welten), „Birkenwäldchen im Frühling“ 1400 fl. Eugen Miller v. Aichholz), „Die Brandung“ 1300 fl. (Herr Peppers), „Landschaft bei Rodum im März“ 1280 fl., „Abendlandschaft“ 1200 fl. (Herr Dr. Löw), „Gegend an der Thava bei Lundenburg“ 1150 fl. (Herr Szent-Ivany), eine Naturstudie „Waldbach bei Plankenberg“ 1110 fl. (Herr Dr. v. Mauthner), „Küste bei Sebenico“ 1010 fl. Herr Dr. Hamm), „Hafen von Ragusa“ 1000 fl. (Partie bei Amsterdam 950 fl. Herr Surg), „Hof eines Bauernhauses in Weiskirchen“ 910 fl. Herr Legler, „Partie aus Hallstadt“ 870 fl. Baron Königswarter,

„Partie aus dem Garten in Plankenberg“ 800 fl. (Fabrikant Richard Moll), „Mühle bei Friesach“ 800 fl. (Herr Stiff), eine Naturstudie „Landschaft an der Tulln“ 800 fl. nach Breslau verkauft), „Motiv aus Istrien“ 800 fl. (Herr Kullner), „Holzfäller im Walde“ 770 fl. (Herr O. Bondy), „Hafen von Lovrana bei Abbazia“ 755 fl. Herr Ed. Figdor), eine Naturstudie „Mühle bei Plankenberg“ 700 fl. (Herr Moriz Mayer), „Landschaft im Vorfrühling“ 680 fl. (Herr R. v. Gutmann), „Sägemühle an einem Bache“ 650 fl. Herr v. Dobner), „Straße an einem Walde bei Regenwetter“ 550 fl. (Herr Zifferer), eine Naturstudie „Praterlandschaft“ 430 fl., „Gemüsegarten im Frühling“ 365 fl., eine Naturstudie „Die Heurnte“ 350 fl. Hofchauspielerin Frau Schrott). — Am zweiten Tage wurden versteigert: „Das Thal des Friedens“, das Motiv zu dem bekannten Gemälde „Felix“, 2260 fl. Käufer Herr Dr. Strauss, „Bauerngut bei Gaisers“ 550 fl. Herr v. Dobner), „Landschaft bei Regenstimmung“ 475 fl. (Käuferin Frau Landberg aus Breslau), „Nussbaumallee in Hacking“ 450 fl. Herr Dr. Seewald, „Partie aus dem Garten in Plankenberg“ 465 fl. (Herr v. Dobner), „Waldlandschaft mit Figuren staffirt“ 405 fl. Herr Miller v. Aichholz), „Weiden bei einem Acker“ 405 fl. Herr Hellmann), „Alter Friedhof bei Ragusa“ 375 fl. (Herr v. Szent-Ivany). — Den höchsten Preis des dritten Tages erreichten die fünf Kartons Kohlenzeichnungen zu der Dichtung „Waldfräulein von Zedlitz, und zwar „Waldfräuleins Geburt“, „Waldfräuleins Leben im Walde“, „Waldfräulein und der Einsiedel beim Wasserfall“, „Einsiedel's Klausel“ und „Waldfräulein“ erbricht die weite Welt“, 915 fl. (Käufer Herr L. Lanzer, ferner vierzehn Blatt Bleistiftzeichnungen zum „Waldfräulein“ 330 fl. (Frau Pollak). Ein Aquarell „Landschaft an einem Bache“, fand für 285 fl. und eine vollendete Aquarellstudie zu dem Ölgemälde „Landschaft an der Tulln“ für 150 fl. einen Käufer.

Dresden. Soeben ist der 18. Kunstlagerkatalog des Kunsthändlers *Franz Meyer* erschienen. Derselbe enthält 1200 Nummern Radirungen, Kupferstiche, Holzschnitte älterer und neuerer Meister.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1892. Nr. 25.

Von Jacob Emil Schindler. — Das neue Theater in Krakau. Von Dr. A. Nossig. — Die Scheffel-Feier in Karlsruhe. — Deutsche Kulturpflege. — Kunstbetriebe. Von H. Peters.

Die Kunst für Alle. 1892 93. Nr. 6.

Dr. Albrecht Dürer-Verein in Nürnberg. Schluss. Von Dr. P. J. Réa. — Emdenbuch. Von Fr. Pecht. — Die Kolmbüts-Ausstellung in New-York.

Kunst-Salon. 1892 93. Heft 2.

Photographie und vervielfältigende Kunst. Schluss. Von H. Meyer. — Wie sollen wir Gemälde betrachten? Von M. Schmidt. — Der Dogenpalast zu Venedig. Von G. Galland. — Der neue Stich nach Rubens' heiliger Cathie von Prof. O. Eilers. — Kunstgeschichte und Gemäldekritik. Von L. Kammrmer. — Wie äußert sich das Interesse der ungeschulten Volksschichten für die bildenden Künste? Von P. Reichard.

Mittellungen des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie. 1892. Heft 12.

Der Hausat in Mittel- und Ost-Asien. — Zur Geschichte des Kunsttopfens Hans Knut in Allingen. Von A. Hlg. — Zur Geschichte des altgriechischen Schmuckes. Von J. Földesics.

L'Art. Nr. 685. 1. Dezember 1892.

La Comédie Japonaise. Von F. Lhomme. — Notes sur l'art japonais. Von E. Deshayes. — Elle Delaunay. Fortsetzung. Von P. L.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 426. Dezember 1892.

Le Musée des Antiques à Venise. Schluss. — Le Musée de Trévis. Von L. Bernabei. — Les Musées de Madrid. — Musée de Prado. — Le peintre italien. — Les Vespriens. Von P. L. Gaffrey. — La Tapisserie de saint Antoine de Salus. Von B. M. Prost. — Correspondance de Russie. Un portrait de Modere signé P. Meunier. Von M. Schebekewicz.

Kunstaussstellung Danzig.

Der Kunstverein zu Danzig veranstaltet für die Zeit

vom 9. März bis 16. April 1893

in den Räumen des Stadtmuseums zu Danzig eine Ausstellung wertvoller **neuerer Gemälde.**

Anmeldedist bis 31. Januar 1893; nicht satzungsmäßig angemeldete Einwendungen werden beanstandet.

Nähere Auskunft erteilt auf portofreie Anfragen der Vorstand des Vereins umgehend und unentgeltlich.

Verlag von **ARTUR SEEMANN** in Leipzig.

Soeben erschien in vierter Auflage:

Goethe's Mutter.

Ein Lebensbild nach den Quellen

von

Dr. Karl Heinemann.

388 Seiten gr. 8^o. Mit vielen Abbildungen in und außer dem Text und vier Heliogravüren.

Preis geheftet M. 6.50, gebunden M. 8.—

Kunsthandlung HUGO GROSSER, Leipzig.

Sondergeschäft für Photographie.

Vertretung und Musterlager der Photogr. Anstalt

Ad. Braun & Co., Dornach, [567]

Gemäldeaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Anktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in Frankfurt a. M., Kunstanktionsgeschäft, gegr. 1869. [463]

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt stets schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle größeren Gemäldeauktionen des In- und Auslands.

Berlin W.,
Potsdamerstrasse 3.

[579]

Josef Th. Schall.

Gemälde moderner und alter Meister.

auch Aquarelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl einzeln als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von

Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 168.

Inhalt: Katalog der Gemäldegalerie im Künstlerhause Rudolfinum zu Prag. Von Th. v. Frimmel. — Der Knabe mit dem Pfeil. Archäologische Humereske. Von G. Topf. — Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn. — E. Kibitz. — F. Wieseler. — Preisverteilung der A. Menzel-Stiftung. — Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin. — Erwerbung eines Bildes von A. Bauer für die Berliner Gemäldegalerie; Erwerbung eines Bildes von F. v. Ude für die Gemäldegalerie in Dresden; Salvatormuseum in Plauen; sächsischer Kunstverein in Dresden. — Aus dem Verein Berliner Künstler: Archäologische Gesellschaft in Berlin; die Münchener Sezessionisten in Dresden. — Die Oisterzeußerabtei Villers in Belgien; Archäologische Studien in Nordamerika; Färbung des Bildes von G. Max; Die wandernde Harmonia. — Die Versteigerung von E. J. Schindler's Nachlass in Wien; Kunstverzeichnisse von F. Meyer in Dresden. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Artur Seemann.** — Druck von **August Pries** in Leipzig.

Zu folgenden billigen Preisen sind tabellos abzugeben:

Zeitschrift für bildende Kunst von C. v. Litzow, Jahrgang 1873—82, Originalband // 120.

Musée National d'Amsterdam, 32 planches gravées à l'eau forte par W. Unger, avant la lettre, Fol. in Mappe, Ladenpreis 330 //; // 120.

Landesgalerie in Budapest, Komplet 13 Lieferungen in Heften // 110.

Die Schöne von Athen, Raph. p. Jakoby sc. (Ladenpreis 120 //), auf chin. Papier // 40.

Das Venusfest von Rubens, Chin. Papier, Sonnenleiter sc. // 15.

bei **Gg. Presslein, Ansbach**, [623] Neustadt A., 277.

Verlag von

Heinrich Keller, Frankfurt a. M.

Soeben erschienen:

✻ Federspiele ✻

von **Hans Thoma** und **Henry Thode**.

ca. 40 Abbildungen nach Zeichnungen mit Text. Preis // 7.50.

Reiffenstein, C. Th., Bilder zu Goethe's Dichtung u. Wahrheit, 12 Abbildungen mit Text eleg. geb. // 18.—

Riehl, Dr. B., Deutsche und italienische Kunstcharaktere, geb. // 7.60, geb. // 10.—

Galland, Dr. Gg., Der Große Kurfürst und Moritz von Nassau, der Brasilianer, geb. // 4.—, geb. // 6.50

Warnecke, Fr., Heraldisches Handbuch, 6. Auflage // 20.—

Hildebrandt, Ad. M., Wappenbibel, 4. Aufl. // 1.50.

Früher erschienen:

Donner-v. Richter, O., Jerg Rat, geb. Maler von Schwäbisch Gmünd, // 20.—

Galland, Dr. Gg., Geschichte der Holländischen Baukunst u. Bildnerci, Preis // 15.—, geb. // 18.—

Haupt, Albrecht, Die Baukunst der Renaissance in Portugal, Bd. I. // 18.—

Rosenberg, Dr. M., Der Goldschmiede Merkszeichen, // 22.—, geb. // 25.—

Seibt, K. G. W., Helldunkel // 3.20

Thode, Dr. H., Die Malerschule von Nürnberg im 14. u. 15. Jahrhundert, Geh. // 12.—, geb. // 15.— [622]

Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

O Handbuch der ORNAMENTIK

von **Franz Sales Meyer.**

Vierte Auflage. Mit 3000 Abbildungen auf 300 Tafeln. Preis brosch. M. 9.—, gebd. M. 10.50.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN S.W.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1892 93.

Nr. 10. 29. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuscripte etc., die unversehrt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

VON DER WIENER AKADEMIE.

Zum zweihundertjährigen Jubiläum dieser Lehranstalt erschien, wie wir bereits gemeldet, ein amtlicher Bericht aus der Feder des ständigen Sekretärs, Regierungsrats *Th. Lott*, welcher eine Fülle dankenswerter Angaben enthält, die für die weiteren Kreise der Kunstwelt Interesse haben.¹⁾ Er bietet uns zunächst einen Überblick über die Geschichte der Akademie während der letzten fünfzehn Jahre, seit ihrer Übersiedelung in den Neubau, und führt somit die historische Darstellung, welche C. v. Lützow in seiner 1877 erschienenen Festschrift gegeben hatte, bis zur Gegenwart weiter. Wir gewinnen genaue Einsicht in die Organisation der Anstalt und die mit derselben vorgegangenen Veränderungen, in die Einteilung und Regelung des Unterrichtes, in die Verhältnisse der akademischen Schülerschaft, ihre Rechte, Pflichten, Vereine u. s. w. Dann werden wir mit dem Personalstand der Akademie und mit den selbständigen Leistungen der an dem Institute wirkenden Professoren während des angedeuteten Zeitraums bekannt gemacht. Wir erhalten eine quellenmäßige Geschichte der großen Sammlungen der Akademie, lernen ihr Eingreifen in die zeitgenössische Kunstentwicklung bei wichtigen Anlässen, z. B. bei Entscheidungen über öffentliche Wettbewerbe, bei Ausstellungen, Festen u. dergl. kennen, gewinnen Einblick in das Budget der Akademie, in ihre reiche Ausrüstung mit Stipendien, Preisen u. s. w. Wir

erhalten schließlich auch Aufschluss über manche noch unerfüllte Bestrebungen und Wünsche, welche in den Kreisen der Akademie, wie in der gesamten Künstlerschaft Österreichs, genährt werden.

Um einzelne Punkte von besonderer Wichtigkeit herauszugreifen, erwähnen wir zunächst, dass an der Wiener Akademie streng darauf gesehen wird, den Hochschulcharakter der Anstalt, welchen das Statut ihr gewährleistet, in allen Einrichtungen zu behaupten und zu festigen. Die drei bildenden Künste, Architektur, Plastik und Malerei, werden untereinander im vollen Gleichgewicht und in unausgesetzter Wechselwirkung erhalten; keine einzelne Kunst wird einseitig gefördert, keine bestimmte Richtung besonders begünstigt; die Aufgabe aller Teile ist, die Schüler zu selbständiger künstlerischer Thätigkeit in den großen Zweigen der Kunst heranzubilden. Diesem Charakter der Akademie entspricht auch das wechselnde Rektorat und die Leitung der Geschäfte durch das Professorenkollegium. Bei der Wahl des Rektors wird darauf gesehen, dass die sämtlichen Kunstfächer bei der Besetzung dieses Amtes wechselseitig an die Reihe kommen, so dass allen Repräsentanten der verschiedenen Kunstfächer einmal voller Einblick in das Getriebe des Ganzen ermöglicht wird. Der einzelne Professor versieht die Geschäfte seines Lehramtes ohne jede Bevormundung und ist allein für die Erfolge seiner Thätigkeit verantwortlich.

Größere Ausstellungen von öffentlichem Charakter veranstaltet die Akademie nicht. Sie beteiligt sich dagegen lebhaft an den Jahresausstellungen und internationalen Ausstellungen der Wiener Künst-

1) Bericht über die Studienjahre 1876/77 bis 1891/92. Erstattet aus Anlass der Feier des zweihundertjährigen Bestandes der Akademie. Wien, 1892. 136 S. 8. 4.

Genossenschaft, an deren Seite sie auch bei den Ausstellungen des Auslandes teilzunehmen pflegt. Die Verteilung der größeren Preise der Akademie erfolgt gleichfalls auf den Ausstellungen der Genossenschaft. — Die Schulausstellungen, welche am Schluss jedes Studienjahres in den Räumen der Akademie stattfinden und allerdings auch dem Publikum zugänglich sind, beschränken sich selbstverständlich nur auf Arbeiten der studierenden Jugend, von deren Talent und Können sie, neben den Resultaten der theoretischen Prüfungen, in erster Linie Zeugnis abzulegen bestimmt sind. — Eine dankenswerte Erweiterung des akademischen Unterrichts brachte die 1880 eröffnete Spezialschule für Tiermalerei. 1891 erfolgte die Einrichtung eines Freilichtmalplatzes.

Sehr viel geschieht an der Wiener Akademie, um die mittellosen Schüler zu unterstützen und zu fördern. Im letzten Studienjahre wurden von 280 Studierenden 110 von dem obenhin minimalen Schulgelde von 10 fl. befreit und 119 mit Stipendien und Preisen im Werte von 19622 fl. bedacht, wozu noch 1880 fl. vom akademischen Unterstützungsverein kommen.) An staatlichen Beiträgen zu Studienreisen werden jährlich 2450 fl., an Geldern für Naturmodelle wurden im letzten Jahre gegen 6000 fl. verwendet. „Unter solchen Umständen“ — heißt es in dem Bericht — „kann behauptet werden, dass nicht wenige begabte und tüchtige junge Leute, namentlich Maler, welche die ganze statutarisch zulässige Studienzeit von neun Jahren an der Akademie verbringen, wo ihnen Ateliers und Unterrichtsbehelfe aller Art kostenfrei zur Verfügung stehen, etwa in der zweiten Hälfte ihrer Schülerzeit, sorgenloser existiren, als in den ersten Jahren ihrer künstlerischen Selbständigkeit.“

An die detaillierte Aufzählung der großen materiellen Mittel der Akademie schließt sich ein nicht minder interessanter Abschnitt über deren reiche Lehrmittelsammlungen. Außer der Pariser Akademie dürfte keine zweite Hochschule der Kunst mit einem gleich wortvollen Apparat ausgestattet sein. An der Spitze der Sammlungen steht die berühmte Lambert'sche Galerie mit ihren kostbaren Niederländern, vervollständigt durch die Schenkung des Kaisers Ferdinand, welche namentlich venetianische Bilder umfasst, und durch bedeutenden Zuwachs aus letzter Zeit, u. a. die namhaften Geschenke des Fürsten

Lichtenstein. Die Galerie zählt gegen 1150 Stücke und erfreut sich eines zahlreichen Besuches. Daran schließen sich die gleichfalls stark frequentirten Sammlungen der Bibliothek mit ihren mehr als 60000 Kupferstichen und etwa 20000 Handzeichnungen, sowie das namentlich in den letzten Decennien beträchtlich angewachsene Museum der Gipsabgüsse, das alle Epochen der bildenden Kunst, vorzugsweise das klassische Altertum und die Renaissance, in ihren Hauptwerken repräsentirt. Der Bericht enthält über den Zuwachs dieser Sammlungen, sowie über den sonstigen Lehrapparat der Anstalt, über die Verwaltungseinrichtungen, Kataloge u. s. w. genaue Daten.

Zum Schluss richtet der Verfasser des Berichts im Namen der Akademie einen kräftigen Appell an die leitenden Kunstkreise, dem Gedeihen der Anstalt dadurch Vorschub zu leisten, dass sie der großen Kunst mit regelmäßig gewährten namhaften Mitteln zur Seite treten. Übung ist die beste Schule, Aufträge sind die besten Lehrmeister: das ist der Refrain dieser Betrachtung. Wenn man in Österreich jährlich einen Betrag von 200000 Gulden für die Pflege der großen Kunst (der historischen und religiösen Malerei und Bildhauerei) von Staatswegen aufwenden würde, so wäre das die sicherste Bürgschaft für den Bestand einer ideal gesinnten Künstlerschaft, eine Schutzwehr gegen die zersetzenden Einflüsse der Gegenwart, eine Anfeuerung für die wohlhabenden Gesellschaftskreise, es in der Pflege der heimischen Kunst den Vorfahren gleich zu thun. Das neue, glänzende Wien darf von der hohen Stufe, die es erreicht, nicht wieder herabsteigen!

Wie man es in Wien gewohnt ist, so zeichnet sich auch das vorliegende Buch, dessen mannigfach belehrenden Inhalt wir nur skizziren konnten, durch eine höchst gediegene Ausstattung aus. Eine Reihe von aktenmäßigen Beilagen und ein sorgfältig gearbeitetes Register erhöhen seinen Wert und seine Brauchbarkeit.

HANDZEICHNUNGEN ITALIENISCHER MEISTER

in photographischen Aufnahmen von Braun & Co. in Dornach, kritisch gesichtet von Giordani Morelli (Lermolieff).

Mitgeteilt von E. Harich.

(11. Fortsetzung.)

Zeichnungen in den Uffizien.

- | | |
|---|---------|
| 280. La Sainte Famille | } Nein. |
| 281. Croquis: La Vierge adorant l'Enfant et des Saints | |
| 282. Femme drapée et agenouillée, tournée à droite, les mains jointes | |

1. Dieser im Jahre 1877 gegründete Verein besitzt bereits ein Stammvermögen von 21000 fl. An der Spitze der Spender steht Prof. H. v. Angeli mit dem stattlichen Betrage von 821 fl.

284. La Sainte Famille avec architecture au fond Echt.
 285. Composition de nombreuses figures, fond d'architecture Echt; zum Bilde S. Maria Novella à Florenz.
 286. Medaillon avec ornements
 287. id.
 288. Projet d'ornements
 289. Arabesques et ornements
 290. Feuille d'étude d'ornements Echt
 291. Arabesques et ornements
 292. id.
 293. id.

Masolino da Panicale.

294. Figure d'homme debout tourné à droite et figure d'homme assis, lisant
 295. Figure d'homme drapé debout, vu de face et figure d'homme drapé assis

Nein; Kopien nach
 Filippino Lippi.

Francesco di Giorgio Martini.

296. Projet d'autel; au milieu l'Annonciation
 297. Projet d'autel; au milieu La Vierge et l'Enfant

Nein; schön; hängt von Lorenzo di Credi ab.

Masaccio.

300. Vieillard barbu drapé et debout, vu de face
 301. Vieillard drapé et debout, vu de profil à gauche

Nein.

Pesello.

306. Costume; jeune homme debout dirigé à droite

Nein; ein Florentiner.

Pesellino.

307. Figure d'homme debout, vu de profil à droite
 308. Figure de jeune homme debout, vu de face
 309. Figure d'homme assis; tourné à gauche
 310. Figure de femme drapée assise; vu de dos

Nein; Florentiner.

Fälschung nach Bild.

Peruzzi.

311. Projet de plafond

Nein; Sodoma.

Pisanello.

316. Croquis; groupe de cinq figures drapées

Ohne Wert.

Pollajuolo (Antonio).

317. Feuille d'étude de quatre figures nues, plus un torse et un bras
 318. Etude de figure nue assise
 319. Enceusoir ornémenté
 320. Trois figures d'hommes drapés
 320. Une allégorie; groupe de six figures
 331. Trois hommes nus, combattant un centaure
 332. Buste de jeune homme nu, légèrement tourné à droite
 333. Jeune homme debout, le regard levé

Kopie nach ihm.

Nein.

Echt.

Nein.

Echt.

Echt.

Nein; Pintoricchio.

Echt.

Pontorno.

336. Trois figures d'hommes nus
 337. Etude de cinq enfants en différentes attitudes
 338. Trois figures d'hommes nus, accroupis
 339. Ornements

Echt.

Matteo Rosselli.

343. Mort d'un Saint; composition enfoncée de nombreuses figures
 344. Etude de femme drapée et assise, la tête répétée trois fois

Echt.

Lorenzo di Credi.

362. Etude de l'enfant Jésus assis et tourné à gauche
 364. La Vierge et l'Enfant

Kopie, Echt.

Andrea del Sarto.

382. Tête d'homme légèrement tournée à droite
 383. Portrait de femme, mi-corps, vu de face
 384. Tête de jeune garçon de profil à gauche
 385. Etude de quatre mains
 386. Etude de main gauche
 387. Figure d'homme debout, mi-figure, vu de profil à droite
 388. Tête d'enfant riant
 389. Pieta; composition de six figures
 390. La Sainte Famille avec le petit Saint Jean
 391. L'Adoration des mages; composition de nombreuses figures
 392. Tête d'ange, vue de face
 393. Tête de jeune femme de profil à gauche
 394. Tête d'homme de profil à gauche
 395. Prédication de Saint Jean
 396. Etude pour une cône; quatre figures bustes
 397. Tête de femme inclinée, légèrement tournée à gauche
 398. Draperie
 399. Croquis pour une Sainte Famille
 400. Pieta; composition de quatre figures
 401. Buste d'homme, étude pour une cône
 402. id.
 403. Homme drapé, mi-figure, la tête tournée à droite
 404. Tête de femme, vue de face
 405. Ange agenouillé, vu de profil à gauche
 406. Femme drapée debout, vue de face
 407. Figure d'homme drapé debout, la tête tournée à droite
 408. L'Adoration des mages
 409. Figure d'homme drapé debout, vu de face
 410. Figure d'homme drapé, marchant vers la gauche
 411. Tête de femme, profil à gauche
 412. Tête d'enfant, tournée à droite
 413. Tête d'enfant de profil à droite
 414. La Résurrection, croquis

Echt.

Kopie.

Echt

Andrea Verrochio.

426. Tête d'ange vue de face ? Kann echt sein.
 427. Etude d'après la statue en bronze de David Neue gefälschte Kopie nach Perugino.

Leonardo da Vinci.

431. Buste de femme, vue de face, les bras croisés Nein; Bacchiacca.
 435. Tête de femme, vue de face Nein; Marco d'Oggiono.
 436. Buste de femme, la tête tournée à gauche ? Bern, de Conti?
 438. Tête chauve d'un vieillard, tournée à gauche Kopie.
 439. Esquisse de deux têtes d'hommes et notes en manuscrit avec la date 1478 Echt.
 440. La Vierge et l'Enfant } Kopien.
 441. Tête de femme légèrement tournée à droite }
 442. Tête de femme vue de profil à droite. Copie du dessin du Louvre, No. 162 Unbekannt.
 446. Tête d'homme de profil à gauche Echt.
 448. La Vierge et l'Enfant embrassant un chat Nein; Sodoma.
 450. Buste de jeune homme avec ample chevelure, en face au vieillard chauve Echt.
 452. Etude de figures et d'architecture pour le fond du tableau achevé de l'Adoration des mages aux Uffizi Echt.

Girolamo Genga.

465. L'Adoration des mages. Composition de nombreuses figures Kopie nach Gemälden.

Pintoricchio.

466. Le bon pasteur, debout et dirigé vers la gauche Kopie.
 467. Femme debout de profil à droite, tenant une corne d'abondance } Echt.
 468. Femme debout de profil à gauche }
 469. Nymphe et Satyre Nein; Matteo Balducci.
 470. Figure de femme drapée debout et vue presque de dos Kopie.
 471. Mucius Scaevola Vielleicht echt.

Giulio Romano.

477. Figure de femme marchant vers la droite Echt.
 479. Allégorie. Un sculpteur dans son atelier, entouré d'anges Echt.
 480. Groupe de trois figures d'hommes nus, accroupis } Kopien.
 481. Naissance de Castor et Pollux }

Raphael Santi.

482. La Vierge assise vue de profil à gauche tenant l'Enfant Jésus Echt.
 483. Moïse frappant le rocher } Nein; Perin del Vaga.
 484. La Poste }

485. Etude pour la „Vierge au Poisson“ de Madrid Nein; Schule des Andrea del Sarto.
 486. Etude de draperie pour la „Vierge de François Ier“ au Louvre } Nein; Giulio Romano.
 487. Etude d'Enfant pour le tableau précédent }
 488. Abraham prosterné devant Dieu Nicht von Raffael; aber gute Zeichnung.
 489. Etude pour le „Saint Jean“ de la Tribune à Florence Nein; Giulio Romano.
 490. Huit croquis pour une Vierge et l'Enfant Echt.
 491. Les saintes femmes Nein; Giulio Romano.
 492. Figure de jeune homme nu marchant vers la gauche Wer? Vielleicht Perugino od. Kopie Raffaellistisch.
 493. Figure de femme portant un vase, vue de dos; pour l'incendie du Bourg Nein; Giulio Romano.
 494. Le veau d'or, composition de nombreuses figures Nein; Perin del Vaga.
 495. Les frères de Joseph devant les puits Nein; Kopie.
 496. Croquis pour une sainte Famille Nein; wertlos.
 497. Feuille d'études: deux bustes d'hommes et deux anges volant Echt.
 498. Fragment de la „Dispute du saint Sacrement“, le groupe inférieur à gauche Kopie.
 499. Prédication de Saint Paul, composition de six figures Kopie.
 500. Croquis pour une Sainte Famille Nein; ohne Wert.
 501. La Vierge tenant l'Enfant, buste Nein; Pintoricchio-artig.
 502. Sainte Famille } Nein;
 503. La Vierge agenouillée, vue de profil à gauche } ohne Wert.
 504. La Vierge ni-figure et l'Enfant Echt.
 505. Quatre cavaliers galopant vers la droite et jeune homme nu Nein; Pintoricchio zu den Fresken in Siena.
 506. Saint Georges et le dragon }
 507. id. }
 508. Mise au tombeau } Echt.
 509. La Vierge agenouillée avec l'Enfant Jésus et le petit Jean }
 510. „Cavaliers“, groupe de Cavaliers et de nombreuses figures Nein; Pintoricchio.
 511. Portement de croix Kopie.
 512. Délivrance de Saint Pierre Wahrscheinlich Perin del Vaga.
 513. Feuille d'étude. Femme assise; deux enfants portant un livre; draperie et buste de femme Nein; Giulio Romano od. Raimondi.
 514. Deux études de draperies Nein; Kopie von einem Schüler des Lorenzo di Credi.

515. La Vierge avec l'Enfant Jésus et le petit Saint Jean Echt.
516. Tête de la Vierge légèrement tournée à gauche Nein; ohne Wert.
517. La Vierge mi-figure, tenant l'Enfant de son bras gauche Echt
518. Feuille d'étude: deux têtes de Vierge et deux bustes de l'Enfant Echt.
519. Moïse tenant les tables de la loi Nein; ohne Wert.
520. Deux croquis de la Vierge et l'Enfant et étude d'un petit Saint Jean agenouillé Echt.
521. D'après Raphaël: Études de trois anges volants } Baroccio.
522. D'après Raphaël: Etude d'ange volant
523. D'après Raphaël: Etude d'ange volant; et répétition du buste }
524. D'après Raphaël: Sibylle } Un-Imm.
525. Ecole de Raphaël: Croquis. Trois femmes assises à terre, un cheval galopant vers la gauche et un ange volant }
526. Ecole de Raphaël: Entrée du Christ à Jérusalem }

Perugino.

527. La Vierge debout vue de face, les mains jointes Echt.
528. Moine assis, vu de profil à gauche Kopie.
529. Le Christ aux Oliviers } Nein; wertlos.
530. Deux Anges brisant des baguettes }
531. Figure de femme drapée, debout vue de face Echt.
532. Figure d'homme drapé et debout, tourné vers la gauche Kopie.
533. Figure de vieillard chauve drapé, debout et vu de face Echt.
534. La Vierge assise et tenant l'Enfant Jésus Schüler.
535. Femme drapée portant un vase, marchant vers la gauche Nein; Pintoricchio.
536. Vénus debout et Amour (Schule Perugino's, Decke des Cambio.)
537. Cinq apôtres debout } Wahrscheinlich
538. Trois apôtres debout } Giannicol.Manni
539. Cinq figures d'hommes dirigés vers la droite } Echt.
540. Sainte Catherine debout, vue de face
541. Figure de Saint debout et de face, lisant Echt, frühe Zeit.
542. Le Christ aux Oliviers. Le tableau est à l'Académie de Florence Nein; Lo Spagna.
543. Socrate debout, vu de profil à droite Echt, um 1499—1500.
544. Tête de jeune homme à longue chevelure, vue de face Echt
545. Figure de vieillard agenouillé, légèrement tourné à gauche Schule.
546. Etude pour „l'Ensevelissement du Christ“ Kopie.
547. Autre étude pour le même tableau } Neue Kopien.
548. Troisième étude pour le même tableau }

Ramenghi, dit Bagnacavallo.

559. Les quatre Évangélistes, debout Echt.

Amibale Carracci.

590. Buste de Vierge avec l'Enfant tenant la croix Schidone.

Francesco Francia.

638. La Vierge debout, adorant l'Enfant Jésus couché à terre Kopie nach Gemälde.
639. Sainte Famille, composition de sept figures Echt.
640. Ange agenouillé, tourné à droite, étude pour une Annonciation } Nein;
641. Trois figures de Saints debout; au milieu Sainte Catherine appuyée sur la roue } ohne Wert.

Ercolo Grandi.

642. Costumes militaires; groupe de quatre soldats debout Kopie nach Pintoricchio.

Cosimo Tura.

668. Figure drapée de vieillard tourné vers la droite, mais regardant le spectateur Nein; ist Bartolommeo Montagna.

Giorgione.

747. Paysage; sur le devant de grands blocs de rochers; au fond à droite un village } Nein; aber ein Venezianer.
748. Paysage; sur le devant trois hommes armés de lances au pied d'un arbre; plus loin une rivière avec deux barques et un pont à deux arches }
749. Des hommes et des femmes chantant; groupe de huit figures Nein; lombardisch-venezianisch.
755. Saint Jean-Baptiste debout Nein; Pollajuolo.

Jacopo dé Barberi.

764. Le Christ; groupe de deux figures Echt.

Giovanni Bellini.

768. La Vierge et l'Enfant entre Saint Joseph, Saint Roch et deux autres Saints Nein; Francesco Morone.
770. Tête d'homme vue de face, étude pour une figure de la „Pieta“; tableau aux Uffizi Nein; gute Zeichnung.

Libérale da Verona.

789. Saint Antoine debout; derrière lui Satan Echt.
- (Fortsetzung folgt.)

DENKMÄLER.

Zum Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin. Die Nachrichten über eine endgültige Entscheidung in betreff des Nationaldenkmals für Kaiser Wilhelm I. und die Angaben über die Kosten, die wir den politischen Zeitungen entnommen haben (s. die vorletzte Nummer), scheinen irrtümlich oder doch verfrüht zu sein, wie aus folgender, schon kurz erwähnten offiziellen Mitteilung der „Nordd. Allg. Ztg.“ hervor-

geht: „An die Thatsache, dass Se. Majestät der Kaiser vor kurzem eine neue Modellskizze zu dem Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. in Angen-schein genommen und mit der weiteren Durcharbeitung dieses Entwurfs durch Professor Bezugs sich einverstanden erklärt hat, knüpfen die Zeitungen bereits Mutmaßungen über die Höhe der Kosten der ganzen Denkmalsanlage. Da die Vorarbeiten über den Entwurf einer Skizze noch nicht hinausgekommen sind, liegt es auf der Hand, dass für eine einigermaßen zuverlässige Kostenberechnung die Voraussetzungen noch fehlen. Wenn gleichwohl geschrieben wird, dass die Kosten der Ausführung rund 16 Mill. Mark betragen würden, so darf dies ohne weiteres als eine ganz ungerechtfertigte Übertreibung bezeichnet werden. Wollte man die Kosten auf Grund der vorliegenden Skizze annähernd schätzen, so würde sicherlich auch nur die Hälfte jener Summe nicht erreicht werden.“

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *Aus Berliner Kunstausstellungen.* In den vier ständigen Kunstausstellungslokalen Berlins hat während der letzten Wochen vor Weihnachten eine so große Betriebsamkeit geherrscht, dass selbst der abgehärtetste Kunstberichterstatler nur mit dem Aufgobot seiner ganzen Kraft der „Flucht der Erscheinungen“ folgen konnte. Zum Glück handelte es sich bei der Mehrzahl wirklich nur um flüchtige Erscheinungen, vor denen der Fuß des Kunstwanderers ungenügend verweilt. Das vornehmste Interesse nahmen einige Sonderausstellungen in Anspruch, die ausnahmsweise einmal nicht zu den unberechtigten und unbefangenen gehörten. Wohl noch niemals seit ihrer Eröffnung sind die neuen Ausstellungsräume von *Edvard Schütte*. Unter den Linden 1, so stark besucht gewesen, wie bei der Ausstellung des Cyklus der Originalzeichnungen von *C. H. Albers*, „Fürst Bis-marck in Friedrichsruh“ und der großen Tuschezeichnungen von *Curt Ebbeling* zu dem Prachtwerk „Unser Heer“. Beide Cyklen sind in unserer neulichen Nummer auf Grund der im Kunsthandel erschienenen Reproduktionen ihren Verdiensten entsprechend gewürdigt worden. Auch die Sonderausstellungen von *E. Henscher*, *Th. von Eckebucher* (Aquarelle aus Norwegen) und *Fr. Nijlandt* (Landschaften und Bilder aus dem Volksleben Japans) boten ein Stoffliches Interesse. Weniger einwandfrei waren dagegen einige Sonderausstellungen von Antägern und unselbständigen Nachahmern, die wir mit Stillschweigen übergehen, weil dieser Bericht keine Statistik künstlerischer Krankheitserscheinungen werden soll. Von den übrigen Werken, die uns Schulte in den letzten Wochen geboten hat, heben wir noch das mit großem Fleiß und reicher Kenntnis durchgeführte Bild „Gustav Adolfs Gebet vor der Schlacht bei Lützen“ von *Louis Braun* in München, das umfangreiche, von der letzten Münchener Ausstellung bekannte Gemälde des Spaniers *Marcos Carbonaro*: „Der Einzug des spanischen Söldnerführers Roger di Flor in Konstantinopel 1303“, das weder durch seinen Inhalt noch durch seine malerische Ausführung ein stärkeres Interesse hervorruft, ein mit großer koloristischer Virtuosität behandeltes Koststück von *Karl Saltzman*: „Kaiser Wilhelm II. auf der Walfischjagd an Bord des Duncan Grey, 15. Juli 1892“, ein fein charakteristisches Bildnis des Generalfeldmarschalls Grafen von Blumenthal von *Georg Lampo* in Berlin und die landschaftlichen Studien von *R. Wauthmüller* hervor. Ein Kolossalgemälde von *Max Putschmann*. „Ein Fischzug Polyphem's“, der in seinem Netz drei Meerriese gefangen hat und eine davon mit der Linken in die Höhe hebt, als wollte er sie verschlingen, ist nach Erfindung und Ausführung

so grotesk, dass wir uns mit seiner Erwähnung begnügen dürfen. — Bei *Garlitt* ist der Ausstellung von Gemälden und Aquarellen *Erle Passart's*, des Alhambra- und Alcazar-Malers, eine Sammelausstellung von fünfundzwanzig in Öl- und Wasserfarben gemalten Strandlandschaften und Marinen von *Hermann Hendrich* gefolgt, der es liebt, seine meist auf eine düstere Tonart gestimmten, aber stets mit starken poetischen Reizen ausgestatteten Bilder mit Nixen, Wassergeistern und besonders mit den Göttern und Göttinnen, den Helden und Heldenweibern der nordischen Mythologie zu bevölkern. Zur sogenannten „heroischen Landschaft“ hat er gewissermaßen ein Seitenstück in der „heroischen Marine“ geschaffen. Ein „Allerseelentag“ an der Küste der Bretagne, wo die Geister der Ertrunkenen den Andächtigen erscheinen, die ihr Gedächtnis ehren, „die traurige Weise“, die ein junger, auf einer Klippe am Meerestrande sitzender Hirt seiner Flöte entlockt, der „Raub des Rheingolds“ und das „Meeresleuchten“ mit in allen Farben schillernden Nixen, die auf den Wogen dahingleiten, sind die hervorragendsten unter den letzten Schöpfungen des eigenartigen Künstlers. Am 18. Dezember ist an ihre Stelle eine Ausstellung von Ölgemälden und Aquarellen des bekannten holländischen Marinemalers *H. W. Mesdag* und seiner Gattin, der etwas stark zum Naturalismus neigenden Landschafts- und Stilllebenmalerin *S. Mesdag van Honth* getreten. Innen hat sich der seit zehn Jahren an der Amsterdamer Reichsakademie thätige Kupferstecher Professor *R. Stang* gesellt, der nicht nur die Mehrzahl seiner eigenen Werke, sondern auch über 70 Arbeiten seiner Schüler und Schülerinnen (größtenteils Originalradierungen) ausgestellt hat, die seiner Lehrthätigkeit ein rühmliches Zeugnis geben. — Bei *Amsler* und *Rothardt* waren 16 Aquarell-Landschaften von *Albert Hertel* zu sehen, die der fleißige Künstler im verflochtenen Sommer und Herbst nach Motiven von Gardasee, aus Merane, Bozen, Salzburg, Gastein u. a. O. gemalt hat. Es sind nicht Studien und Skizzen, die einen Eindruck, einen Stimmungsmoment mit flüchtigen Strichen festhalten, sondern sorgsam und doch nicht kleinlich durchgeführte. Blätter von völlig bildmächtiger Wirkung, in denen sich feinste Naturbeobachtung mit einer koloristischen Virtuosität verbindet, die alle Luft- und Lichtstimmungen in ihren malerischen und poetischen Gehalt zu erschöpfen weiß. — Am wenigsten ist aus dem *Verein Berliner Künstler* zu melden, dessen Ausstellungskommission nach der Entfernung der Münch'schen Bilder durch Majoritätsbeschluss noch nicht zu neuen bemerkenswerten Thaten gekommen ist. Größeres Interesse erregte nur eine Anzahl Bildnisse, Volkstypen und Innenräume von Kirchen und Wohnhäusern mit Figuren aus Dittmarschen von dem kürzlich von Düsseldorf nach Karlsruhe übersiedelten *Chr. L. Bokelmann*, der in diesen Arbeiten eine Breite und Flottheit der malerischen Darstellung entfaltet hat, die seinen früheren Werken fremd gewesen waren.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

„Der *von „Deutsche Kunstverein in Berlin“* hat am 20. Dezember seine begründende Versammlung gehabt, worin die Satzungen angenommen, ein Vorstand und ein Schiedsgericht gewählt wurden. Zum ersten Vorsitzenden wurde der Staatsminister Oberpräsident v. Achenbach gewählt, der nicht anwesend war. Der Vorstand bilden des weiteren die Herren: Geh. Oberreg.-Rat Jordan, Geh. Reg.-Rat Dobme, Prof. Hans Müller, Kaufmann Mielitz, Bankier Willy Molnar, Bankier C. H. Kreschmar, Justizrat v. Simson, die Maler Conrad Fehr, Hans Fechner, J. Weitscher, Bildhauer Otto

Riesch, Prof. C. Becker, Präsident der Akademie, Prof. F. Schaper, Redakteur G. Schweitzer, Verlagsbuchhändler P. Parey, Verlagsbuchhändler R. Mosse und Geh. Reg.-Rat Lippmann. Dem Kunstverein sind 640 Mitglieder beigetreten.

VERMISCHTES.

* Für die *Versammlungen der Angehörten des Kreises Teltow* ist in Berlin in der Viktoriastraße nach dem Entwurfe des Baurats *Schreeben* ein Monumentalbau mit Sandsteinfassade errichtet worden, zu dessen künstlerischer Ausschmückung im Innern die Gemeinden Rixdorf und Schöneberg zwei von Prof. *Max Koch* ausgeführte Gemälde gestiftet haben, die zwei kulturhistorisch wichtige Momente aus der Geschichte des Kreises darstellen: „Der große Karfstift besichtigt den ersten Kartoffelanbau in der Mark“ und „Friedrich der Große besichtigt die Meliorationsarbeiten an der Nuthé bei Potsdam“. Die Bilder nehmen die südliche Längsseite des Sitzungssaales ein. An der Nordseite wird eine Statue des Kaisers Wilhelm II. aufgestellt werden, die nach einem Modell von *A. Calandrelli* in Bronze gegossen wird.

* Zum *Münchener Künstlerstreit* wird der „Frankfurter Zeitung“ geschrieben, dass im Schoße der sezessionistischen Künstlergruppe erhebliche Dissonanzen hervorgetreten seien, seitdem infolge der ablehnenden Haltung der Sezession der Glasplastik für die nächstjährige Kunstausstellung wieder der Künstlergenossenschaft eingeräumt worden ist. Auch zwischen den Sezessionisten und dem früheren Geschäftsführer der Künstlergenossenschaft, Rat Paulus, der ein Hauptfaktor in der sezessionistischen Bewegung war und ihre Hauptstütze bei Hof gewesen ist, sollen Differenzen eingetreten sein. — Wie jetzt aus Dresden berichtet wird, ist die vom Depeschensbureau Herold verbreitete Nachricht, nach welcher eine Abordnung Münchener Künstler mit den Dresdener Behörden wegen Übersiedlung nach Dresden und einer im nächsten Jahre hier abzuhaltenden Ausstellung verhandelt habe, auf einem Irrtum beruht.

* Zur *Baugeschichte des Berliner Schlosses* hat, wie die „Vossische Zeitung“ meldet, Dr. *C. Gurllitt* eine Entdeckung gemacht, die für seine von allen übrigen Kunsthistorikern abweichende Ansicht über Schlüters Anleihen entscheidend sein soll. Gurllitt hatte in mehreren Abhandlungen zu beweisen gesucht, dass um 1690 der Umbau des Schlosses begonnen habe, dass Schlüter, der 1698 an den Bau kam, ursprünglich nach einem nicht von ihm, sondern wahrscheinlich von einem Italiener gefertigten Plan baute und dass nur die Portale I und V des Schlosses, ferner die Anlage des zweiten Hofes sowie Teile der Innendekoration von Schlüter selbst entworfen seien. Diese Ansicht wurde von Wallé, Bormann und Dolme entschieden bestritten, indem sie annahmen, der Schlossbau habe erst 1698 nach Schlüters eigenen Plänen begonnen. Gurllitt hat nun die Pläne, deren Existenz er vermutete, wohl erhalten entdeckt, und zwar stammen sie aus der Zeit zwischen 1691 und 1698 und sind von dem Architekten *Christian Etlhofer* gefertigt, der bis 1694 in Rom Architektur studierte und 1700 jung verstarb. Aus diesen Plänen soll mit Sicherheit hervorgehen, dass die Lustgartenfront des Schlosses, wie Gurllitt schon aus stilistischen Gründen angenommen hatte, ursprünglich ohne Portal V geplant und höchst wahrscheinlich bis zum zweiten Stock aufgebaut worden war, ehe Schlüter Schlossbauleiter wurde.

VOM KUNSTMARKT.

* In den *Pariser Gemälderversteigerungen* erzielen die Bilder neuerer französischer Meister, besonders der aus der

Schule von Fontainebleau, trotz des Panama-skandals und der damit verknüpften Geldverdrängung, immer noch ungewöhnlich hohe Preise. So wurde z. B. bei der Versteigerung der Günstzburger Sammlung am 13. Dezember ein Tierstück von *Toussain*, das der Besitzer für 50000 Frank gekauft hatte, mit 73000 Frank bezahlt, und eine Landschaft von *Th. Rousseau*, die 11000 Frank gekostet hatte, wurde für 33500 Frank versteigert. Es handelte sich dabei nicht einmal um hervorragende Meisterwerke.

München. Soeben ist in Ludwig Rosenthal's Antiquariat Katalog 904, enthaltend *Invenabula xylographica et chalcographica*, erschienen. Es ist ein statthcher Folioband mit 102 Illustrationen der seltensten Art, und wir behalten uns vor, auf denselben später noch ausführlich zurückzukommen. Der Preis des Katalogs beträgt 10 Mark, ein in Betracht der vortrefflichen Ausstattung nicht zu hoher Preis.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1892. Nr. 26.

Im Kunstlerhaue. — Fritz Burger. Von R. Schaefer. — Kunstbrief aus Lemberg. Von K. J. Nitman. — Kunstplauderei aus Sachsen. Von Dr. O. Mothes. — Neue Schriften über Kunstdenkmäler mit neuen Kunst.

Architektonische Rundschau. IX. 1892 93. Nr. 3.

Taf. 17. Villa Heinrich Ludwig-Merkel in Neustadt a. Haardt; erbaut von Prof. L. Levy in Karlsruhe. — Taf. 18. Konkurrenzprojekt zu einem in New-York zu errichtenden Denkmal für den General U. S. Grant von F. Baurat O. Hieser. — Taf. 19. Parlamentshaus für Japan; entworfen von dem Architekten Ende und Bockmann und F. Kohler in Berlin. — Taf. 20. Erstes Seitenportal von Wohn- und Geschäftshaus des Herrn Kommerzienrat L. Bernheimer in München; nach den Entwürfen von Fr. Thiersch ausgeführt von Architekt C. Duller daselbst. — Taf. 21 u. 22. Villa des Baron Ritter in Wolzau bei Gyll (Untersteiermark) nebst projektiertem Zubau für einen Saal und Aussichtsturm. Entworfen und erbaut von F. Baurat O. Hieser. — Taf. 23. Wohnhaus Thumler, Albertstraße 26a in Leipzig; erbaut von Architekt P. Grundling daselbst. — Taf. 24. Friedhofkapelle in Loschwitz bei Dresden; erbaut von Reuter und Fischer, Architekten in Dresden.

Bayerische Gewerbezeitung. 1892. Nr. 23.

Wohnstübchen im 16. und 17. Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche und vergleichende Studie. Von H. Becker.

Christliches Kunstblatt. 1892. Nr. 12.

Die Friedenskirche in Stuttgart. — Die Malereien im Rathause zu Goslar. — Bilder zu Bauer's zentraler Kommode.

Die Kunst für Alle. 1892 93. Heft 7.

Die Bedeutung der illustrierten Zeitschriften für die Kunst. Von P. Schütze. — Der Fall Münch. Von Dr. Relling. — Rundschau von Fr. Peelit.

Gewerbekalender. 1893. Heft 1.

Taf. 1. Seitenportal der Jesuitenkirche in Mannheim; aufgenommen von E. Regenmeister in Karlsruhe. — Taf. 2. Stranck, massiv Eichen mit Nussholz; entworfen und ausgeführt von Bildhauer A. Siegfried in Ginstow. — Taf. 3. Bilderrahmen aus der Kirche zu Mogeldorf bei Nürnberg (Nürnbergger Arbeit, 16. Jahrb.); aufgenommen von K. Lauffeng in Nürnberg. — Taf. 4. Silbernes Wehrtauchschiffchen Ende des 16. Jahrb.; aus dem Kirchenschatz der heil. Kreuzkirche zu Gmünd; aufgenommen von W. Rupp in München. — Taf. 5. Säulenstumpf im Stil Louis XIV; entworfen von L. Kugler in Wien. — Taf. 6. Teil einer geätzten Kupfplatte (Schloßdeutsches Stein in der Dionskirche in Esslingen); aufgenommen von R. Knorr in Stuttgart. — Taf. 7. Farbige Thambeschläge in Velthaus; aufgenommen von Architekt H. Kirchmayr in München. — Taf. 8. Wandmalereien im Schloss Volleberg im Pongau, Herzogtum Salzburg; aufgenommen von Architekt J. von Göltschke in Salzburg.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1892 93. Heft 9.

Studien zur Geschichte der französischen Plastik. II. Die Königsportale der nordfranzösischen Kathedralen. Von Paul Clemeu. — Die neue Reliquienkiste für das Haupt des heil. Paulinus in Trier. Von G. Hermeleing. — Alter Faustein zu Selenthal. Von Ertmann. Der Contrabaß auf dem Valkenberg bei Nymwegen. Von G. Humann.

L'Art. Nr. 686. 15. Dezember 1892.

Ingres a Montauban; le Musée Ingres. Von J. Monmeca. — Comedie Française; Suzanne Barcheyne. Von E. Stouffier. — La statue d'honneur de Balzac. Von Ph. Andraud. — Silhouettes d'artistes contemporains. XXII: R. Bugeat. Von P. Leroy.

The Art Journal. 1892. Dezember.

Ernest Barton. — Recent Fashions in French Art. II. Von M. Hepworth Dixon. — Dogs of war. Von E. Blantyre Simpson. — Concerning a revival of art guilds. Von W. S. Spanglow. — Bolton Abbey in the present time. Von L. Berens. The furnishing and decoration of the house. VI: Window-blinds, Lighting and Accessories. Von Aymer Vallance. — The new Gallery: Autumn Exhibition.

Kunstaussstellung Danzig.

Der Kunstverein zu Danzig veranstaltet für die Zeit
vom 9. März bis 16. April 1893

in den Räumen des Stadtmuseums zu Danzig eine Ausstellung wertvoller
neuerer Gemälde.

Anmeldefrist bis 31. Januar 1893; nicht satzungsmäßig angemeldete
Einsendungen werden beanstandet.

Nähere Auskunft erteilt auf portofreie Anfragen der Vorstand des Vereins
umgehend und mündlich.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Deutsche Konkurrenzen.

Eine Sammlung interessanter Entwürfe aus den Wettbewerben deutscher Architekten.

Zusammengestellt und herausgegeben

von

Prof. A. Neumeister, Reg.-Baumeister, und Prof. E. Häberle,
Karlsruhe, Baden.

Erschienen sind Heft 1—4; demnächst erscheinen Heft 5—7.

Die geplante fortlaufende Veröffentlichung der Entwürfe bei deutschen Preis-
bewerbungen bezweckt, die geistige Arbeit, die schöpferischen Gedanken, die in
den Entwürfen enthalten sind, der deutschen Architektenwelt zu erhalten und zu-
gänglich und nutzbar zu machen. Es soll von jeder Preisbewerbung, die allge-
meines Interesse hat, entweder ein einzelnes Heft von etwa 24 Seiten mit 50—60
Abbildungen erscheinen, oder es sollen mehrere Konkurrenzen, die die gleiche
Aufgabe behandeln, in einem Heft zusammengekommen werden.

Die Italienischen Photographien

aller Verlagsanstalten. Gut und billig.

Kunsthändler HUGO GROSSER, Leipzig.

Kataloge. Auswählensendungen.

[479]

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegen-
ständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch Rudolf Bangel in
Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1890. [483]

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der
niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf
einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und überumt. Aufträge für alle größeren
Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstrasse 3

[579]

Josef Th. Schall.

Gemälde moderner und alter Meister.

nach Aquavella, ersten Ranges, kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl
einzelne als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von

[587]

Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 168.

Inhalt: Von der Wiener Akademie — Handzeichnungen itali-nischer Meister. Kritisch gesichtet von G. Morelli; Mitgeteilt von
E. Hübner. — 2) Fortsetzung. — Zum Kaiser Wilhelmdenkmal in Berlin. — Aus Berliner Kunstausstellungen. — Künstlervereine
in Berlin. — Versammlungshaus der Abgeordneten des Kreises Teltow; Münchener Künstlerstreit; Zur Baugeschichte des Berliner
Schlosses. — Pariser Gemäldeauktion; Rosenthal's Heunabel-Katalog. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich *Arthur Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Deutsche Renaissance.

Kleine Ansage.

Dreihundert Tafeln

zum Studium der

Deutschen Renaissance.

Ausgewählt aus den Sammelwerken
von

Ortwein, Scheffers, Paukert,
Ewerbeck u. a.

30 Lieferungen mit je 10 Bl.

Subskriptionspreis 80 Pf.

Einzelne Lieferungen apart 1 M.

1. Fassaden und Fassadenteile (10 Lfgn.).
2. Tafelungen, Mobiliar und Stuck (6 Lfgn.).
3. Schlossarbeiten (5 Lieferungen).
4. Füllungen und Dekorationsmotive (4 Lfgn.).
5. Gerät und Schmuck (3 Lieferungen).
6. Topfearbeiten (2 Lieferungen).

Vollständig in 30 Lieferungen 24 M.

in 2 Mappen eingelegt 25 M.,

in 2 Bände gebunden 28 M.

Ausführliche Prospekte gratis.

Verlag von E. A. SEEMANN Leipzig.

Geschichte der Holzbaukunst in Deutschland.

Von

Carl Lachner,

Direktor der Gewerbeschule in Hannover.

Mit 234 Textillustrationen, 4 Farb-
drucken und einer Radirung.

Hoch 4. Zwei Teile in einem Band geb.
20 M.

Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Mythologie der Griechen u. Römer.

Von Professor Dr. O. Seemann.

3. Auflage unter Mitwirkung von Rud.
Engelmann bearbeitet.

Mit Abbildungen 1885.

Gebunden M. 3.50, Prachtausgabe mit
Kupfern fein geb. M. 4.50.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

O Handbuch der ORNAMENTIK

von Franz Sales Meyer.

Vierte Auflage. Mit 3000 Abbildungen
auf 309 Tafeln. Preis brosch. M. 9.—

gebld. M. 10.50.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN S.W.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1892 93.

Nr. 11. 5. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeldatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

EINE DÜRER-ZEICHNUNG AUS DEM JAHRE 1497.



St. Katharina.

Durch nachfolgende Zeilen soll ein kleiner Irrtum meiner Schrift „Albrecht Dürer's Aufenthalt in Basel“ berichtigt und zugleich dem Nürnberger Meister eines seiner interessantesten Jugendwerke zurückergestellt werden.

S. 39, Anm. 6S meiner Abhandlung machte ich die Bemerkung, dass eine Federzeichnung des Städelschen Institutes in Frankfurt „Die Macht des Todes“ (Lippmann Nr. 193) sich in einer Clair-obscur-Zeichnung der Albertina kopirt vorfinde. Bei Nachprüfung der einschlägigen Litteratur und genauerer Untersuchung der beiden Zeichnungen bin ich indes zu einer etwas anderen Ansicht über die gegenseitigen Beziehungen der beiden Blätter gelangt. Ich veröffentliche hier das Ergebnis meiner nachträglichen Studien und nehme die bisher über die Wiener Handzeichnung laut gewordenen kunstkritischen Urteile zum Ausgangspunkt meines kleinen Aufsatzes.

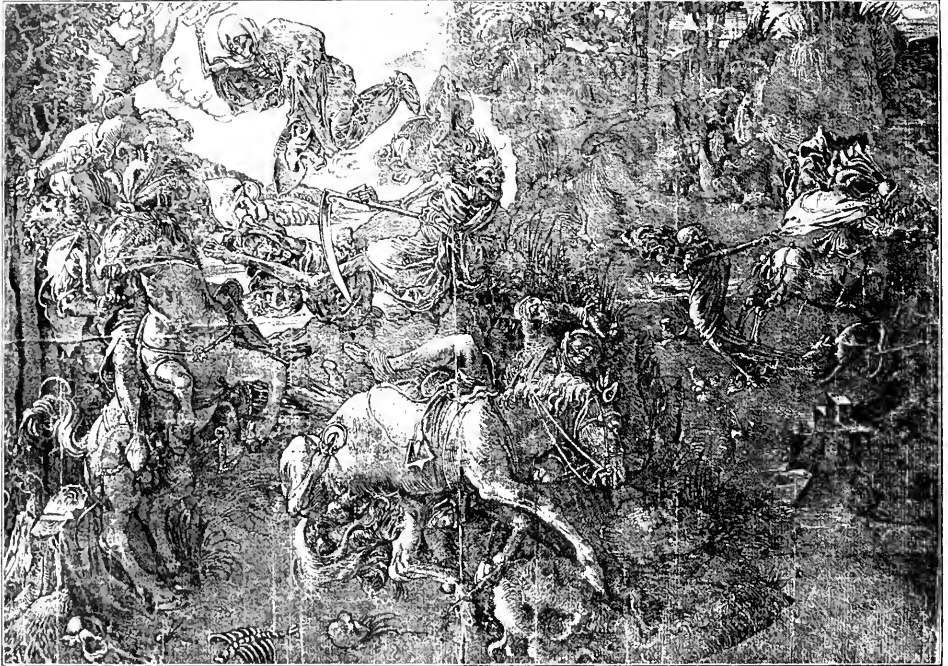
v. Eye (A. Dürer, S. 34) hat das Wiener Blatt zum erstenmal entschieden für Dürer in Anspruch genommen und zugleich eine 1497 (Eye las 1191) datirte, in Stuttgart befindliche Kopie dieser Zeichnung namhaft gemacht. Über die Technik dieser Stuttgarter Kopie — ob Federzeichnung, ob Holzschnitt — wurde lange gestritten. Ein sich mit den Chiffren „C. Gr.“ bezeichnender Kunstschriftsteller (Kunstblatt 1831, S. 114) und K. B. Stark (Albrecht Dürer und seine Zeit) hielten das Stuttgarter Blatt für eine Zeichnung. v. Ribberg (Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1855, 314) und Woltmann (Holbein II, 192) nahmen es für einen Holzschnitt; v. Eye (Dürer, 34) und Passavant (Peintre-Graveur III, 226) vermochten nicht über diese technische Frage zu einer Entscheidung zu gelangen. Der Dürer'sche Ursprung der Komposition wurde bloß durch Waagen (Kunstdenkmäler in Wien II, 158) angefochten, der das Wiener Blatt für ein Werk Baldung's hielt und der Stuttgarter Kopie keine Erwähnung that. Thausing endlich hat in einem Aufsatz in „Zahn's Jahrbüchern“ 2, 216 ff. energisch zu der Frage Stellung genommen, indem er das Wiener Blatt nach Waagen's Vorgang für ein Werk Baldung's, dessen Kopie in Stuttgart für einen Holzschnitt und die Inschrift der Stuttgarter Kopie „1497 und Monogramm“ für eine plumpe Fälschung späterer Zeit erklärte. In welche der leicht zu unterscheidenden Stilperioden Baldung's die Zeichnung einzureihen sei, haben aber sowohl Waagen als auch Thausing wohlweislich verschwiegen.

Da es — wie der Schreiber dieser Zeilen genugsam erfahren hat — nicht ratsam ist, die Richtigkeit einer Thausing'schen Hypothese zu bezweifeln,

wie die oben genannte Annahme des großen Dürerforschers zum Rang einer kunstgeschichtlichen Tatsache erhoben, an welcher erst in jüngster Zeit — 1889 in — wie mir scheint — allzu zaghafter Weise zu rütteln versuchte (Zeitschrift für bildende Kunst, XXIV, 291, Anm.). Jedenfalls muss Stiassny Recht behalten, wenn er die Federkizze Lippmann 193 entgegen meiner oben angeführten Bemerkung als eine Art von Studie zu der großen Komposition in Wien erklärt; die Wiener Clair-obscur-Zeichnung

Apokalypse zu legen: nicht nur der Geist der Wiener Komposition im allgemeinen — der Hang zu wilder Phantastik — sondern auch die Ausführung und stilistische Behandlung der Einzelheiten bis ins Detail der Pferdegeschirre und landschaftlichen Motive ist den Holzschnitten der Apokalypse überaus nahe verwandt und zeigt mit jeder nur wünschbaren Deutlichkeit die prägnante Eigenart des großen Nürnbergers.

Schon allein die stilkritischen Gründe erlauben es also, die Dürer-Zeichnung an das Ende des 15. Jahr-



A. DÜRER: Drei Reiter von Gerippen überfallen. (Albertina in Wien)

wird aber jedem unbefangenen Kunstfreund, dem die Dürer'sche Formengebung aus den Jahren 1496 bis 1500 etwas geläufig ist, unbedingt als ein echtes und zudem höchst charakteristisches Werk des großen Nürnbergers, als eine Art von Nebenfrucht seiner Studien für die Holzschnitte der Apokalypse erscheinen. In dieser Weise haben sich z. B. Ed. His-Hensler und Max Lehrs mir gegenüber geäußert. Ich bitte jeden Leser dieser Zeitschrift, welcher sich für die Frage interessiert, die Wiener Zeichnung neben einen beliebigen Holzschnitt der Apo-

kalypse zu setzen; als weiteres Hilfsmittel zur Feststellung der Entstehungszeit tritt aber noch die Clair-obscur-Technik des Blattes hinzu, welche Dürer in durchaus gleicher Weise auf den um 1502 geschaffenen Entwürfen zu den Flügeln des St. Veiter Altars übte. — Die Kopie des Wiener Blattes in Stuttgart endlich, welche ich leider nicht aus Autopsie kenne, ist von Thausing jedenfalls zu abschätzig beurteilt worden. Schon die Inschrift auf dem rechts unten befindlichen Wegekreuz darf nicht so ohne weiteres als urkundliches Material verworfen werden.

Thausing bemerkte in seinem oben angeführten Aufsatze, wo wir auch ein Faksimile der betreffenden Inschrift finden, dass die Form der Ziffern des Datums — vornehmlich die der 7 — für das 15. Jahrhundert paläographisch unmöglich sei und dass somit die ganze Inschrift eine neuere Fälschung sein müsse. Diesem Machtspruch entgegen muss ich meinerseits behaupten, dass die Ziffern der Zahl 1497 keinen einzigen Zug enthalten, der uns verbietet, das Datum für gleichzeitig zu halten; das Monogramm Dürer's ist natürlich falsch. Aber was steht denn der Annahme entgegen, dass die Stuttgarter Kopie in nächster Nähe Dürer's vielleicht auf Bestellung entstanden sei und dass der Kopist — möglicherweise ein Gehilfe Dürer's, — dem die Entstehungszeit des Originals wohl bekannt war, auch ohne dass sich ein Datum darauf vorfand, auf der Kopie diesem Mangel abhalf? Künstliche Mittel, um die Gleichzeitigkeit der Stuttgarter Inschrift zu bekämpfen, sind ja bald zur Hand, aber wohin sollte denn eine Forschung führen, welche grundsätzlich jegliches Aktenmaterial, welches nicht in den Rahmen der aufgestellten Hypothese passt, als unecht verwirft?

Kurz, meine Ansicht geht dahin, dass das Datum 1497, welches so trefflich mit der augenscheinlichen Entstehungszeit der Wiener Zeichnung übereinstimmt, auf keinen Fall anders als gleichzeitig entstanden sein kann. Da das Wiener Blatt in seinen unteren Partien stark verwaschen ist, dürfen wir aber immerhin auch noch an die Möglichkeit denken, dass es einst selbst datirt und monogrammiert gewesen sei.

Sollten diese Zeilen dazu beitragen, die Aufmerksamkeit der Forscher auf dieses heute fast vergessene und doch so charakteristische Jugendwerk Dürer's zu lenken, so haben sie ihren Zweck erreicht.

Nachschrift. Das als Kopfstück benützte St. Katharinenbildchen ist ein Werk aus Dürer's Basler Zeit und gehört einem kleinen Cyklus von Heiligendarstellungen an, welche Dürer für die Offizinen Furter & Bergmann von Olpe geschaffen hatte. Trotzdem die heil. Katharina meines Wissens erst seit 1496 in Basler Drucken vorkommt, ist sie jedenfalls schon zu Beginn des Jahres 1494 auf den Stock gezeichnet worden, denn die übrigen Heiligenbilder dieser Folge kommen bereits in dem Druck „Sebastiani Brant in laudem virginis Marie carmina. Basel 1494“ vor (Stockmeyer & Reber 129, 1). Zu diesem Cyklus gehört auch der in meiner Schrift „A. Dürer in Basel“. S. 29 reproduzierte St. Sebastian, welcher übrigens

schon in einem Furter'schen Druck verwandt worden ist, der älter als das oben genannte Brant'sche Werk zu sein scheint.

Näheres über die in Basel entstandenen Werke Dürer's werde ich binnen kurzen publiziren; zugleich werde ich den Nachweis erbringen, dass Dürer oft Holzstöcke mit Terenz-Illustrationen, deren figürlicher Teil von anderen Meistern her stammt, mit landschaftlichen und architektonischen Hintergründen versehen hat; vielleicht thue ich auch gut, jetzt schon zu bemerken, dass Lippmann mit seiner Vermutung, der auf einem der Terenzstöcke vorkommende Name „Fornysen“ werde auf den Holzschneider zu beziehen sein, Recht behalten hat.

DANIEL BURCKHARDT.

BÜCHERSCHAU.

Wolfgang Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. 2 Bände. Leipzig, Karl Bieleker, 1891. — Gebd. 12 Mk.

Weit später als er vorhergesehen, gelangt der Unterzeichnete dazu, der Einladung der Redaktion folgend, von dem genannten Werke Nachricht zu geben, welches inzwischen durch eine volle Reisesaison in der Hand zahlreicher Besucher der römischen Museen praktisch den Beweis seines Wertes geliefert hat.

An „jüngere Archäologen und gebildete Laien“ wendet sich in gleicher Weise das Buch, und die einen wie die anderen werden in demselben in der That ihre Rechnung finden. Dem jüngeren Archäologen gewährt das Werk für seine Studien in den römischen Museen, ähnlich wie Friederichs-Wolters' Beschreibung der Berliner Gipsabgüsse, nur zum Teil mit noch weiter gesteckten Zielen, eine seit langem entbehrte Einführung, die ihm nicht nur in gegenständlicher und kunstgeschichtlicher Hinsicht zu jedem der behandelten Denkmäler rasch über den gegenwärtigen Stand der Forschung orientirt, sondern ihm auch für jenen Teil der Schulung, der nur vor den Originalen zewonnen werden kann, wie das Beurteilen von Ergänzungen, Überarbeiten und sonstiger technischer Details, eine wertvolle Anleitung giebt. Und auch dem einer solchen Einführung nicht mehr Bedürftigen wird das Buch durch die sorgfältige Zusammenstellung der Litteratur, die stete Berücksichtigung der Fundumstände u. s. w., sowohl vor den Monumenten selbst als auch am Arbeitstische willkommenen Dienste leisten. Der Laie aber, der den Denkmalern des Altertums in den römischen Museen eingehender Aufmerksamkeit widmen will, wird es mit Freude begrüßen, nun endlich über die knappen Angaben der Reisebücher hinaus eine Führung zu besitzen, die aus der verwirrenden Masse das Interessante für ihn herausgreift und, indem sie in einer von besonderen fachlichen Voraussetzungen freien Darstellung ihm Verständnis und

den, indem erst erschließt, den bildenden Wert des Bildes, welches in Rom wesentlich erhöhen hilft. Die Wissenschaft so dem größeren Kreise der Gebildeten auch seine Arbeit näher gebracht zu haben, wäre ein Verdienst des Verfassers, auch wenn er sie nicht durch eine Reihe in dem Buche niedergelegter eigener Bemerkungen und tatsächlicher Angaben bereichert hätte.

Das in den zwei Bänden behandelte Material umfasst sämtliche öffentlich zugängliche Sammlungen, also Vatikan, beide kapitolinische Museen, Lateran, die Villen Albani und Borghese, die Paläste Boncompagni-Ludovisi und Spada, die Antiken der vatikanischen Bibliothek und vorzüglich auch einige der hauptsächlichsten Stücke des noch uneröffneten Nationalmuseums in den Diokletiansthermen. An diesen von Helbig selbst bearbeiteten Teil schließt sich die Beschreibung des etruskischen Museums im Vatikan, des Museo Kircheriano und der archäologisch interessanten Objekte des Museo preistorico, die Emil Reisch zum Verfasser hat. Ausgeschlossen blieb der der Veröffentlichung seitens der Akademie der Linei noch verlorene Bestand des neuen Museo suburbano in der Villa di Papa Giulio. Dagegen hätten die hervorragendsten der in der Stadt zerstreuten und allgemein zugänglichen Bildwerke, wie die Kolosse von Monte Cavallo, der Marc Aurel, die Pasquingruppe u. a. sich wohl noch in den Rahmen des Führers fügen lassen.

Die für ein solches Unternehmen zu treffende Auswahl unterliegt selbstverständlich je nach Individualität sehr verschiedener Beurteilung. Im großen und ganzen halte ich die von Helbig gegebene für zweckentsprechend, wengleich mir hier und da das antiquarische Interesse gegen das stilistische und künstlerische zu überwiegen schien und manches nach meiner Meinung auch hätte weggelassen werden können. Anderes dagegen hätte nach der Tendenz des Buches nicht übergangen werden sollen, wie z. B. im Salone des kapitolinischen Museums der Apoll mit dem Wasservogel, Overbeck *Kunstmythol.* V, S. 241, 5, in der Sala degli Animali die stieropfernde Nike, im Museo Chiaramonti die zuletzt von Robert Arctäol. Märchen, S. 192 ff. behandelte Reliefdarstellung und das Ikariorelief, im Konservatorenpalast die neuerdings von Winter im 50. Berliner Winckelmannsprogramm publizierte Reliefplatte, im Lateran die schöne dreiseitige Basis, Demodot-Schöne 460, oder das feine attische Relief ebenda 482. Auch das anmutige Nymphenrelief Chiaramonti XXV, 593 und das Spenderrelief Museo Pio Clem. V, 26 hätten Erwähnung verdient. Im Zimmer der Philosophen des Kapitols sind mit Ausnahme des Melagorsarkophags sämtliche Reliefs übergangen. Hier wie bei anderen Zeichnungen handelt es sich zum Teil um vielbesprochene, schwer erklärbare Darstellungen, über die es von besonderem Interesse gewesen wäre, die Ansicht des Verfassers kennen zu lernen.

Erlaubbare Vorläufe verrät sich für ikonographische

Fragen, ein Gebiet, das bekanntlich gerade Helbig vielfache Förderung dankt. Auch der Führer enthält eine Anzahl, soviel ich sehe, neuer Porträtbestimmungen. So die der beiden Kolossalköpfe im Hofe des Konservatorenpalastes (532, 534) als August und Nero; die des vatikanischen sog. Zenon (287) als Aratos oder des Kopfes der borghesischen Sitzfigur (934) als Thukydides. Anderen herkömmlichen Deutungen wird entgegengetreten; so bei Nr. 219 im vatikanischen Büstenzimmer (nicht August, sondern hellenistischer Herrscher), bei Nr. 282 (der angeblichen Aspasia des Saals der Musen), bei der Kolossalstatue im Palazzo Spada (946), deren Kopf, wie Helbig schon an anderem Orte ausgeführt, nicht Pompejus darstellt. Auch anonym bleibende oder ideale Porträts sind zuweilen treffend (z. B. 79, 278), charakterisirt, und die in solchen Fällen nicht selten beliebte drastische Darstellungsweise werden gewiss viele als besondere Würze des Buches schätzen. Ich kam freilich der Neigung des Verfassers, in der Bildung des Gesichtes die überlieferten oder vorauszusetzenden Charaktereigenschaften mit mathematischer Sicherheit wiederzufinden, nicht überall folgen, namentlich wo (wie z. B. bei 552) mit einem solchen Versuche dem künstlerischen Vermögen des Verfertigers zu viel Ehre angethan wird.

Die den römischen Antiken seit Jahrhunderten zu Teil gewordene Aufmerksamkeit, die für jedes halbwegs auffällende Detail eine gelehrte Erklärung suchen und oft auf Kosten des gesunden Verstandes annehmen ließ, birzt darum gerade bei diesem Material eine besondere Gefahr für die Unbefangenheit des Urteils und selbst des Blickes in sich. Um so anerkennder muss es hervorgehoben werden, dass der Verfasser sich von solchen nur durch die Tradition gestützten Erklärungen im großen und ganzen frei gehalten hat. Nicht gering ist die Zahl der von ihm selbst vorgeschlagenen oder berichtigten Erklärungen. So deutet er die weibliche Kolossalbüste mit Schleier aus Villa Ludovisi (874) auf Demeter, die „Sappho“ der Villa Borghese (919) auf Aphrodite, die Hermen des Laterans (636, 637) auf Faunos mit weiblichem Gegenstück. Der Lysippische Eros (426) spannt den eigenen, nicht des Herakles Bogen, u. a. m. Auch an der Augustusstatue des Braecio novo (5), deren Beschreibung zu den gelungensten des Werkes zählt, werden Einzelheiten am Panzerschmuck von Helbig anders als bisher gedeutet. Besondere Hervorhebung verdienen noch die Behandlung der eleganten weiblichen Gewandfigur der Kandelbergalerie (379; von Helbig vernunftgemäß auf Phryne bezogen), der Gruppe im Kabinett der kapitolinischen Venus (452), der sogen. Venus vom Esquilin (561), der kapitolinischen Wölfin (612 u. a. Daneben fehlt es freilich nicht an Fällen, wo der Verfasser mir allzuviel sehen oder erklären zu wollen scheint. So wenn in der vatikanischen Gruppe des Nil (47) die Art, wie das Wasser neben der Spitze des Füllhorns unter dem Gewande hervor-

quillt, die Verborgenheit der Nilquellen andeuten oder die an Bein und Arm hinanklimmenden Knaben das allmähliche Anschwellen des Flusses veranschaulichen sollen; letzteres Motiv, das zugleich künstlerisch in anmutigster Weise die aufsteigende Linie des rechten Beines belebt, erklärt sich doch ungezwungen aus der einmal vom Künstler angenommenen Situation. Bei der Karyatide des Braccio nuovo (1) soll der Bausch des Peplos an den Giebel erinnern, der nebenbei bei der als Vorlage anerkannten Korenhalle gar nicht vorhanden ist. In dem Omphalemosaik des Kapitols (411) weisen Keule und Schild neben Herakles doch wohl nicht auf dessen thatenreiches Leben hin, sondern sind einfach die ihn charakterisierenden Attribute. Wie die Anwesenheit des Helios auf dem kapitolinischen Prometheussarkophag (446) mir nicht auszudrücken scheint, dass die Erschaffung des Menschen bei Sonnenanbruch stattfindet, so kann ich auf dem claromontischen Relief mit der Mühle (97) keine Andeutung finden, dass die Arbeit des Nachts vor sich geht; täusche ich mich nicht, so hält Helbig den Schaft mit davon ausgehendem Strick für eine brennende Fackel, die Rolle eines Flaschenzugs für eine Lampe. Zu viel Gelehrsamkeit scheint mir auch aufgewandt, wenn zu dem Mosaik der Sala a croce greca (320) auf das System der altgriechischen Schilde, oder zu dem Kuppelbau auf dem lateranischen Niobiden-sarkophag (679) auf das Schatzhaus des Atreus verwiesen wird; hier hätte es doch näher liegende Analogien gegeben.

Treffend ist die Bemerkung über das Modellstudium beim Laokoon I, S. 99). Hingegen scheint mir der Vergleich der beiden Herastatuen der Rotunde (297, 301) nach der Seite des Stiles nicht erschöpfend; was zur zweitgenannten gesagt ist, beschränkt sich wesentlich auf den Kopf.

Von den kunstgeschichtlichen Urteilen Helbig's seien hier nur einige hervorgehoben. Die Tänzerin des Maskenkabinetts (249) wird für eine Originalarbeit des 3. oder 2. Jahrh. v. Chr., für eine ebensolche aus hellenistischer Zeit der Zenon des Kapitols (523) angesprochen. Bei der Gruppe des Silen mit dem Bakchosknaben (4) hebt Helbig den nachlysisppischen Charakter, wie ich glaube, mit Recht hervor. Für die Zuteilung der Molosserhunde des Belvedere (151, 152), sowie des Bronzepferdes im Konservatorenpalast (609) an Lysipp steht wohl noch eingehendere Begründung vom Verfasser selbst in Aussicht, während die zu den schönen Mädchenfiguren des Konservatorenpalastes (559, 560) ausgesprochene Vermutung, dieselben könnten von dem Danaïdencyklus im palatinischen Apollotempel herrühren, voraussichtlich von anderer Seite in weiterem Zusammenhange untersucht werden wird. Besonders beachtenswert sind gerade von Helbig's Seite Bemerkungen, wie die über den alexandrinischen Ursprung der Venusstatuette im Lateran (694) oder über den camp-

nischen, beziehungsweise römisch-campanischen des bronzenen Dionysos der Diokletiansthermen (659), oder den etruskischen der Pallas in Villa Albani (762), ferner die Zuteilung der Reliefs des Konservatorenpalastes 543, 545, 546) an die Zeit Hadrian's statt jener der Antonine, oder was I, S. 359 zu Nr. 81, 82 über die Porträtkunst des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr. gesagt ist. Über manches wird sich streiten lassen. So möchte ich für das Vorbild der Ariadne (212) etwas tiefer, für das der Pulciccia (8) etwas höher hinauf gehen, als Helbig. Die Spes des Konservatorenpalastes (588) halte ich für nicht archaisch, die Nike ebenda (589) für Kopie. Nicht zutreffend scheint mir auch — um anderes, was sich im Rahmen dieser Anzeige nicht gut abthun lässt, zu übergehen — was zur Begründung nordgriechischen Ursprunges bei der einen esquilinischen Stele (585) gesagt wird, oder des pergamenischen zur „Persephone“ des Kapitols (528), wemgleich die Bemerkung über das Gewand der letzteren an sich richtig ist. In zwei Fällen werden Werke auf Ephraimor gedeutet; so der Paris der Statuengalerie (186) und die Leto mit den Zwillingen im kapitolinischen Museum (418), letztere nach dem Vorgange von Schreiber und Overbeck. So sehr man es willkommen heißen müsste, wenn sich von der Individualität dieses bislang nur der Künstlergeschichte angehörigen Meisters aus Nachbildungen seiner Werke ein konkreteres Bild gewinnen ließe, so kann ich die erwähnten Versuche doch für wenig glücklich ansehen. Bei dem Paris liegt die Zurückführung auf Ephraimor ja ziemlich nahe, doch bleibt dafür eine zuverlässigere Grundlage zu wünschen, als die schließlich auf jede halbwegs gelungene Parisfigur passende epigrammatische Charakteristik des Plinius und der Hinweis auf die Proportionen der Figur, bei der nicht unwesentliche Teile ergänzt sind. Nicht verständlich ist es mir aber, wie Helbig nicht nur diese Statue und die Letogruppe demselben Künstler zuschreiben, sondern die Beziehung auf Ephraimor bei der Gruppe mit den Worten begründen kann: „Der Ausdruck der Bewegung und die Behandlung der Gewänder entspricht vollständig der Kunstweise der zweiten attischen Schule.“ Für mich spricht sich im Stil dieser Gruppe ein noch kann völlig überwundener Archaismus aus.

Auf die Litteraturnachweise verwandten besonderen Sorgfalt ist schon einzugs gedacht worden. Absolute Vollständigkeit darin war natürlich weder erreichbar noch beabsichtigt. Erwähnung verdient hätte vielleicht noch zum Praxitelischen Satyr (521) Brunn, Deutsche Rundschau VIII, S. 290 ff. (der in der Note zu dieser Nummer verheißene Nachtrag ist nebenbei nicht erledigt); zum sterbenden Gallier (529) die Vermutung v. Ueblich, pergamen. Inschriften, S. 23, zum Porträt des Perikles (281) die ungefundene Inschrift Deltion 1889, S. 35 ff., zu den Trapezophoren im Belvedere (136) Brunn, Sitzungsber. d. bayr. Akademie 1883.

312 sowie die athenischen Fragmente v. Sybel 962, 6101, durch welche ich an anderem Orte ein älteres griechisches Vorbild auch für diese Komposition nachzuweisen gedenke, gleichwie für das Pyrrhichistenrelief des Vatikans (291, vgl. Hauser neu-attische Reliefs, Typ. 59) in einem großen Weihgeschenke des Xenokles, Sohnes des Xenias, auf der athenischen Akropolis, wovon Stücke noch erhalten sind (v. Sybel 6569, Deltion 1889, S. 97).

Es war nicht leicht, den Ton der Darstellung so zu treffen, dass den beiden Kategorien von Benutzern, für die das Buch bestimmt ist, Genüge geschähe; dass dies im ganzen glücklich erreicht wurde, bildet nicht einen der geringsten Vorzüge der Hellbig'schen Arbeit. Wenn es mir scheint, dass dabei dem in der Vorrede an zweiter Stelle genannten „gebildeten Laien“ gleichwohl zumeist in erster Linie Rechnung getragen wurde, so soll damit dem Buche gewiss nichts Nachteiliges nachgesagt werden. Nur ob Worte wie Telamone, Thymiaferon, auch Seiten u. a. dem Nichtfachmann geläufig sind, bleibe dahingestellt.

Der kleineren Kunst und den Objekten des täglichen Lebens wie des Kultes gehört größtenteils der Bestand jener Sammlungen an, deren Bearbeitung in dem vorliegenden Werke *E. Reich* übernommen hat. Vieles darunter geht über den Bereich der eigentlich klassischen Kultur und Kunst hinaus und pflegt darum dem gewöhnlichen Arbeitsgebiet auch des Archäologen ferner zu liegen. Um so willkommener wird dem, der sich zur Vervollständigung seiner Studien an der Hand der Schätze des Museo Gregoriano oder des Grabes von Paestrina über die Fundstücke etruskischer Nekropolen zu orientieren wünscht, die durch Reich's Arbeit gebotene Anleitung sein. Der Verfasser hat sich den Stoff nach seinen so verschiedenen Seiten mit Glück zu eigen gemacht und allenthalben dem heutigen Stande der Wissenschaft Rechnung zu tragen gesucht. Die Auswahl hätte wohl etwas knapper sein können, doch lässt sich dieselbe durch die besondere Rücksicht, die, wie erwähnt, auf diesen Gebiete auf den archäologischen Benutzer des Buches zu nehmen war, rechtfertigen. Die Eigenart des Materials begründet auch die von den anderen Teilen des Führers etwas abweichende Behandlung. So sind den beiden hauptsächlichen Sammlungen des Museo Gregoriano, den Vasen und den Bronzen, wie ähnlich auch den Goldfunden des Grabes Regolini-Galassi, Einleitungen vorangeschickt, die, mit Sachkunde und anziehender Frische geschrieben, einen besonderen Schmuck der genannten Abschnitte bilden, von denen namentlich die über die Vasen gewiss dazu beitragen wird, auch weitere Kreise über eine dem allgemeinen Interesse bisher ziemlich entrückte Klasse von Kunstwerken aufzuklären. Gleiches Lob gebührt der Einzelbehandlung der in ihrer Neuaufstellung durch C. L. Visconti dem Studium mit dankenswerter Liberalität zugänglich gehaltenen Vasen; höchstens könnte man fragen, ob der

Führer der Ort war. Konjekturen über die Meister einzelner Schalen vorzubringen, zumal es Reich nach der Andeutung der Vorrede an Gelegenheit nicht fehlen wird, dieselben dem wissenschaftlichen Forum vorzulegen und näher zu begründen.

Noch ist der zum besseren Verständnisse einzelner Ausführungen beigegebenen Abbildungen, sowie des handlichen Formates und gefälligen Druckes zu gedenken. Wir zweifeln nicht, dass ein Buch, welches einem wahrhaften Bedürfnis in so vorzüglicher Weise entspricht und bei dessen Bearbeitung sich fachmännische Beherrschung des Gegenstandes und Geschick der Darstellung in nicht gewöhnlichem Maße vereinigen, bald weite Verbreitung finden und häufige Auflagen erleben wird. Ein etwas niedriger gehaltener Preis könnte dazu gewiss noch weiter beitragen.

Rom.

E. LÖWY.

Weigel, Dr. M., *Bildwerke aus altslawischer Zeit.* Mit 25 eingedruckten Abbildungen. Braunschweig, F. Vieweg u. Sohn. 1892. 49. 32 S. (Sep.-Abdr. aus dem „Archiv für Anthropologie“ XXI. Bd., 1. u. 2. Heft.)

Während wir über die Kultur der Germanen vor und nach der Völkerwanderung aus den Gräberfunden uns ein annähernd richtiges Bild machen können, sind wir dies bei den Slaven nicht imstande, weil diese den Verstorbenen keinerlei Geräte ins Grab mitzubringen pflegten. Von der Tempelpracht von Rethra ist uns nichts, Vineta uns bloß in der Sage erhalten. Was wir von den Elbe-Slaven wissen, verdanken wir älteren, nicht überall unparteiischen Schriftstellern, und was die Lokalitäten betrifft, wo allenfalls Denkmäler des slavischen Volkes zu finden sind, so wären lediglich die zahlreichen kleinen Burgwälle als solche zu bezeichnen. Und doch war der Kulturzustand der Wenden zur Zeit der Ottonen kein allzu primitiver. Sie waren den deutschen Heeren an Kriegstüchtigkeit ziemlich gewachsen. Die deutschen Missionäre gingen bei ihrer Bekehrung sehr energisch vor. Die Tempel, vielfach von Holz und gelegentlich Pfahlbauten, wurden verbrannt, die Bildwerke in die Gewässer versenkt. Manche, wie die drei Steinfiguren von Bamberg (Fig. 12 n. 16), wie die Steinsäule von Husiatyn in Galizien (Fig. 17 u. 18) sind aus ehemaligen Flussläufen wieder ausgegraben worden. Diese, sowie andere namentlich aus ehemals slavischen Gebieten herrührende Fundstücke — unter denen wohl der sogenannte Sauteuit von Alenkirchen auf Rügen, die Relieftafel von Bergen, ebenlasebst, und die Steinfigur von Mosgau-Groß-Herzogswalde, Kreis Rosenberg, Westpreußen (Fig. 10, 11, 1—3) die interessantesten sind — bilden den Gegenstand der vorliegenden Arbeit M. Weigel's. In der genauen Beschreibung, welche den einzelnen Figuren gewidmet ist, ward bei der Säule — richtiger dem Pfeiler von Husiatyn — bei der vierten Figur oben rechts übersehen, dass sie weiblichen Geschlechtes ist. In Bezug auf die Gewandung sei bemerkt, dass deren oberer ringförmiger Abschluss (Fig. 1—4), ihre Länge und ihre ringförmigen Wülste unten (Bamberg No. 12, 13) uns auf einen Pelz hindeuten scheinen; dass der am Rücken einzelner Figuren (Bamberg 13, 15) wohl nichts anderes darstellen dürfte, als ein auf den Pelz gesticktes Ornament, wie solches in den slavischen Ländern auf Pelzen da und dort noch getragen wird. Als Resultat ergibt sich: die formell ältesten

primitive Bildwerke sind sämtlich in den letzten Jahrhunderten des slavischen Heidentums entstanden, stimmen aber mit den Beschreibungen, die uns Thietmar von Merseburg, Helmold und Saxo Grammaticus von den slavischen Götterbildern geben, vollkommen überein. Die Deutung auf bestimmte Gottheiten ist vor der Hand nicht möglich. D.

PERSONALNACHRICHTEN.

. Der *Marinematler Schnorr-Alquist* ist auf einstimmigen Beschluss der sämtlichen deutschen Lokalkunstgenossenchaften zum Delegirten für Chicago gewählt worden.

DENKMÄLER.

. Über die Ausführung des *Reiterstandbildes Kaiser Wilhelm's I.* welches die Rheinprovinz an Deutschen Eck in Koblenz errichten will, hat der rheinische Provinziallandtag nach langen, zum Teil sehr erregten Verhandlungen am 14. Dezember endgültigen Beschluss gefasst. Danach ist, wie wir dem „Centralblatt der Bauverwaltung“ entnehmen, der mit der Denkmalfrage betraute Provinzialausschuss ermächtigt, mit den Verfassern des mit dem ersten Preise gekrönten Entwurfs Bildhauer *Houbriiser* und Architekt *Braun Schmidt* (in Berlin) wegen einzelner an dem Reiterbilde und seinem Sockel vorzunehmenden Abänderungen, sowie wegen Einschränkung und Vereinfachung des Unterbaus in Verbindung zu treten und demnächst für die Ausführung des Denkmals das Erforderliche zu veranlassen.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

e. I. Am 9. Dezember 1892, also genau am 175. Geburtstage Winckelmann's, hat das *deutsche archäologische Institut in Rom* seine Sitzungen wieder aufgenommen. Der ersten Vortrag hielt Dr. *Hoops* über den Bauzustand des Palatin in der ersten Kaiserzeit. Hierauf gab Dr. *Ameling* Mitteilung über ein von ihm kürzlich im Museum von Palermo wieder aufgefundenes, bisher nur aus der Zeichnung *Barrey's* und dem Hauvel'schen Gipsabguss bekanntes Fragment vom Ostfries des *Partenon*. Dasselbe schließt genau an ein in Athen aufbewahrtes Stückchen an und enthält einen Teil der unteren Gewandpartie der *Peitho* und des Stuhles der *Aphrodite*. Zum Schluss besprach Prof. *Petersen* ein in der Sammlung des *Marchese Cligi* in der Nähe von Siena befindliches, von einem griechischen Sarkophage herrührendes Relief, in dessen Darstellung er die neun Musen mit *Mnemosyne*, *Apollon* und *Hermes* und dem von den Musen unterwiesenen *Homer* erkennt. Das fein komponirte Relief, welches auch für die Geschichte der Entwicklung der Musendarstellung Bedeutung zukommt, weist in einer Fülle reizvoller Einzelmotive auf die attische Kunst des vierten Jahrhunderts v. Chr. hin; die nahe Verwandtschaft mit den Musendarstellungen der kürzlich entdeckten *mantinischen* Basis wurde vom Vortragenden hervorgehoben.

VERMISCHTES.

. *Ausgrabungen auf dem Boden des alten Korinths.* Nach dem neuesten Hefte der Mitteilungen des Kaiserl. Deutschen Instituts in Athen hat die griechische archäologische Gesellschaft Ausgrabungen in Korinth unternommen. Es handelte sich dabei zunächst um die Bestimmung der Lage der alten *Agora*. Diese selbst ist zwar nicht gefunden worden, aber die Grabungen haben das erfreuliche Ergebnis gehabt, dass sich die antiken Bauwerke und die über ihnen errichteten byzantinischen Gebäude als viel besser erhalten her-

ausgestellt haben, als nach den früheren Erfahrungen erwartet werden durfte. So wurde z. B. der wohlerhaltene Fußboden und Stylobat des Hofes eines aus der besten griechischen Zeit stammenden Wohnhauses aufgedeckt, dessen Bauglieder teilweise zu einem darüber erbauten byzantinischen Hause verwendet waren. Beide Anlagen waren so vollständig mit Erde bedeckt, dass vor der Ausgrabung auch nicht der geringste Rest einer Mauer sichtbar war. Nach diesen Erfahrungen darf man mit Bestimmtheit voraussetzen, dass die meisten Gebäude des alten Korinth noch in ihren Fundamenten und unteren Teilen erhalten sind. Die vollständige Aufdeckung der Stadt oder wenigstens ihres wichtigsten Theiles kann daher nur eine Frage der Zeit sein.

. Zur *Baugeschichte des Pantheons in Rom.* Nachdem ein Mitglied der französischen Akademie in Rom, *Cheidanne*, vor mehreren Monaten nähere Untersuchungen über die Entstehung des Pantheon angestellt, ist die Angelegenheit auch von der italienischen Regierung weiter verfolgt worden. Über die bisherigen Ergebnisse dieser Untersuchungen hat jetzt der Abtheilungschef im Unterrichtsministerium *Beltraui* nähere Mitteilungen gemacht, denen wir das Folgende entnehmen. Zunächst darf jetzt als feststehend betrachtet werden, was früher nur vermutet wurde, nämlich dass die Gesamtmasse der Rotunde des Tempels eine dem *Hadrian* oder auch dem *Agrippa* zuzuschreibende Mörtelkonstruktion ist. Architekten und Archäologen sind sich von je darüber einig gewesen, dass die Rotunde und der Portikus des Tempels weder architektonisch, noch konstruktiv zusammen gehören, also auch zu verschiedenen Zeiten errichtet sein müssen. Die vorwiegende Meinung lautete dahin, dass der Rundbau von *Agrippa* und zwar aus dem Jahre 27 v. Chr. stammte und dass die Säulenhalle später, aber immer noch von *Agrippa* erbaut worden sei. Seitdem ist aber bewiesen worden, dass die Rotunde ein Werk des *Hadrian*, also ungefähr 160 Jahre nach *Agrippa* entstanden sein muss. Darauf war jetzt die Frage zu entscheiden, ob der Portikus als einziger Überrest des Tempels des *Agrippa* stehen geblieben war oder als eine Rekonstruktion aus den Überresten des Tempels des *Agrippa* zum Schmucke der vorderen Fassade des Bauwerks *Hadrian's* zu betrachten ist. Zu diesem Zwecke wurden die Fundamente des Pantheons aufgedeckt. Die Ergebnisse dieser Nachgrabungen sind noch nicht völlig zum Abschluss gebracht, sie haben jedoch schon die Thatsache festgestellt, dass das Fundament der Säulenhalle seinem Materiale und der Art der Konstruktion nach sich von dem der Rundhalle unterscheidet. Damit also steht fest, dass die Giebelinschrift recht hat, welche den Portikus als ein Bauwerk *Agrippa's* bezeichnet. Es sind sodann die Fundamente zweier Längsmauern in einer Ausdehnung von 43 1/2 Metern festgestellt worden, die im korrespondirenden Verhältnisse zur Frontgrundmauer stehen, welche als Basis der acht Säulen des Portikus verwendet wurde. Betrachtet man diese Mauern als Reste eines rechtwinkligen Tempels im griechischen Stile, so muss die Hauptachse des Pantheons des *Agrippa* sich perpendikular zur Achse der Rotunde verhalten haben. Das erstere muss demnach in derselben Richtung wie ein anderer, ebenfalls zur Zeit des *Agrippa* errichteter Tempel auf dem Marsfelde gestanden haben, dessen Reste noch in der *Via di Pietro* sichtbar sind. Die Frage der Erhaltung des Bauwerks wird demnächst das Parlament beschäftigen.

VOM KUNSTMARKT.

— Am 31. d. Mts. und folgende Tage gelangt durch das Kunstantiquariat von *Auscher & Rathbold* in Berlin W.,

Behrstraße 20a, die reichhaltige Kupferstichsammlung des
Herrn Rudolf Diepe in Hamburg zur Versteigerung. Der
soeben erschienene Katalog enthält in seinen 1996 Nummern
eine Fülle von seltenen und wertvollen Blättern.

ZEITSCHRIFTEN.
The Magazine of Art. Nr. 147. Januar 1893.
Current Art. Von Cl. Phillips. — Design. I. Von W. Crane.
— After the Festa. Von D. La w. — Henry G. Hine. Von Fr.
Wedmore — The Kelvingrove art Galleries and Museum-Glas-
gow. Von O. Fleming. — The Portraits of Lord Tennynson. H.
Von Th. Watts. Edward Burne-Jones. A. R. A.

Kunstaussstellung Danzig.

Der Kunstverein zu Danzig veranstaltet für die Zeit
vom 9. März bis 16. April 1893

in den Räumlichkeiten des Stadtmuseums zu Danzig eine Ausstellung wertvoller
neuerer Gemälde.

Anmeldefrist bis 31. Januar 1893; nicht satzungsmäßig angemeldete
Einsendungen werden beanstandet.

Nähere Auskunft erteilt auf portofreie Anfragen der Vorstand des Vereins
umgehend und unentgeltlich.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Deutsche Konkurrenzen.

Eine Sammlung interessanter Entwürfe aus den Wettbewerben deutscher Architekten.

Zusammengestellt und herausgegeben

von

Prof. A. Neumeister, Reg.-Baumeister, und Prof. E. Häberle.
Karlsruhe, Baden.

Soeben erschien:

Heft 5: Konkurrenz für Villa Kulat in Halle a. S.

Demnächst kommen zur Ausgabe:

Heft 6: Kirchenkonkurrenz für Aachen. — Heft 7: Bahnhofskonkurrenz
für Dresden.

Kunsthandlung HUGO GROSSER, Leipzig.

Sondergeschäft für Photographie.

Vertretung und Musterlager der Photogr. Anstalt

Ad. Braun & Co., Dornach. [567]

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegen-
ständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch Rudolf Bangel in
Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [463]

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der
niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf
einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle größeren
Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstrasse 3. [579]

Josef Th. Schall.

Gemälde moderner und alter Meister.

auch Aquarelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl
einzeln als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von

Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 168. [599]

Inhalt: Eine Bären-Zeichnung aus dem Jahre 1497. Von D. Burckhardt. — W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen
klassischer Altertümer in Rom. Von E. Löwy; Dr. M. Weigel, Bildwerke aus altslavischer Zeit. — Schnars-Alquist — Reiter-
standbild Kaiser Wilhelm's I. am Deutschen Eck in Coblenz. — Archäologisches Institut in Rom. — Ausgrabungen auf dem Boden
des alten Korinths. Zur Baugeschichte des Pantheons in Rom. — Berlin, Kupferstichauktion bei Amser & Ruthardt. — Zeit-
schriften — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich Artur Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

ZEITSCHRIFTEN.

Von meinem soeben erschienenen Kunstlager-Kataloge XVIII,

1906 Nummern Kupferstiche, Radirungen
und Holzschnitte alter und neuer Meister
mit deren Verkaufspreisen enthaltend,
stehen Sammlern solcher Blätter Exem-
plare auf Wunsch kostenfrei zu Diensten.

Dresden, Dezember 1892.

Franz Meyer, Kunsthändler,
Seminarstraße 7. [633]

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.
Soeben erschienen:

Der Cicerone.

Auleitung zum Genuss der Kunst-
werke Italiens.

Von **Jacob Burckhardt.**

Sechste verbesserte Auflage, bearbeitet
von **Wilhelm Bode.**

4 Bände, Geb. 16 M.

Im Januar erscheinen:

Die Zimmergotik

in Deutsch-Tirol.

Herausgegeben

von **Franz Paukert.**

V. Teil, 32 Tafeln Fol. In Mappe 12 M.

Beiträge zur Kunstgeschichte.

XX. Band.

Die Landschaft

in der

venezianischen Kunst,

von

Dr. Ernst Zimmermann.

Brosch. 5 M.

Lorenzo della Valle.

Ein Beitrag

zur Geschichte der Renaissance

von

Dr. M. von Wolf.

Brosch. 2,50 M.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Hengasse 58.

BERLIN S.W.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jäger-str. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1892/93.

Nr. 12. 19. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagsbandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagsbandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE AUSSTELLUNG DER MÜNCHENER „24“ IN BERLIN.

Während sich die Spaltung innerhalb der Münchener Künstlerschaft immer mehr erweitert und unheilbarer gestaltet, während von berufener und unberufener Seite Versuche gemacht werden, für die Ausstellungen der Münchener Sezessionisten in Dresden oder Berlin Räume zu gewinnen, und während sich in Berlin selbst Konflikte bilden, bei denen persönliche und künstlerische Motive in wunderlicher Verquickung mitgewirkt haben, ist eine geschlossene Schaar von Münchener Künstlern, gleichsam zu einer Art von Rekognoscierung, in die Schulte'sche Ausstellung eingezogen, um das Terrain zu sondiren und mit dem Kunstgeiste der Berliner Bevölkerung Fühlung zu suchen. Es ist keine offizielle Abordnung der Sezession; denn die „24“ sind nur ein schlechter Künstlerklub, die „Stammtischgesellschaft“ eines Münchener Kaffeehauses, zu der auch Künstler gehören, die nicht förmlich dem Verein der Sezessionisten beigetreten sind. Aber die Kunstanschauung, welche die Mehrzahl dieser „24“ beherrscht, ist im wesentlichen dieselbe, der auch die Mehrheit der Sezessionisten huldigt. Fritz von Uhde und sein Naturalismus sind hier wie dort das Panier, und alles, was seltsam, abenteuerlich, extravagant, bizarr, von dem Herkommen abweichend ist, findet bei den „24“ ebenso viele fanatische Bewunderer und Nachahmer, wie in der Vereinigung der Sezessionisten. Wenn man von zwei niedlichen, in Meissonier'scher Art gemalten Rokokobildchen von *Theobald Schön*, zwei geistvoll charakterisirten, aber leider im Bei-

werk sehr flüchtig behandelten Bildnissen, dem des Archäologen Curtius und dem einer jungen Frau, von *Reinhold Lepsius*, ein paar Grisailen des Illustrators *Fritz Wahl* und zwei mit höchster Lebendigkeit, ganz in dem guten realistischen Sinne der Florentiner Quattrocentisten charakterisirten Porträtbüsten von *Hugo Kaufmann* absieht, verfolgen die Schöpfungen der übrigen Mitglieder der Vereinigung dasselbe Ziel: die wichtigsten Dinge, die alltäglichsten, zum Teil widerwärtigsten Motive in einer Darstellungsweise, an der nichts bemerkenswert und auffallend ist, als die mehr oder minder stark verletzende Nachlässigkeit, Schludrigkeit und Roheit der Technik, zur Anschauung zu bringen. In der Art der Ausführung lassen sich noch einige Stufengrade unterscheiden. Einzelne, wie z. B. *Bruno Piglwin*, *H. v. Habermann*, *Joseph Block*, *Albert Keller* und der Illustrator *H. Schlittgen* haben noch nicht völlig mit ihrer künstlerischen Vergangenheit gebrochen. Wenn sie sich auch unter dem Einfluss der bösen Beispiele, die ihre guten Sitten verdarben, mit vollem Behagen an die Lösung der raffiniertesten, im Grunde aber völlig zweck- und interesselosen Farben- und Beleuchtungsprobleme — natürlich unter der Ägide des in München vergötterten Franzosen Besnard — gemacht haben, so geben sie doch noch immer etwas auf Zeichnung, Modellierung und ähnliche altertümliche Gewöhnungen des malerischen Handwerks. Man versteht wenigstens, was sie sagen wollen, wenn der Inhalt ihrer Schildereien auch herzlich unbedeutend ist. Da die genannten Künstler nun einmal zu der Überzeugung gelangt zu sein scheinen, dass ihre bisherigen Ausdrucksmittel für

die neue Welt ihrer stürmischen Gedanken zu eng geworden sind, so hätten sie zum mindesten aber auch ihre „neue Kunst“ an großen Aufgaben probieren sollen.

Das ist der wunde Punkt der „neuen Kunst“, über die ihre Propheten und die Bethörten in ihrem Gefolge nicht hinwegkönnen. Die armseligsten Einfälle, rohe Studien, inhaltsleerer Atelierabhub werden zu einer Ausstellung zusammengepfircht, die der Welt eine neue Offenbarung der Kunst bringen soll. Nach den großen Worten, dem schwungvollen Programm immer und immer dieselbe Abzahlung in kleiner Münze, dieselbe Vertröstung auf die kommenden Thaten der neuen Männer. Aber sie kommen und kommen nicht, und die wenigen von den deutschen Naturalisten und Impressionisten, die noch etwas gekannt und auch geleistet haben, gehen bei diesen fruchtlosen Experimenten, bei diesem Umhertappen nach einer dunklen Zukunft vielleicht ganz und gar zu Grunde. Wir denken dabei in erster Linie an *Fritz von Uhde*. Was er zur Ausstellung der „24“ hergegeben hat, ist seiner nicht würdig, auch wenn er es beiläufig, unter vielen anderen, ausgestellt hätte, am allerwenigsten aber, wo es sich, wie hier, um eine ernsthafte Probe auf die Berechtigung und den Bestand der „neuen Kunst“ handelt. Was er z. B. auf einem großen Bilde zeigen wollte, das zwei Schulmädchen darstellt, die sich an einem Gartentische vereint über ein Buch beugen, die Reflexe der durch das Laubdach der beschattenden Bäume dringenden Sonnenstrahlen auf den Händen, Gesichtern, Kleidern der beiden Mädchen und auf ihre Umgebung, das hat der Münchener *Carl Marr* in seinem unabhängig von den „24“ ausgestellten Bilde „Sommernachmittag“ viel überzeugender, naturwahrer, koloristisch wirksamer und vor allen Dingen liebenswürdiger und geistreicher geschildert. Er führt uns eine um zwei Tische gruppierte Kaffeegesellschaft von Frauen und Mädchen in der Tracht vom Anfang dieses Jahrhunderts unter dem Schatten breitlästiger Bäume vor, im Vordergrunde Kinder, die unter der Obhut ihrer Wärterinnen herbeihüpfenden Hülnern Brosamen streuen. Es soll hier nicht bloß die Anmut, sondern ebenso sehr die Wahrheit der Schilderung gepriesen werden. Denn es ist schlechterdings nicht einzusehen, weshalb die Wahrheit nach dem Prinzip der Naturalisten Uhdescher Richtung nur allein in der absichtlich auf jeden koloristischen und formalen Reiz verzichtenden Wiedergabe einer stumpfsinnigen, öden Wirklichkeit zu suchen und zu finden sein soll. Marr hat uns schon

öfter gezeigt, dass dieselben koloristischen Probleme, die sich die Naturalisten stellen, auch auf anderem Wege und noch dazu viel glücklicher gelöst werden können.

Die Kunstgeschichte lehrt uns durch ihre Entwicklung in drei oder vier Jahrtausenden, die wir überschauen können, dass allmählich gewachsene und in sich gefestigte Kunst- und Naturanschauungen nicht so im Handumdrehen, durch einen revolutionären Handstreich, wie etwa ein französisches Kabinett unter der dritten Republik, gestürzt und beseitigt werden können. Dazu bedarf es in erster Linie eines großen Geistes, der den Mut und vor allen Dingen die alle um ihn herum mit sich fortreißende Kraft zur That besitzt. Wer in Fritz von Uhde diesen Geist erblickt hatte, wird sich von Jahr zu Jahr mehr enttäuscht fühlen, und unter den kleinen Geistern, die sein Gefolge bilden, ist auch nicht einer, der irgendwie befähigt wäre, die Führung zu übernehmen. Wir wollen deshalb nicht näher auf die fragwürdigen Experimente eingehen, welche die Herren *Beuno Becker*, *Louis Corinth*, *Hans Borchardt* und *Adelbert Niemeyer* — wir nennen nur die Extremsten unter diesen „führenden Künstlern“ — für sehens- und ausstellungswert erachtet haben.

Die Ausstellung der „24“ hat, wie wir noch einmal hervorheben wollen, mit dem Sezessionistischen Vereine der Münchener Künstler offiziell nichts zu thun. Aber agitatorisch und programmatisch für die Ziele der Sezession ist sie im Grunde doch. Neben persönlichen Reibereien und Zwistigkeiten hat der Streit zwischen der alten und neuen Kunstanschauung, die Abneigung gegen und die Leidenschaft für die Zulassung aller fremdländischen Kunstrichtungen zu den Münchener Ausstellungen das Steinchen ins Rollen gebracht. Wir nehmen weder für den alten, in Sieg und Herrschaft verbleibenden Stamm der Genossenschaft, noch für die Sezessionisten Partei. Aber so viel ist klar, dass die Sezessionisten vor dem großen Publikum arg in Verruf kommen, wenn aus ihrer Mitte Vereinigungen entspringen, die mit großer Wichtigthuerei öffentliche Ausstellungen veranstalten wie die der „24“. Es ist eine alte Erfahrung in der Kunst, dass eine große, alles und alle bezwingende That mehr gewirkt hat, als hundert geschriebene oder gemalte Proteste und Programme. ADOLF ROSENBERG.

BÜCHERSCHAU.

Gabriel von Térey, *Albrecht Dürer's venezianischer Aufenthalt von 1494—1495.* Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1892. 1.

Wenn wir in vergangenen Jahren von der Wertschätzung Dürers jenseits der Leitha hörten, handelte es sich in den meisten Fällen um die Frage nach der Abstammung des Meisters, nach der ursprünglichen Nationalität seiner Familie. Es ist nun ein erfreuliches Zeichen, dass ein junger Kunsthistoriker, der Ungarn seine Heimat nennt, aber seine wissenschaftliche Ausbildung zumeist in Deutschland empfangen hat, an die Lösung der Frage nach Dürers erster Reise nach Venedig gegangen ist. Die unmittelbare Veranlassung zur Behandlung dieser Frage bot Daniel Burckhardt's ebenso anregendes als zum Widerspruch reizendes Buch: „Albrecht Dürers Aufenthalt in Basel 1492—1494“, in welchem bekanntlich die erste italienische Reise in Abrede gestellt und angenommen wurde, der Nürnberger Meister habe die Zeit vom 25. April bis 28. August 1500 fern von Venedig und zwar in den Tiroler Bergen zugebracht. Diesen Behauptungen tritt v. Térey unter Aufgebot aller irgendwie bedeutungsvollen literarischen und künstlerischen Zeugnisse entgegen; er führt die Hauptstellen aus den Briefen Dürers an Pirckheimer an und giebt der Überzeugung Ausdruck, dass eine Reise nach den Tiroler Bergen, zu welcher übrigens auch keine Veranlassung vorlag, gewiss dem Bufenfreunde gemeldet worden wäre; er weist auf die ungemein rege und ergebnisreiche Thätigkeit des Meisters in Venedig hin, welche eine Unterbrechung, eine längere Abwesenheit nicht gestattet hätte; er gedenkt der misslichen materiellen Lage des Meisters, welche solchen Reisen nicht gerade günstig war, und bezieht das „redisset“ in der bekannten Stelle bei Scheurl: „Qui cum nuper in Italiam redisset“ auf einen früheren Aufenthalt Dürers in Italien. Fast gleichzeitig mit Térey untersuchte übrigens auch Prof. Dehio in den „Göttingischen gelehrten Anzeigen“ (Nr. 23) dieselben Fragen: hat eine Jüngere Reise nach Italien stattgefunden und in welchem Jahre? Hat Burckhardt den Beweis erbracht, dass Dürer in seinen Wanderjahren 1490—94 sich nicht in Venedig aufgehalten hat, so kommen nun Dehio und Térey zu dem Schlusse, Dürer habe nach seiner Verheirathung im Jahre 1494 eine Reise unternommen, die bis ins Jahr 1495 hinein dauerte. Dehio sowohl als Térey legen ihren Ausführungen so ziemlich das gleiche Beweismaterial zu Grunde: die von Ephrussi mit Unrecht in die Jahre 1505—1507 verwiesenen Zeichnungen in der Albertina und in den Uffizien, ferner die Zeichnung nach Credi bei Baron Schickler Paris, dann die venezianischen Kostümdisten in der Albertina (vgl. Springer, Dürer, S. 102) und die Zeichnung des Apollo und der Diana im Britischen Museum. Um sich in die italienische Formenvelt völlig hineinzuheben, um mit der Gelankenkelt Mantegna's so innig vertraut zu werden, dazu genügt nicht einige nach Deutschland gebrachte italienische Kupferstiche; v. Térey betont, dass sich einzelne Blätter aus der Apokalypse, dann das dreitheilige Altarwerk der Dresdener Gallerie überhaupt nur im Zusammenhange mit Werken Mantegna's und Bellini's erklären lassen, und Dehio äußert sich eben im Hinblick auf dieselben Schöpfungen des Nürnberger Meisters in ähnlicher Weise. v. Térey schließt seine Beweisführung mit der treffenden Bemerkung, erst dann, wenn wir eine erste italienische Reise von 1494—95 gelten ließen, würde sich der offenbar auf Jacopo de' Barbari bezügliche Satz: „Das Ding, das mir vor eif Jahren so wohl gefallen hat, das gefällt mir jetzt nicht mehr; und wenn ich's nicht selbst sähe, so hätte ich keinem andern geglaubt“ u. s. w.

ohne Zwang deuten lassen. Das gesamte Beweismaterial für die erste italienische Reise, an der übrigens nur wenige zweifeln — Thausing, Wickhoff, W. v. Seydlitz, W. Schmidt und andere haben schon früher wichtige Argumente dafür beigebracht — wird von Herrn v. Térey geschickt zusammengestellt und überzeugend ins Treffen geführt. Es lässt sich auch gegen die Festsetzung der Zeit der ersten italienischen Reise schwerlich ein Einwand erheben; das psychologische Bedenken, welches sich etwa im Hinblick auf die Trennung der erst kurze Zeit Vermählten geltend machen ließe, scheint mir doch nicht stichhaltig genug, um ernstlich in Betracht kommen zu können. Térey's eingehende und treffende Kritik des Burckhardt'schen Werkes, die hier die Gestaltung einer ungemein luxuriös ausgestatteten Schrift (30 Seiten!) angenommen hat — als „Fortsetzung“ zu dem Bache Burckhardt's bezeichnet sie etwas ängstlich der Verfasser — bedeutet also einen Fortschritt unserer historischen Erkenntnis des großen Meisters selbst in kleinen Einzelheiten. Die sieben Lichtdrucke, welche der Studie beigegeben sind, beweisen, wie ernst und gewissenhaft der Verfasser seine Beweisführung nahm. Die kleine Schrift ist demselben, gegen dessen Ausführungen sie gerichtet ist, nämlich Daniel Burckhardt, „in Freundschaft zugeeignet“ — auch in dieser Widmung liegt ein lobenswerter Fortschritt: die frische Polemik auf wissenschaftlichem Boden braucht niemals in gehässiges Gezanke auszuarten. FR. LTH.

Bibliographie der Schweizerischen Landeskunde:

Architektur, Plastik und Malerei. Zusammengestellt von Dr. Berthold Haedcke, Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität Bern. Bern, K. J. Wyss, 1892. 87, 100 S.

Eine sehr verdienstvolle, fleißige und durch übersichtliche Anordnung ausgezeichnete Arbeit, deren Wert noch durch ein sorgfältiges Namen- und Sachregister erhöht wird. Im ersten Abschnitt citirt der Herausgeber die allgemeinen, die Schweiz betreffenden Werke für alle drei Künste, und in den drei folgenden Abschnitten behandelt er jede der drei Künste einzeln, indem er zunächst wieder die zusammenfassenden Schriften anführt und dann die Monographien, Abhandlungen, Aufsätze in Zeitschriften u. s. w., die sich auf einzelne Denkmäler und auf einzelne Künstler beziehen, nach topographischen Gesichtspunkten oder in alphabetischer Folge anordnet. Es ist erstaunlich, wie reichhaltig die einschlägige Litteratur im Verhältnis zur Kunstproduktion des kleinen Landes ist, dessen künstlerische Interessen übrigens im Spiegel dieser Bibliographie in einem weit günstigeren Lichte erscheinen, als es die häufig erhobenen Klagen über den Mangel an Kunstliebe in der Schweiz erwarten ließen. Dabei erhebt der Verfasser nicht einmal Anspruch auf Vollständigkeit seiner Litteraturnachweise. Da er in der Vorrede um Ergänzung bittet, wollen wir ihn wenigstens einen Beitrag liefern, indem wir ihn auf die kleine, aber inhaltreiche Schrift „Die Brunnen in der Schweiz, Denkmäler der Kunst- und Kulturgeschichte“ von Dr. phil. *Charles Schabert* (Frauenfeld 1887, J. Huber's Verlag) aufmerksam machen, die noch deshalb besonderes Interesse beansprucht, weil sie die Promotionsarbeit einer jetzt in Berlin lebenden Dame ist, die in Zürich Kunstgeschichte studirt hat. J. L.

—n. *Jacob Burckhardt's Chronik* ist soeben in sechster Auflage erschienen. Sie erweist sich als eine wesentlich verbesserte, wenn es auch auf dem Titel nicht gesagt wird

1 Ich muss indes bemerken, dass der Text auf S. 9 beginnt und S. 21 endet, dann folgt u. wertvolle Anmerkungen.

Eine durchgehende Revision war besonders in der letzten Zeit eine stark fühlbare Notwendigkeit, denn bei den vielfachen Veränderungen in der Aufstellung der Kunstwerke in städtlichen und besonders in Privatgalerien versagte das Register gar häufig. Diesem Uebelstand ist durch die Unterstützung von italienischen Gelehrten abgeholfen und das Register ist zugleich auch etwas übersichtlicher angeordnet, als es vordem war. Der Herausgeber Geheimrat Bode hat sich bei dem massenhaft zuströmenden Material genötigt gesehen, einige Mitarbeiter heranzuziehen, die besondere Studien auf einzelnen Gebieten machen konnten. Bode hat vor allem die Skulptur und Malerei der Renaissance überarbeitet, als deren Kenner er ja allgemeines Ansehen genießt. Aber auch sonst ist seine besonnene und sichtigende Hand zu erkennen. Eine dankenswerte Neuerung ist auch die Lostrennung des Registers von dem eigentlichen Werke. Das Register kann nun bequem in der Tasche mitgeführt werden.

* Soeben ist ein neuer *Katalog des archäologischen Nationalmuseums in Athen* aus der Feder des gegenwärtigen Ephoros der Altertümer Griechenlands, *P. Karadias*, erschienen. Der bisher vorliegende erste Band (504 Seiten 8^o) umfaßt 1044 Werke, von denen eine genaue Beschreibung nebst Angabe der Maße, des Materials, der Erhaltung u. s. w. unter Hinzufügung der wissenschaftlichen Litteratur geboten wird. Der in griechischer Sprache verfasste Katalog steht vollkommen auf der Höhe der heuligen Wissenschaft. Die Prolegomena enthalten eine kurzgefasste Geschichte des Museums. Auch ein Plan desselben ist beigelegt.

NEKROLOGE.

* *Der norwegische Genre- und Architekturmaler Vincent Stoltenberg-Lerche*, gewöhnlich St. Lerche genannt, ist am 28. Dezember v. J. in Düsseldorf, wo er seit 1856 ansässig war, gestorben. Einem Nekrologe der „Köln. Ztg.“ entnehmen wir folgendes über seinen Lebensgang: Zu Fönsberg in Norwegen 1837 geboren, studierte der Verstorbene nach absolvirtem Gymnasium auf der Universität in Christiania, beschloß indessen schon im Alter von 19 Jahren, sich der Malerei zu widmen, und kam 1856 nach Düsseldorf, wo er Schüler der Kunstakademie wurde und bis 1858 blieb. Seine ersten selbständigen Arbeiten waren Architekturbilder, insbesondere Interieurs von Klöstern und Kirchen, die wegen ihrer gediegenen und von eingehendem Verständnis zeugenden Wiedergabe sowie der feinen malerischen Behandlung halber vielen Beifall fanden. Später wandte er sich mit gleichem Erfolge der Genremalerei zu und leistete durch die Verbindung beider Treffliches. Mit Vorliebe malte er Genrebilder aus der Rokokozeit, welche er fein humoristisch behandelte. Infolge eines Staatsstipendiums hielt Lerche sich längere Zeit in Venedig auf und machte Studienreisen in Deutschland, Frankreich, Holland und Skandinavien. Die Frucht dieser Studienreisen war eine reiche Ausbeute, wertvolles Material für seine späteren Arbeiten, namentlich vorzügliche Architekturstudien, von denen er viele später als Ölgemälde und Aquarelle ausführte. Ein Hauptwerk von ihm, „Das Innere der Lambertuskirche“, besitzt das Stadtmuseum in Bergen (Norwegen). Von seinen bekanntesten größeren Bildern sind zu nennen: „Der Zehntentag im Kloster“, „Die Klosterbibliothek“, „Ein Wirtshaus zu Köln zur Zeit der französischen Occupation“, „Der Besuch eines Kardinals im Kloster“ und die bereits erwähnten humoristischen Rokoko-Genremalereien. Lerche betheiligte sich auch an der Ausschmückung des Gürzenichsaales in Köln durch die großen Wandbilder, das Fest der Vollendung des Domes darstellend. Als

Illustrator war der Verstorbene ebenfalls sehr geschätzt und war als solcher Mitarbeiter bedeutender deutscher, schwedischer und norwegischer illustrirter Zeitungen; auch als Schriftsteller machte Lerche sich bekannt durch zwei Bände Reiseskizzen, die 1872 und 1874 erschienen sind, zwei Hefte Kinderernte und Volksweisen, Arabesken u. s. w.

* *Der Architekt Rudolf Speer*, Lehrer am Kgl. Kunstgewerbemuseum in Berlin, ist in der Nacht zum 6. Januar plötzlich an einem Herzschlage gestorben. Am 4. März 1849 zu Waren in Mecklenburg geboren, war Speer seit Jahren für die Architektenfirma Gropius und Schmieden thätig. Wie wir der „Nordd. Allg. Ztg.“ entnehmen, war er schon an der Ausarbeitung der Entwürfe für den Bau des Kunstgewerbemuseums betheilig, und als Martin Gropius noch vor Vollendung dieses seines letzten Werkes 1880 starb, trat Speer in die Lücke ein, um seitdem an den weiteren Arbeiten des nun Schmieden und Speer'schen Ateliers hervorragend betheilig zu bleiben. An der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums wirkte Speer seit 1879.

PERSONALNACHRICHTEN.

* *Die Münchener Künstlergenossenschaft* hat Direktor *A. von Werner* und Professor *K. Koepping* in Berlin zu Ehrenmitgliedern gewählt.

* *Zum 50jährigen Doktorjubiläum des Archäologen Heinrich Braun in München* hat die griechische Regierung, wie der „Vossischen Zeitung“ berichtet wird, ein sinniges Geschenk gemacht. Sie hat zur Ausführung der Büste des Jubilars, die seine Schüler und Verehrer darbringen wollen, einen antiken Marmorblock gespendet.

Dr. Robert Stüssgen, unser geschätzter Mitarbeiter, wurde zum Kuratoradjunkten an den kunstgewerblichen Sammlungen des k. k. österreichischen Handelsmuseums — ehemals Orientalisches Museum — in Wien ernannt. Es freut uns, diesen begabten jungen Gelehrten damit nun auch an einer der großen Wiener Sammlungen angestellt zu wissen, wiewohl es allerseits Wunder nimmt, ihm nicht einen Wirkungskreis angewiesen zu sehen, der seinem bisherigen Studiengebiete näher gelegen wäre, als die im Handelsmuseum im Vordergrunde stehende ostasiatische und sonstige exotische Kunst.

PREISVERTEILUNGEN.

* *Von der Berliner Kunstakademie*. Der 1000 M. betragende Preis der Ginsberg-Stiftung, die zum Andenken an den beim Erdbeben von Ischia gestorbenen Maler Ginsberg begründet wurde, ist in diesem Jahre dem Maler *Ernst Wilhelm Müller-Schönfeld* und dem Bildhauer *Karl Jermann* zuerkannt worden.

DENKMÄLER.

* *Über den neuen Entwurf zum Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin*, den Prof. *R. Begas* auf Befehl des Kaisers angefertigt hat und der, soweit die plastischen Teile in Betracht kommen, der Ausführung zu Grunde gelegt werden soll, bringen die Berliner Zeitungen jetzt folgende nähere Mittheilungen: „Das (auf dem Platze der jetzigen Schlossfreiheit zu errichtende) Standbild erhält als Hintergrund eine nach dem Schlosse zu geöffnete Säulenhalle, die sich in ihrem Stile dem Charakter des Schlosses und des Bösander'schen Portales anschließt. Der Kaiser reitet auf das Schloss zu und tritt soweit aus der Halle hervor, dass er auch von beiden Seiten frei gesehen wird. Die beiden

Ausläufer der Säulenhalle sind mit Portalen im Barockstile geschmückt, auf denen sich Quadrigen befinden. An der Säulenhalle werden den deutschen Fürsten Denkmäler in Form von Statuen gesetzt, die in der Ausführung eine Größe von vier Metern erhalten. Der obere Teil der Säulenhalle wird durch allegorische Gruppen und durch Trophäen belebt, wie sie in ähnlicher Art die Attika des Zeughauses zieren. Das Standbild des Kaisers wird in so gewaltigen Verhältnissen errichtet, dass die Massen des Schlosses es ebensowenig erdrücken können, wie den Begasbrunnen. Reiter und Pferd erhalten die Höhe von 12 Metern. Der Kaiser ist in würdiger Haltung dargestellt; eine Viktoria führt das ruhiger ausreitende Pferd. Die vier auf Kugeln schwebenden Siegesgöttinnen an den Ecken des Postaments sind zwar beibehalten, aber doch gegen früher verändert worden; sie erscheinen jetzt mehr individualisirt und sind zu den Sockelfiguren inniger in Beziehung gebracht. An Stelle der beseitigten Quadrigen sind auf beiden Seiten des Postaments Krieg und Frieden veranschaulicht. Rechts die Gestalt eines Kriegers mit dem Schwerte, dahinter ein Relief, auf welchem eine Quadriga herangesaust kommt, und der Tod, rechts und links mit der Sense ansholend, reiche Ernte hält. An der entgegengesetzten Seite erscheint der Friede als ein Jüngling mit Palme und Tafel, hinter welchem sich im Relief ein landschaftliches Gefilde ausbreitet; hier ist die Friedensgestalt von blumenstreuenden Kindern umgeben, während ringsum der Ackerbau in reichem Segen blüht. Verhältnismäßig einfach ist jetzt die Vorder- und Rückseite des Postaments behandelt; hier besteht der Schmuck vorzugsweise in symbolischen Emblemen etc. Auch in dem neuen Entwurf finden sich die vier auf den Ecken der Stufen lagernden Löwen. Die Ausführung des Denkmals erfolgt theils in Bronze, theils in Stein. Die Herstellung der großen Modell wird im Laufe des Jahres in Angriff genommen werden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

* Eine ständige Ausstellung des deutschen Künstlervereins in Rom, der unter dem Vorsitze des sehr rührigen und energischen Professors Meyer einen neuen Aufschwung genommen hat, ist am 26. Dezember v. J. in einem großen, elektrisch beleuchteten Saale im Erdgeschoße des Palazzo Serlupi unter den Gesellschaftsräumen des Vereins eröffnet worden. Dadurch will man versuchen, auch den Werken der deutschen Künstler, die durch die stetig zunehmende Produktion der Italiener und Spanier stark in den Hintergrund gedrängt worden sind, die Aufmerksamkeit der freunden und einheimischen Kunstfreunde zu gewinnen und zu sichern. Der erste Versuch ist im ganzen wie im einzelnen überraschend glücklich ausgefallen. Die Mehrzahl der ausgestellten Werke, namentlich der Bildhauerarbeiten, bekunden, wie wir einer Korrespondenz der Berliner „Post“ entnehmen, einen großen Ernst und ein noch größeres Können. Jüngere Bildhauer, wie Stanislaus Cauer, Arnold Katsch, Thuillon, Fuchs, Seebock, Hecht, Volkmann, welche die Berliner Künstlerkreise noch als Stipendiaten oder in den Anfangsstadien ihrer Laufbahn kannten, können bereits ohnweit neben den vollendeten Werken eines Kopf oder Sommer bestehen. Von letzterem sehen wir wieder einen jener weinförmigen Centauren in Bronze, der seine Freude daran hat, wie aus dem Schlauche auf seinem Rücken der Wein — körperliche Bildwerk ist als Zimmerfontäne gelacht — in Strömen herausschießt. Die grün schimmernde Patina, die Sommer für seine Halbgothheiten anzuwenden pflegt, erhöht die Täuschung, so dass man eine wahre Antike aus Meister-

hand vor sich zu haben glaubt. Professor Kopf führt mit der Büste „des Mädchens Klage“ zum erstenmale dem Publikum die Behandlung des gekörnten Marmors mit herausgenommenen Lichtern nach einer eigenen Methode vor, ein Verfahren, welches dem Stein eine eigene Lebendigkeit und Natürlichkeit giebt. Die lebensgroße Figur eines römischen Fechters von Arnold Katsch, das erste bedeutendere Werk des Berliner Künstlers, wird demnächst in Berlin seine Aufwartung machen. Die „Psyche“ von Stanislaus Cauer ist eine reizende, träumerisch kokette Mädchengestalt in Bronze, ein wahres Kleinod der Miniaturbildhauerkunst. Herr Hecht's „Neidkopf“ mit der züngelnden Schlange giebt der Dresdener Akademie Recht, die den jungen Künstler schon vor zwei Jahren durch Entlohnung der goldenen Medaille auszeichnete, Thuillon, der sonst sehr zurückhaltende Elsässer, der seine künstlerische Ausbildung vor allem in Berlin erhielt, ist mit mehreren Arbeiten hervorgetreten, die ein sehr großes Können verrathen, gleichwie auch der antike Reiter mit Lanze von Volkmann, dem Schöpfer des Standbildes seines Onkels vor der Universität in Halle, eine weit über den Durchschnitt hinausreichende Arbeit ist. Weniger Bedeutendes enthält die Ausstellung von Ölgemälden und Aquarellen. Der Berliner Fritz Brandt hat aber neben seinen allzu schillernden Marinen von Ischia und Capri ein Aquarell der Ziegeleien in Casauiciola ausgestellt, welches seine bisherigen Arbeiten weit übertrifft. Ottomar Brioschi ist mit Landschaften aus Südtirol, dem Sabingergebirge und mit einem stimmungsvollen „Heiligen Ham in der römischen Campagna“ vertreten. Ein außerordentlich befähigter Genremaler ist Guillery. Die Blumenstücke der Frau Schmidt-Freuschen sind bekannt und anerkannt. Knipfer's nackte, ruhende Mädchengestalten haben schon seit geraumer Zeit die Bewunderung der Kunstkenner erregt. Hermann Hirtzel, den man bisher nur als Zeichner und Maler kannte, ist Kupferstecher geworden und zwar mit hoher Begabung, wie seine Platten „Villa Falconieri in Frascati“ und „Vigne vor den Thoren Roms“ uns lehren. Wegelin hat hübsche Ansichten aus den Ruinen Pompeji's zur Ausstellung gesandt. Äußerst zart und düftig sind die Aquarelle von Carlo Rauch, von denen einzelne gleich nach Eröffnung der Ausstellung abgesetzt wurden. Fräulein Richter hat sich schon seit Jahren eine ganz besondere Spezialität durch ihre Mädchensköpfe, zumeist Modelle aus Capri, geschaffen, die in der Feinheit und Sauberkeit der Ausführung ihresgleichen suchen. Zu den am meisten besprochenen und angefeindeten Werken der Ausstellung gehören die Arbeiten von Otto Greiner und Max Klinger. Greiner hat eine auf Stein angeführte Federzeichnung „Das Urteil des Paris“ ausgestellt, die von neuem beweist, dass er die künstlerischen Mittel besitzt, die Lithographie wieder zur Kunst zu erheben. Klinger hat neben mehreren graphischen Blättern, in denen sich Radirung und Stich verbinden, der Ausstellung auch eine Probe seiner bildnerischen Kunst in einer „Neuen Salome“ zugeführt. Die neue Salome ist eine nach Art der buddhistischen Gottheiten hockende Mädchengestalt mit über der Brust gekreuzten Armen im faltigen Gewande in polychromer Behandlung. Links und rechts zu Füßen der Gestalt steht je ein maskonartig behandelter Männerkopf als Symbole ihrer Opfer. Das Merkwürdigste an dieser Gruppe ist, dass Klinger die Augen sowohl der Salome als auch die der beiden Masken nicht bemalt, sondern eingesetzt hat. Die Wirkung dieser mit Pupillen versehenen Bernsteinaugen ist ganz eigentümlich. Der Künstler will die Salome auch in Marmor ausführen und genau so farbig behandeln, wie das obige Modell.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Die *Münchener Sezessionisten*, die sich in ihren Kundgebungen „Verein bildender Künstler Münchens“ nennen, haben sich, nachdem die Versuche, in Dresden festen Fuß zu fassen, erfolglos geblieben, anscheinend auch auf Widerstand gestossen, wie aus einzelnen Stimmen der Dresdener Presse hervorgeht, an den *Berliner Magistrat* gewandt. Ihre Bitte geht dahin, „den der Magistrat ihnen Räume gewähren möge, die es dem Vereine gestatten, „in einer in diesem Jahre zu veranstaltenden, geschlossenen Ausstellung das künstlerische Prinzip, welches die Mitglieder des Vereins seit Jahren anstreben, zur Geltung zu bringen“. Derjenige, der den Münchener Sezessionisten diesen Schritt angeraten, hat jedenfalls damit gezeigt, dass er nicht im geringsten mit Berliner Ortsverhältnissen vertraut ist. Die Berliner Stadtbehörde hat seit Jahren mit einem stetig wachsenden Mangel an Raum zur Unterbringung ihrer zahlreichen Verwaltungszeige und Beamtenkörper zu kämpfen. Das neue Rathaus in der Königsstraße ist längst zu klein geworden, und der Magistratssäckel wird so sehr in Anspruch genommen, dass der Magistrat nicht einmal die in der mehrfach erwähnten Petition Berliner Künstler ausgesprochenen Wünsche berücksichtigen konnte. Er hat sich deshalb auch dem Gesuche der Münchener Sezessionisten gegenüber in gleicher Neutralität verhalten, aus der nur ein Strahl des Wohlwollens bricht, der zu nichts verpflichtet. Das Magistratskollegium hat nämlich beschlossen, dem Verein mitzuteilen, dass es zwar der Sache wohlwollend gegenüberstehe, den Wünschen des Vereins aber nicht entsprechen könne, da die Stadtverwaltung von Berlin geeigneter Räumlichkeiten zu einem solchen Unternehmen ermangle. Indessen sei der Magistrat bereit, die Bestrebungen des Vereins zur Ermittlung geeigneter Räumlichkeiten etc. zu unterstützen.

* Die *Erdfernung der Bilder des Norwegers Munch* aus der Ausstellung des *Vereins Berliner Künstler* durch Majoritätsbeschluss hat zu einem Nachspiel geführt, das auch den Lehrkörper der Berliner Hochschule für die bildenden Künste in Mitleidenschaft zieht. Die Professoren *Hugo Vogel*, *Felix Starbina* und *August von Heyden*, die sich auf Seite der Minorität befanden und am 18. November eine Protesterklärung gegen die Majorität unterzeichnet hatten, haben nämlich ein Gesuch um Entlassung aus ihren Lehramtern beim Kultusminister eingereicht. In jener Erklärung war u. a. folgender Satz enthalten: „Wir wurden bei unserer Stimmabgabe von dem Gedanken geleitet, dass Herr Munch, von einer durch den Verein Berliner Künstler frei gewählten Kommission zur Ausstellung eingeladen, als vom Verein selbst eingeladen betrachtet werden muss, und deshalb verurteilen wir, ohne zu der in den Münchener Bildern ausgesprochenen Kunstrichtung irgendwie Stellung nehmen zu wollen, die Schlichtung der Ausstellung als eine dem *üblichen Anstand* zuwiderlaufende Maßnahme.“ Die letzten Worte sind von Mitgliedern der Majorität als eine persönliche Kränkung aufgefasst worden, und da an der Hochschule Lehrer aus beiden Parteien des Vereins nebeneinander wirken, haben sich unerquickliche Verhältnisse herausgebildet, die die drei Genannten zur Einreichung ihres Entlassungsgesuches bewegen haben.

VERMISCHTES.

Von der *Berliner Kunstakademie*. Der Präsident der Akademie hat den Mitgliedern den üblichen Jahresbericht erstattet, dem folgendes zu entnehmen ist: Aus den Erträgen der Kunstausstellungen ist der Akademie ein Vermögen von

nabezu einer halben Million M. erwachsen. Auf Veranlassung der Akademie sind zwischen den einzelnen deutschen Kunstakademien Verhandlungen geführt worden zur Gewinnung eines deutschen Künstlerhauses in Rom. Die Angelegenheit ist den einzelnen Landesregierungen mit der Bitte vorgebracht worden, in diesem Sinne beim Reichskanzler Schritte zu thun. Auch mit dem Wettbewerb für das Friesacker Kurfürstendenkmal hat sich die Akademie beschäftigt; sie wandte sich, da weder Preise in Aussicht gestellt noch die Namen der Jurymitglieder genannt waren, an den Vorsitzenden des Denkmalkomitees, um im Interesse der mitbewerbenden Künstler eine Änderung des Programms herbeizuführen. Es ist dies nicht gelungen, trotzdem sind 21 Entwürfe eingegangen, darunter von namhaften Bildhauern. Der Bericht erkennt hierin einen deutlichen Beweis dafür, dass die Zahl der von Staate, städtischen Behörden und Korporationen gestellten monumentalen Aufgaben in keinem Verhältnis mehr steht zu der Menge der aus den staatlichen Kunsthochschulen hervorgehenden Künstler.

* *Interessante Entdeckung*. Die „Munch. Neuest. Nachr.“ schreiben: Vor einigen Monaten war der Leonardo-Biograph Paul Müller-Walde so glücklich, im Refektorium von S. Maria delle Grazie zu Mailand die Fensteröffnungen aufzufinden, welche ursprünglich zur Beleuchtung des Raumes gedient hatten, wie sie Leonardo da Vinci bei Inangriffnahme seines Abendmahles vorfand und auf deren Lage hin er Höhe und Perspektive für sein unsterbliches Meisterwerk wählte und Licht und Schatten in den einzelnen Gruppen und Gestalten verteilte. Diese in der Höhe des Wandgemäldes befindlichen Fenster waren seit Jahrhunderten zugemauert und durch unmittelbar unter der Deckenwölbung durchbrochene Fenster ersetzt gewesen, wodurch die Wirkung der Malerei schwer beeinträchtigt und besonders die linke Hälfte fast ganz in Schatten gestellt worden war. Es gelang Dr. Paul Müller-Walde, zunächst den k. Delegirten für die Konservierung der lombardischen Kunstdenkmäler, den berühmten Kunstforscher und Architekten Luca Beltrami, für seinen Plan, den alten Zustand des Refektoriums wiederherzustellen, zu gewinnen, und dieser setzte es mit gewohnter Energie bei der italienischen Regierung durch, dass alle Bedenken behoben und die Erlaubnis zur Wiederherstellung des Refektoriums, wie es in den neunziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts bestanden, erteilt wurde. Die Arbeiten, welche, da es sich nur um Herauslösung von lose eingeffügten Ziegeln aus älteren Fensterrahmen und um die Verdeckung später zugefügter Öffnungen handelt, jede Gefahr für das unschätzbare Kunstwerk ausschließen, werden in Angriff genommen, sobald es die Witterung erlaubt, und das Abendmahl Leonardo's, welches keineswegs so zerstört ist, wie sensationslustige Reisende zuweilen berichtet haben, wird von jahrhundertlangem Banne erlöst werden und mehr denn je seine Bedeutung, das oberste aller Kunstwerke zu heißen, behaupten. Wie wir hören, wird der zweite Band der in Dr. Georg Birth's Kunstverlag erscheinenden Leonardo-Biographie Paul Müller-Walde's („Leonardo da Vinci in Mailand“, welchen wir bald nach Ostern zu erwarten haben, bereits Wiedergaben von unmittelbaren Aufnahmen nach Leonardo's Abendmahl in seiner neuen oder vielmehr in seiner ursprünglichen Beleuchtung enthalten.

* *Auffindung von Zeichnungen von Lucas von Leyden*. Der Direktor der Manuskriptabteilung des Britischen Museums, Sidney Colvin, hat, wie das „Centralblatt für Bibliothekswesen“ mitteilt, vor kurzem einen Band von großem künstlerischen Interesse erworben. Es ist dies eine Sammlung von alten niederländischen und deutschen Zeichnungen, von

denen die meisten echte Werke des Lucas von Leyden sind, dessen Signatur sie auch tragen. Der großen Mehrzahl nach sind es Porträtköpfe, aber es befinden sich auch einige Figurenzeichnungen darunter. Dr. Colvin hat sie aus dem alten Einbände, der sie ein paar Jahrhunderte in einem englischen Hause behütete, herausgenommen, und sie werden fortan mit den anderen im Museum sich befindenden Zeichnungen des Meisters katalogisirt und vereinigt werden.

* *Ein Kinderfest im Wiener Künstlerhause.* Im Deutschen Saale des Wiener Künstlerhauses fand am 27. Decbr. abends ein von den Mitgliedern der Künstlergenossenschaft *Darnaut, Fröschl, Kavsky, Bamberger, Kaufmann, Baron Merode und Petronitsch* arrangirtes Fest für die Kinder der Mitglieder der Künstlergenossenschaft statt. Es waren über hundert Kinder mit ihren Angehörigen erschienen. Im Hintergrunde des Saales war links eine Felsenlandschaft und rechts der Stall zu sehen, aus welcher letzterer ein Ochs und ein Esel die Köpfe zum Fenster hinausstreckten. Felsenlandschaft und Stall, zwischen denen ein freier, bühnenartiger Raum sich befand, waren zum Teil mit künstlichem Schnee bedeckt und boten bei Beleuchtung einen prächtigen Anblick. Auf der Estrade hinter diesen Dekorationen, welche von den Malern *Darnaut, Fröschl* und *Petronitsch* hergestellt waren, befand sich eine bis nahe an die Decke reichende, prächtig geschmückte Tanne, auf welcher Schneeflocken im Glanze unzähliger Lichtlein flimmerten. Ein schönerer Christbaum als dieser dürfte noch kaum gesehen worden sein. Auch an einem „heiligen Nikola“ fehlte es nicht, den ein Diener des Hauses zum Ergötzen der Kinder in bester Art repräsentirte. Ungemein reizend war es, als zwölf Kinder im Alter von 3 bis 5 Jahren mit Harmonium- und Klavierbegleitung ein Weihnachtslied anstimmten. Fräulein Rößler, ein junges hübsches Mädchen, hielt, als Weihnachtsengel kostümt, eine in Versen abgefasste „Ansprache des Weihnachtsengels“. Bei den Worten: „Damit ihr auch seht, dass ich Wort halten kann — So fange ich gleich jetzt zu beschenken an — Und rufe beim Namen ein jedes Kind — So viel auch hier versammelt sind!“ wurde die Beteiligung der Kinder mit den verschiedensten Spielzeugen, Nipsachen etc. etc. vorgenommen. Das Gedicht, vom Maler *Fröschl* mit einer reizenden Zeichnung geschmückt, wurde sodann unter den anwesenden Gästen gedruckt verteilt. Den Schluss des Festes bildete eine Bewirtung der Großen und Kleinen.

(Wien. Fremdenbl.)

VOM KUNSTMARKT.

Leipzig. Soeben erschien Katalog 109 von *Karl W. Hiersmann*, enthaltend Kunstgeschichte, Handbücher der Malerei, Kupferstich- und Holzschneitkunde und die übrigen vervielfältigenden Künste. Die Werke stammen zum Teil aus den von Dr. Paul Schönfeld in Berlin und Dr. H. A. Weiske in Leipzig hinterlassenen Bibliotheken.

BERICHTIGUNGEN.

In der letzten Nr. der „Kunstchronik“ sind infolge eines unliebsamen Versehens drei Namen unrichtig gedruckt. Wir bitten zu lesen: Sp. 181 statt *Barrey's Curry's* und statt *Hauvel'schen Fawel'schen*, ferner Sp. 183, oben: *Dietsch* statt *Diepe*.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1893. Nr. 1.

Mittelalterlicher Honrat. — Krakauer Bildhauer. Von Dr. A. Nossig. — Berliner Ausstellungen. Von F. Hermann. — Kunstplauderei aus Sachsen. Von Dr. O. Mothes. — Kunstbriefe: München. Von H. Peters; Madrid. — Aus dem Künstlerhaus.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. 1893. Nr. 1.

Die Malona von Wohnhaase des Veit Stoll. Von Dr. P. J. Rée. — Disziplin im dreißigjährigen Kriege. Von E. Schmidt. — Katalog der im germanischen Museum vorhandenen zum Abdrucke bestimmten geschnittenen Holzstöcke von 15. bis 18. Jahrhundert. 1. Teil. Bogen 14 bis 18.

Bayerische Gewerbezeitung. 1892. Nr. 24.

Wohnstufen im 16. und 17. Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche und vergleichende Studie. (Schluss.) Von H. Becker.

Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins. 1892. Heft 11/12.

Spanische Aufmäharbeiten. Von Dr. A. Riegl. — Die volkswirtschaftliche Ausbildung für den gewerblichen und kunstgewerblichen Beruf. Von Dr. K. Schäfer. — Kunst und Handwerk im Dienste der Naturkunde.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1892/93. Heft 10. Januar.

Der Meister von St. Severin. Von E. Firmench-Riehartz. Die neue Dekoration des Domes zu Frauenburg. Von Fr. Dittrich. — Die Turme der St. Martinskirche in Kassel. Von H. Schneider.

Gazette des Beaux-Arts. 1893. Nr. 427.

Les écoles italiennes au Musée Impérial de Vienne (1er article). Von F. Wickhoff. — La progande de la Renaissance en Orient durant le XV. siècle (II). La Russie. Von E. Muntz. — La princesse Clementine de Montene, peinture de Lawrence, gravure en couleurs de A. Bertrand. Von A. de Lostalot. — L'exposition d'Art retrospectif de Madrid (I). Von F. Mazzerolle. — Rembrandt d'après un livre nouveau. Von L. Goussé.

L'Art. Nr. 687. 1. Januar 1893.

La Comédie d'aujourd'hui. Von F. Lhomme. — L'Art dans les jardins. Von G. de Lériss. — David d'Angers et son temps. Von Ph. Audebrand. — Les malades et les difformes dans l'Art. Von G. Migeon.

Inserate.

Gemälde moderner und alter Meister,

auch Aquarelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl einzeln als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von

[593]

Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 168.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rndolf Bangel in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869.** [463]

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aus schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle größeren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstrasse 3

[579]

Josef Th. Schall.

Von meinem soeben erschienenen

Kunstlager-Kataloge VIII.

1896 Nummern Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte alter und neuer Meister mit deren Verkaufspreisen enthaltend, stehen Sammlern solcher Blätter Exemplare auf Wunsch kostenfrei zu Diensten.

Dresden, Dezember 1892.

Franz Meyer. Kunsthändler,
Seminarstraße 7. [633]

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Handbuch der

ORNAMENTIK

von Franz Sales Meyer.

Vierte Auflage. Mit 3000 Abbildungen auf 300 Tafeln. Preis brosch. M. 9.—, gebd. M. 10.50.

Neuer Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG.

Sobien erschien in sechster Auflage:

Der Cicerone

eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens
von
Jacob Burckhardt.

Sechste durchgesehene und verbesserte Auflage
bearbeitet von
Wilhelm Bode.

I. Teil: Altertum mit Register. II. Teil: Mittelalter und neuere Zeit. 1. Band: Architektur und Plastik. 2. Band: Malerei. 3. Band: Alphabetisches Orts- und Namenregister.

1893. kl. 8. Zusammen in 4 Bände geb. 16 M.

Diese neue Auflage des allen Kunstfreunden ans Herz gewachsenen „Cicerone“ ist eine von dem Herausgeber auf das sorgfältigste durchgesehene und berichtigte. Einen besonderen Vorzug besitzt sie in dem jetzt sehr übersichtlich eingerichteten, mit allen zur Orientierung in Kirchen und Museen erforderlichen Vermerken versehenen Register, das die Form eines topographischen Kunstlexikons für Italien erhalten hat. Das Register wird, soweit der Überschuss reicht, auch einzeln für 3 M. abgegeben. (640)

Die Italienischen Photographien

aller Verlagsanstalten. Gut und billig.

Kunsthandlung HUGO GROSSER, Leipzig.

Kataloge. Auswahlendungen. [479]

Montag, den 30. Januar Beginn unserer 44 sten

Kupferstich-Auktion,

des zu Hamburg verstorbenen Herrn Rudolph Dietze werthvolle Sammlung enthaltend;

No. 1—1567: Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte aller Schulen des XV.—XVIII. Jahrhunderts, insbesondere deutscher Meister des XV.—(Meister E. S. 1466) und niederländischer Malerradierer des XVII. Jhdts. Früheste Schabkunstblätter von Prinz Rupert, Caspar von Fürstenberg, Thomas von Ypern. Farbdrucke von Gautier Dagoty.

No. 1568—1693: Ornamentische alter Meister.

No. 1694—1843: Russica. (Bild Insigne, Trachten, Militaria, Ansichten.)

No. 1845—1990: Deutsche Städteansichten aus dem XVI. bis Mitte dieses Jahrhunderts, meist farbig gedruckt oder alt kolorirt.

Kataloge mit Abbildungen versend-n franco gegen Empfang von 50 Pfg. in Briefmarken

Amsler & Ruthardt

BERLIN W.

Behrenstr. 29^a, I. Etage.

Inhalt: Die Ausstellung der Münchener „24“ in Berlin von A. Rosenberg. — G. v. Terry: Albrecht Dürer's venezianischer Aufenthalt von 1494—1495; Bibliographie der schweizerischen Landeskunde; Jacob Burckhardt's Cicerone, 6. Auflage; Katalog des archaischen Nationalmuseums in Athen — Vincent Stollenberg-Lerche; R. Speer's — A. v. Werner; K. Köpping; H. Brunn; E. Strauss' Preisverteilung der Gipsberg-Stiftung an der Berliner Kunstakademie — Der neue Entwurf zum Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin von Prof. Bergas. — Ständige Ausstellung des deutschen Kunstvereins in Rom — Die Münchener secessionisten; Verein der Berliner Künstler. — Von der Berliner Kunstakademie; Leonards Abendmahl; A. Findling von Zeichnungen von Lucas von Leyden; Ein Kinderfest im Wiener Künstlerhause — Katalog 109 von K. W. Hiersmann. — Berichtigungen — Zeitschriften — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich Artur Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

Verlag von ARTUR SEEMANN
in LEIPZIG.

Sobien erschien:

Goethes Mutter

Ein Lebensbild nach den Quellen
von

Dr. Karl Heinemann.

== Vierte verbesserte Auflage. ==

26 Bogen gr. 8. reich illustriert, mit Sonderblättern u. vier Heliogravüren.

Preis M. 6.50. geb. in Lwd. M. 8.—, eleg. in Halbfranz geb. M. 9.—.

Das binnen **einem Jahre vier** starke Auflagen des Buches nötig waren, spricht an besten für seine Güte.

Das Werk ist nicht nur für jeden Goethefreund von Interesse, sondern darf Anspruch erheben, ein Hausbuch zu werden, eine bildende und erhebende Lektüre für die Familie. Das Vorbild der Frau Aja, ihre tiefe Religiosität, ihre lebhaft Phantasie, ihr munterer Witz, ihr steter Frohsinn, die Unerchrockenheit in gefährlichen Zeiten, ihre Geistesamkeit, ihre unendliche Liebe zu dem Sohne, kurz, ihre ganze körperliche und geistige Tüchtigkeit wird geeignet sein, einen wohlthätigen Einfluss auf jung und alt auszuüben.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Deutsche Konkurrenzen.

Eine Sammlung

interessanter Entwürfe aus den Wettbewerben deutscher Architekten, herausgegeben von A. Neumeister u. E. Häberle, Architekten und Professoren in Karlsruhe.

1. Heft: Rathaus-Konkurrenz für Pforzheim 1892.
2. Heft: Rathaus-Konkurrenz für Planen-Dresden 1892.
3. Heft: Museums-Konkurrenz f. Flensburg 1892.
4. Heft: Kirchen-Konkurrenz f. Breslau u. St. Johann 1892.
5. Heft: Konkurrenz für Villa Kuhn in Halle a. S.
6. Heft: Kirchenkonkurrenz für Aachen.

Demnächst kommt zur Ausgabe:

7. 9. Heft: Bahnhofkonkurrenz f. Dresden.

Jedes Heft von 32 Seiten mit 50—60 Abbildungen kostet „/ 1.80, im Abonnement „/ 1.20.

Wird fortgesetzt.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Heugasse 58. Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1892/93.

Nr. 13. 26. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leistet Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, a 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstejn & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DER NEUE DÜRER IM BERLINER MUSEUM.

Zu den drei Perlen Dürerscher Kunst, die während des letzten Jahrzehnts in die Berliner Galerie übergegangen sind, zu den Bildnissen Friedrichs des Weisen, Jakob Muffels und Hieronymus Holzschuhers, hat sich eine neue gesellt, eine thronende Madonna mit dem Kinde in einer Landschaft, die Geheimrat Dr. Bode von dem Marquis of Lothian in Schottland, wie man sagt, für 4000 Pfl. erworben hat. Der Preis ist nicht zu hoch, wenn man in Betracht zieht, dass dies das letzte, unzweifelhaft echte Bild von Dürers Hand ist, das sich noch im Privatbesitz befunden hatte, also noch für eine öffentliche Sammlung erreichbar gewesen war, und sehr begreiflich ist daher der Unmut der englischen Zeitungen darüber, dass dieses Bild, wie so viele vor ihm, wiederum außer Landes gegangen ist, dass die Direktion der Londoner National Gallery nicht zu rechter Zeit die Hand darauf gelegt hat. Es giebt zwar noch zwei Dürer zugeschriebene Bilder im Privatbesitz; aber sie sind zum mindesten verdächtig, jedenfalls nicht hinreichend beglaubigt: Das Bildnis von Dürers Vater im Besitze des Herzogs von Northumberland (Ston-House in London) wird von Kennern als eine Kopie des Exemplars in den Uffizien zu Florenz bezeichnet, und das kleine Bild eines jungen Mädchens mit einer Katze am Fenster beim Principe di Santangelo in Neapel hat wenigstens von Thausing das Zeugnis erhalten, dass es „nichts mit Dürer gemein“ hat.

Es handelt sich bei dieser Erwerbung, die der Wachsamkeit und der Thatkraft ihres Urhebers

wiederm ein glänzendes Zeugnis ausstellt, nicht bloß um eine Bereicherung der Berliner Galerie, sondern auch um einen äußerst wichtigen Beitrag zu dem gerade jetzt von der Kunstforschung viel erörterten Kapitel „Dürer in Venedig“. Das Bild ist bisher nur einmal — 1871 in der Londoner Royal Academy — öffentlich ausgestellt gewesen und auch nur einmal in der Kunstliteratur, in Thausings Dürerbiographie, mit wenigen Worten erwähnt worden. Thausing hat das Bild nicht selbst gesehen. Er spricht nur von einer „sitzenden Madonna von 1506, fast lebensgroß, von zwei schwebenden Engeln gekrönt . . . stark verrieben und übermalt, soll aber die Spuren der Echtheit noch tragen.“ Er war also durch seine Gewährsmänner nicht unterrichtet worden, dass das Bild die Beglaubigung von Dürer selbst an sich trägt. Auf einem links von der Madonna stehenden niedrigen Tische oder Schemel, dessen Platte in der Perspektive von der Unterkante des Rahmens liegt, ist nämlich ein Cartellino mit der die bekannten Züge Dürers tragenden Inschrift zu sehen: Albertus Durer Germanus faciebat post Virginis partum 1506, und daneben das Monogramm. Nach dieser Inschrift, die zudem wie auf der des „Rosenkranzfestes“ inmitten der Wälschen stolz den „Germanus“ betont, kann das Bild also nicht zu den „sechs Theifeln“ gehört haben, die Dürer zum Verkauf aus Nürnberg nach Venedig mitgebracht hatte. Es ist in Venedig gemalt worden, freilich mit Hilfe mitgebrachter Studien und Erinnerungen, mit Hilfe von Figuren und architektonischem Beiwerk, die Dürer schon auf früheren Bildern verwendet hatte. Aber in der Gesamtkomposition und in der fröhlich

„Herrlichsten Färbung ist doch das Ganze von einer Art festlichen Jubels erfüllt, der sich nur aus der Stimmung erklären lässt, die den auf einige Zeit lästiger Fesseln ledig gewordenen, fünfunddreißigjährigen Künstler zu Anfang des Jahres 1506 beherrsichte.

In der gesamten Anordnung schon trägt das Bild den Stempel der Venezianischen, insbesondere der Bellinischen Schule. Die Madonna, angethan mit einem roten, halb von den Schultern herabgeglittenen Mantel, mit einem Oberkleide von gleicher Farbe und einem blauen Untergewande, von dem nur der nach unten spitz zulaufende Brustteil zu sehen ist, sitzt vor einem purpurroten, glattgespannten Vorhang, der den landschaftlichen Hintergrund in zwei Hälften teilt. Rechts blickt man einen zum Meeresstrande sanft abfallenden Abhang mit verschlungenen, zwischen Wiesen und Bäumen zu einer Häusergruppe führenden Weg hinab, und darüber hinweg schweift der Blick über das blaue Meer, eine Huldigung an Venedig. Links begrenzen schneebedeckte Bergesriesen den Horizont, und im Mittelgrunde sieht man eine Kirchenruine mit einem vorgeschobenen Thorbogen, die ziemlich genau mit einem gleichartigen Gebäude im Mittelgrunde der 1504 gemalten Anbetung der Könige in den Uffizien zu Florenz übereinstimmt. Über dem Haupte der Madonna halten zwei unten in ziemlich kompakt gemalten Wolken steckende Cherubim mit bunten Schmetterlingsflügeln einen Blumenkranz. Das lichtblonde Haupthaar der Madonna ist glatt gescheitelt, fällt aber in langen, zierlich gekräuselten Locken auf den Hals und die rechte Schulter herab. Die rechte Hand stützt die Madonna auf einen Folianten in dunkelrotem Eiaband, und mit der linken umfasst sie das nackte Kind, das auf einem purpurroten Sammetkissen steht, nach hinten mit einer Windel bedeckt. In der erhobenen Rechten hält der Kleine einen Saugbeutel; das Köpfchen wendet er aber neugierig nach seinem linken Arm, auf dem ein Zeisig sitzt. Danach hat das Bild den Namen der „Madonna mit dem Zeisig“ erhalten. Anscheinend hat den Vogel der kleine Johannes gebracht, der von rechts nahe und dem göttlichen Kinde eine Maiblume reicht. Vielleicht deutet diese Blume daraufhin, dass das Bild im Frühling 1506 gemalt worden ist. Hinter Johannes steht ein geflügelter Engel, der den Kreuzesstab des kleinen Pilgers hält.

So stark verlieben und übermalt, wie Thausing angiebt, war das Bild nicht, als es in den Besitz des Berliner Museums kam. Freilich mussten einige

Schäden, die sich vornehmlich auf das Antlitz und das Haar der Madonna erstrecken, durch Hausers geschickte Hand ausgebessert werden, was durchaus im Geiste der wohlerhaltenen Teile geschehen ist. Der landschaftliche Hintergrund und die bunten Flügel der Cherubim sind Meisterwerke der Feinmalerei, und ein Gleiches gilt von den Haaren der Madonna. Man erinnert sich dabei jener bekannten, von Camerarius überlieferten Anekdote, nach der der greise Giovanni Bellini nichts an Dürer so sehr bewundert haben soll, wie die feine Malerei seiner Haare. In einem der Briefe an Pirckheimer vom 7. Februar 1506 erzählt Dürer mit Stolz, dass Bellini ihn besucht habe. Vielleicht hat er gerade damals an unserem Bilde gemalt; denn vor dem Februar war das andere Bild, das in Betracht kommen könnte, das berühmte „Rosenkranzfest“, noch nicht über den Entwurf hinausgediehen. Auch stellt sich unser Bild in manchen Ähnlichkeiten als eine Vorstufe zum Rosenkranzfest dar, mit dem namentlich die über dem Haupte der Madonna mit dem Zeisig schwebenden Cherubim übereinstimmen.

Es fehlt nicht an Studien und Zeichnungen, die zur „Madonna mit dem Zeisig“ gedient haben. Eine mit Weiß gehöhte Federzeichnung im Louvre zeigt einen der die Madonna krönenden Engel. Der andere findet sich auf einem in gleicher Technik ausgeführten, mit der Jahreszahl 1506 und dem Monogramm bezeichneten Blatte mit drei Kinderköpfen in der Pariser Nationalbibliothek, das Dürer auch für das Rosenkranzfest benutzt hat. Auch sonst giebt es noch Zeichnungen Dürers, die mit der Madonna mit dem Zeisig in Zusammenhang zu bringen sind. Das wichtigste dieser Dokumente aber ist die große Studie zu dem Christusknaben: eine weißgehöhte Feder- und Tuschzeichnung mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1506 in der Kunsthalle zu Bremen, die das Kind genau in derselben Stellung wie auf dem Gemälde auf einem Polster vor einem Vorhang mit Brokatmuster zeigt, nur mit der Abweichung, dass es in der Rechten statt des Saugbeutels ein Kreuz hält. Auffällig bei dieser Sorgfalt in Vorstudien ist, dass die Hände der Madonna so grob und überkräftig sind, dass man sie für Männerhände halten möchte. Vermutlich hat Dürer seine eigenen Hände als Modelle benutzt.

Die Direktion der Gemäldegalerie hat die Erwerbung des Gemäldes als Anlass zu einer größeren Dürer-Ausstellung benutzt, in der nicht bloß die zuletzt erwähnten Studien und die dem Gemälde nahestehenden Bilder in Lichtdrucken und Photographien, sondern

auch die drei obenwähnten Bildnisse, die hervorragendsten Originalzeichnungen des Meisters aus dem Besitze des Kupferstichkabinetts und die bedeutendsten seiner Kupferstiche in prachtvollen Abdrücken zu einem überaus anziehenden und lehrreichen Gesamt-bilde vereinigt worden sind.

ADOLF ROSENBERG.

DIE ACADÉMIE DE FRANCE IN ROM UND DIE ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS IN PARIS.

*Die Pariser „Encyclopédie d'Architecture“ bringt in einigen Heften des letzten Jahrgangs (1891) eine Reihe von Artikeln aus der Feder des Architekten *P. Gout*, welche für die Beurteilung der französischen Kunstlehranstalten wichtig und auch für deutsche Leser mannigfach interessant sind. Wir entnehmen denselben einige der bemerkenswertesten Mitteilungen.

Am 7. November 1890 richtete der französische Unterrichtsminister, Mr. Léon Bourgeois, eine Zusage auf die Pariser Académie des Beaux-Arts mit Vorschlägen zu einer Revision der Satzungen, welchen die Académie de France in Rom ihren alten Ruhm verdankt. Es sei in Erinnerung gebracht, dass die Académie de France in Rom unmittelbar der Pariser Académie des Beaux-Arts untersteht, und dass diese letztere in aller Welt hochangesehene Körperschaft sich für eine derjenigen obersten Stellen ansieht, welche berufen sind, in Sachen der Kunst Vorschläge zu machen, Rat zu erteilen, nicht aber sich von irgend einer Behörde oder Persönlichkeit beeinflussen, geschweige denn leiten zu lassen. Als daher der Minister sich veranlasst sah, Abänderungen in den Statuten der Académie de France in Rom zu beantragen, war er genötigt, sich damit zunächst an die Pariser Académie, beziehungsweise deren ständigen Sekretär, den Grafen Henri Delaborde zu wenden. Er hat vor diesem Forum keine Gnade gefunden! Die Pariser Académie hegt die römische Anstalt wie ihr Schoßkind. Sie will nichts an ihrem Wesen geändert wissen.

Und worin bestanden die Vorschläge des Ministers? Zunächst wollte er den Studienkreis der römischen Stipendiaten geographisch ausgedehnt wissen. Nach § 16 der Statuten sollen die Stipendiaten nur Italien, Sizilien und Griechenland zu ihrer weiteren Ausbildung durchreisen. Der Minister wünschte Spanien und Holland hinzugefügt, und zwar mit der durch eine Modifikation des § 17 einzuführenden Bestimmung, dass der Stipendiat, nachdem er während des ersten Jahres in Rom und Mittel-

italien gewellt, darauf im zweiten und dritten das weitere Italien, Griechenland und Sizilien bereist hätte, dann sich für das vierte Jahr ein Land frei wählen dürfe, in welchem er die für seine Begabung und Vorliebe passendste weitere Ausbildung sich erwerben könne.

Den zweiten, das Gastrecht der römischen Académie berührenden Vorschlag übergehen wir und wenden uns zu der Änderung im § 28 der Statuten. Dieser Paragraph legt den Malern der Académie de France die Verpflichtung auf, im ersten Jahre eine lebensgroße Figur, entweder aus der Mythologie oder aus der alten Geschichte, zu malen. Nach der Ansicht des Ministers nun sollte die Wahl der Darstellung nicht auf die alte Geschichte allein beschränkt bleiben, sondern auch auf die moderne ausgedehnt werden. — Derselbe Spielraum sei auch den Bildhauern zu gewähren (§ 29). Was sodann die Architekten betrifft (§ 30), so sollten diese bei den von ihnen zu liefernden detaillirten Darstellungen alter Monumente nicht an die antiken Denkmäler gebunden bleiben, sondern auch die Bauten des Mittelalters und der Renaissance mit in ihren Studienkreis einbeziehen und auch außerhalb Italiens, Siziliens und Griechenlands liegende Monumente zu Gegenständen ihrer Restaurationsentwürfe machen dürfen. Endlich sollte auch den Kupferstechern, Medailleuren und Steinschneidern (§ 31 und 32) gestattet werden, das Studium moderner Vorbilder neben dem der antiken zu betreiben.

Soweit der Minister, der seine Vorschläge zugleich mit der Pariser Akademie auch dem höheren Unterrichts-rat zur Begutachtung überreichte. Die Urteile des von dieser Behörde bestellten Referenten, des Senators Barloux, stimmten im Wesentlichen mit den Äußerungen des Sekretärs der Académie, des Grafen Delaborde, überein; beide verhielten sich den Änderungsvorschlägen des Ministers gegenüber im Wesentlichen ablehnend. Beide halten an der Überzeugung fest, dass für die höhere Ausbildung der Künstler die Kunstwelt Italiens und Griechenlands genüge. Delaborde erinnert in seinem Gutachten daran, dass Italien für die Maler aller Zeiten, von Rubens, van Dyck, Velazquez, Ribera und Reynolds angefangen bis auf Cornelius und Overbeck, als das gelobte Land der Kunst gegolten habe. Er spricht sich entschieden gegen das Reisen der Pensionisten während der Zeit ihres römischen Studienaufenthaltes aus. Erst nach Beendigung desselben können die Reisen begonnen werden, damit nicht der Hauptzweck des römischen Studiums, für den

Maler aus große Geschichtsbild, für den Bildhauer die Marmorstatue, beeinträchtigt werde. — Was die Architekten betrifft, so weist der Sekretär der Académie auf die zahlreichen Restaurationsentwürfe von Bauten außerhalb Italiens und Griechenlands, namentlich aus Ägypten und Kleinasien, hin. Dazu hätten die Direktoren der Académie de France bisher stillschweigend ihre Zustimmung gegeben. Gegen die statistische Fixirung dieses Usus sei also nichts einzuwenden. Das Mittelalter und die Renaissance hineinanziehen, sei nicht ratsam, könne den Stipendisten nur nebenbei gestattet werden. — Zu den §§ 28 und 29 bemerkt Delaborde, dass die Académie keine archäologische Einseitigkeit patronisiren wolle. Aber sie müsse mit Entschiedenheit daran festhalten, dass sich die Pensionäre allen Schwierigkeiten des Nackten gewachsen zeigen. Werde dieses Haupterfordernis erfüllt, dann sei es am Ende gleich, aus welcher Zeit oder aus welchem Volk die Darstellungen geschöpft werden. — Jeder „Salon“ beweiße übrigens, dass die Gegenstände frei aus der Mythologie oder der Litteratur entnommen zu werden pflegen. Ein weiterer Spielraum in der Stoffwahl sei nicht rätlich.

Innerhalb dieser Ideen also bewege sich das von der Académie und dem Senat erstattete Votum und der Minister musste sich mit ganz geringfügigen Änderungen des Bestehenden zufrieden geben.

Fabula docet, dass die sonst so weit vorgeschrittene und bewegliche französische Nation in Dingen der Kunst sehr konservativ gesinnt und wenigstens in ihren höchsten autoritativen Kreisen jedem Experimentiren mit Neuerungen abhold ist, falls diese auch nur von fern die guten Traditionen zu berühren drohen, auf denen alle große Kunst von altersher beruht.

HANDZEICHNUNGEN ITALIENISCHER MEISTER

in photographischen Aufnahmen von Braun & Co. in Dornach kritisch gesichtet von Giovanni Morelli (Lernhoff).

Mitgeteilt von E. HABICH.
(12. Fortsetzung.)

Zeichnungen in den Uffizien.

Andrea Mantegna.

- 791. Judith avec sa servante mettant la tête d'Holopherne dans le sac; 1491. Echt; die Kopie im Louvre, Braun Nr. 410.

Bartolommeo Montagna.

- 792. La Vierge et l'Enfant (attribué aussi à G. Bellin) } Echt.
- 793. Vieillard debout et vu de face tenant un livre fermé de la main gauche }

Romanino da Brescia.

- 801. Croquis d'un grand nombre d'enfants Echt.

Carpaccio.

- 806. Deux figures drapées d'hommes marchant vers la gauche Echt.

Tiziano.

- 813. Paysage; à gauche, l'entrée d'une forêt; à droite, la vue d'une vallée entourée de collines boisées Nein; Dom. Campagna.
- 817. Deux hommes debout, tournés vers la droite Echt.
- 819. Deux Amours et un enfant jouant avec un chien Echt.
- 821. La Mort de Saint Pierre martyr } Nein; Palma
- 828. La Madone apparaissant à quatre Saints } giovine.

Sodoma.

- 838. Portrait de jeune homme portant une couronne de laurier Echt, auch einige andere Nummern.

Garofalo.

- 847. Tête de jeune homme, légèrement tournée à gauche Echt.

Zeichnungen in der Ambrosiana zu Mailand.
Unvollständige Kritik.

Leonardo da Vinci.

- 32. Tête de femme tournée à gauche Schule; schön.
- 33. Tête de jeune femme tournée à droite Nicht Leonardo; schön.
- 65. Tête de la Vierge, d'après le tableau „La Sainte Anne“ au Louvre Schule.
- 101. Tête de vieillard tournée à droite Nein; Filippino Lippi.

Raphael Santi.

- 128. Homme guidant un garçon, étude pour la Transfiguration } Nein; Giulio Romano.
- 129. Etude d'homme nu, debout vers la gauche, tenant un vase }
- 136. Carton pour l'école d'Athènes; partie de gauche } Echt.
- 137. Carton pour l'école d'Athènes; partie de droite. }

Zeichnungen in der Academia di belle arti zu Venedig.
Unvollständige Kritik.

Leonardo da Vinci.

- 58. Etude pour „la Sainte Cène“ à Milan Echt

Bernardino India.

- 258. La Sainte Famille entourée de cinq anges Echt

Pordenone.

- 275. Attribue: La présentation au temple Echt.

Gemälde im Prado zu Madrid.

Fra Angelico.

14. L'Annonciation Echt.

Baroccio.

17. La naissance de Jésus Kopie nach dem Bilde in der Ambrosiana.

Leandro Bassano.

18. Jésus-Christ présenté au peuple Nein; Kopie nach Tizian.

Giovanni Bellini.

60. La Vierge et l'Enfant Jésus avec Sainte Ursule et Sainte Madeleine Echt; retouchiert.

Correggio.

132. Noli me tangere Echt; aber mitgenommen.

133. Descente de croix Kopie nach dem Bilde in Parma.

135. La Vierge et l'Enfant Jésus et Saint Jean Kopie.

Daniello Crespi.

115. Jésus-Christ mort, soutenu par la Vierge Echt.

Giorgione.

236. Sainte Brigitte offrant des fleurs à l'enfant Jésus Nein; Tizian früh.

Domenico Theotocopulo.

242. Portrait d'un seigneur espagnol } Echt.
-
245. Portrait d'un homme }

Bernardino Luini.

259. L'enfant Jésus et Saint Jean s'embrassant Kopie.

260. Sainte Famille Echt.

291. Salomé recevant des mains d'un soldat la tête de Saint Jean Echt; aber entstellt.

Andrea Mantegna.

265. Mort de la Vierge Nein; wertlos.

Parmigianino.

333. Portrait d'une dame noble avec trois enfants Echt; schön.

335. Sainte Barbe Nein; aber hübsch.

336. Sainte Famille Echt; schön.

Pontormo.

310. Sainte Famille avec Saint Jean et Saint Joseph Nein; Kopie nach Andrea del Sarto.

Pordenone (Antonio).

311. La Vierge et l'enfant Jésus avec St. Roch et Saint Antoine de Padoue Nein; ist Giorgione.

Francesco Rossi.

361. Sainte Famille Echt.

Raphael Santi.

364. Sainte Famille à Pagneau Echt.

365. La Vierge au poisson Echt; so nimmt Giulio Romano den Raffael auf.

366. Le Christ portant la croix (le Spasimo) Meistens von Giulio Romano gemalt.

367. Portrait d'un cardinal Echt; Retouché.

368. La Visitation Weder von Raffael noch von Giulio Romano, erinnert an Penni.

369. Sainte Famille (La Perla) Größtenteils von Giulio Romano.

370. La Vierge à la rose Nein; Giulio Romano, übermalt.

371. Sainte Famille (la Vierge au lézard) Nein; Giulio Romano.

372. Portrait en buste d'Andrea Navagero } Kopien nach

373. Portrait en buste d'Agostino Beazzano } dem Originale

- } der Galleria Doria in Rom.

Andrea del Sarto.

384. La Vierge, l'enfant Jésus, Saint Jean et deux anges Wohl echt, übersehniert.

385. La Vierge, l'enfant Jésus, Saint Joseph et un ange Echt.

386. La Vierge tenant l'enfant Jésus sur ses genoux et Saint Joseph Ob echt, ist kaum zu sehen.

387. Le sacrifice d'Abraham Echt.

Sebastiano del Piombo.

395. Jésus portant la croix Echt, doch mitgenommen.

Giovanni Battista Tiepolo.

408. La Sainte Eucharistie } Echt.
-
409. Le char de Vénus }

Tintoretto.

411. Portrait du général vénitien Sébastien Veniero } Echt.

412. Portrait d'un homme }

417. Portrait d'un archevêque Echt.

420. Portrait d'une jeune Vénitienne tenant une rose à la main; — Nein; Francesco Bassano.

(Fortsetzung folgt.)

BÜCHERSCHAU.**Joh. Merz, Das ästhetische Formgesetz der Plastik.** Leipzig, Seemann, 1892. VI. u. 302 S. 4 M.

Der Verfasser nimmt zwei getrennte Quellen der Schönheit an, die aber freilich im ästhetischen Genuss zur ungetrennten Einheit zusammenfließen. Die Form ist ihm nicht nur schön als die durchsichtige und vollständige Erscheinung des in ihr niedergelegten Lebensgehalts, sondern sie hat ihre eigenen Schönheitsgesetze, die in nichts anderem begründet sein können, als im Wesen und der Funktionsweise des Organs, mit dessen Hilfe wir hin-

ällige Formen erfassen, in unserer Sinnlichkeit. Er unternimmt es daher, aus dem Sehvorgang und seinem Zweck die Bedingungen zu entwickeln, die ein Gegenstand notwendig erfüllen muss, wenn seine Form dem Auge schön erscheinen soll. Dabei betrachtet er die Formen der Gegenstände unter einem doppelten Gesichtspunkt, einmal als einfache Elemente der Empfindung, sodann als Material und Vehikel der Anschauung. Kommt die Form in der ersten Hinsicht der Organisation unseres Auges entgegen, ermöglicht sie ihm eine seiner Natur entsprechende Thätigkeit, so ist der Gegenstand „sinnlich und schön“; ist die Form dagegen so gestaltet, dass sie die Erreichung des Zwecks des Sehvorgangs erleichtert und seine vollständige Durchführung sichert, so erscheint der Gegenstand „formell-ästhetisch-schön“. Dieser Zweck ist aber, wie Merz in Weiterbildung Kantisch-Helmholtz'scher Gedanken entwickelt, kein anderer, als die Gewinnung der Anschauung eines geschlossenen räumlichen dreidimensionalen Ganzen. Aus diesem Zweck entspringen die einzelnen Bestimmungen für das Formell-Schöne, die der Verfasser unter dem Namen Formgesetz des äußeren Sinns zusammenfasst und die für die drei Künste des äußeren Sinns, für Architektur, Plastik und Malerei, in gleicher Weise gelten. Während Merz die Durchführung der so gefundenen Grundsätze in Malerei und Architektur für später in Aussicht stellt, hat er sie für die Plastik im vorliegenden Buch geleistet. Zunächst werden aus der von den beiden Schwesterkünsten verschiedenen Aufgabe der Plastik die besonderen Grundsätze abgeleitet, die sich für sie aus dem allgemeinen Formgesetz ergeben. Indem es nun aber der Verfasser unternommen hat, sein Formgesetz an den einzelnen plastischen Meisterwerken auf seine Richtigkeit zu prüfen, sah er sich genötigt, sich über die inhaltlichen Motive der einzelnen Statuen Klarheit zu verschaffen, d. h. zu untersuchen, welchen Lebensgehalt sie in sich schließen und durch welche sinnfällige Mittel sie ihm zur Darstellung bringen. Man wird dem ersten theoretischen Teil das Lob der Neuheit nicht versagen können, wobei noch manches zu fernerer Diskussion Anlass geben wird; aber erst in diesem weit umfangreicheren zweiten empirischen Teil liegt die eigentliche Bedeutung, die dem Buch zukommt: auf ihm ruht das Interesse, das ihm auch der nichtzünftige Kunstfreund entgegenbringen wird. Mit einem stets sicheren plastischen Verständnis hat Merz die Meisterwerke der alten Zeit wie die der jüngsten Vergangenheit analysirt und ihren Lebens-

gehalt festgestellt. Das ist freilich kein neues Unterfangen: seit Winckelmann besitzen wir eine Reihe ebenso geistvoller wie feinfühler Männer, welche mit beredten, dichterisch beschwingten Worten den Gehalt der Kunstwerke geschildert und „Anleitung gegeben haben zu ihrem Verständnis“. Ihre Arbeit hat Merz ergänzt, insofern auch die moderne Kunst mit liebevollem Verständnis in den Kreis der Betrachtung gezogen ist, und zugleich in einigen Fällen berichtigt, wo sie ihrem Gegenstand nicht gerecht geworden sind. Aber während die Kunstanalysen früherer Betrachter ein Ausfluss instinktiven Erfassens und genialer Intuition sind, giebt Merz zugleich auch die Mittel an, mit deren Hilfe der Plastiker einen bestimmten Gehalt ausgedrückt hat, er weist die Elemente auf, welche den Eindruck erzeugen. Nie ist es ihm dabei wohlher, als wenn er hinsichtlich des Gehalts nichts Neues bieten muss, sondern das auf seine Ursachen zurückführen kann, was andere richtig geschaut haben. Wir werden zuerst belehrt, welche Wege der Plastik zu Gebote stehen, wenn sie Bewegung darstellen will, und die alten, seit Lessings Laokoon viel erörterten Fragen über den fruchtbaren Moment und das Transitorische in der Kunst erfahren eine neue glückliche Lösung. Dann wendet sich der Verfasser den psychischen Zuständen bezw. Vorgängen in wohlgeordneter, auch psychologisch wertvoller Stufenfolge von den einfachsten bis zu den komplizirtesten Erscheinungen zu und zeigt, wie jeder Lebensäußerung der Seele, z. B. dem Affekt, der Lust und dem Schmerz, dem Wollen und der Vorstellungsthätigkeit, der Gesinnung und dem Selbstbewusstsein, sei es, dass sie vereinzelt oder in mannigfaltigen Kombinationen auftreten, ein bestimmtes Bewegungsverhältnis im menschlichen Körper entspricht, das nur ihr eigen ist und deshalb gemäß dem geheimnisvollen Zusammenhang unserer leiblichen und geistigen Organisation als ihr Ausdruck empfunden wird. So ist hier zum erstenmal das geleistet, was Lotze in einer Bemerkung seiner Geschichte der Ästhetik als eine Aufgabe für die Zukunft hingestellt hat: „der Eindruck des Kunstwerks ist auf Grundsätze zurückgeführt“. Vor der Klippe der Systemsucht, die hierbei leicht gefährlich hätte werden können, bewahrt den Verfasser sein ästhetischer Takt, wie ihm denn die Einzelheiten des Systems aus der Anschauung selber erwachsen sind und es ihm leichter begegnet, dass sich ihm das System nicht ganz schließen will, als dass er die Anschauung durch das System meisterte. Dieses Feingefühl macht sich allenthalben in zart

empfundener, lebenssprühender Bemerkungen geltend. Man lese selbst, was der Verfasser über Basis und Sockel, über dekorative Plastik, über Büste und Gruppe, über Raumdarstellung und Gewand, über Porträtstatuen und einzelne vielbehandelte Figuren, wie den Laokoon, Apoll vom Belvedere, Niobe, bis zu Rietschels Luther, Schapers Goethe, Schillings „Krieg“, Zumbuschs Maria Theresia zu sagen weiß. Freilich ist Merz' Buch keine leichte und bequeme Lektüre; es erfordert das genaue Nachprüfen jedes einzelnen Satzes am betreffenden Kunstwerk und leider sind die Nachbildungen der hervorragendsten Statuen, die in dem vornehm ausgestatteten Buche gegeben sind, nicht immer ganz zweckentsprechend. Aber wer sich die Mühe nimmt, mit des Verfassers Augen die Kunstwerke zu betrachten, der wird das Buch mit dem freudigen Gefühl aus der Hand legen, dass der Kreis göttlicher Bildungen, den die Plastik geschaffen, ihm in dieser Beleuchtung den Glanz eines neuen reicheren Lebens gewonnen zu haben scheint und dass ihm eigentlich erst durch sie das Auge erschlossen worden ist zu vollem plastischen Sehen. TH. M.

NEKROLOGE.

* *Der Landschaftsmaler Karl Morgenstern*, ein Sohn und Schüler von Johann Friedrich Morgenstern, der sich besonders durch Landschaften aus dem bayerischen Hochland und aus Italien bekannt gemacht hat, ist am 10. Januar in seiner Geburtsstadt Frankfurt a. M. im 82. Lebensjahre gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

Professor Hugo Vogel in Berlin hat in einem erneuten Gesuch an den preussischen Kultusminister darum gebeten, seine Lehrthätigkeit an der Hochschule der bildenden Künste schon jetzt einstellen zu dürfen. (Vgl. die vorige Nr.) Dieses Gesuch soll vom Minister genehmigt worden sein.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

* *Die Satzungen für die großen Berliner Kunstausstellungen* sind, wie die „Nordd. Allg. Ztg.“ mittheilt, durch Allerhöchsten Erlass vom 15. Januar genehmigt worden. In nächster Zeit werden daher sechs Mitglieder der akademischen Kunstgenossenschaft und sechs Mitglieder des Vereins Berliner Künstler — alle zwölf durch die betreffenden Körperschaften gewählt — zugleich mit drei Düsseldorfern Künstlern als Ausstellungs-kommission zusammenzutreten.

Die große Meissenauer-Ausstellung wird im Monat März in der Galerie von Georges Petit in Paris stattfinden.

VERMISCHTES.

e. *Deutsches archäologisches Institut in Benev.* In den beiden letzten Sitzungen vom 23. Dezember und 13. Januar erläuterte Prof. Petersen, anknüpfend an die neue Publikation von Meomartini, i monumenti e le opere d'arte della città di Benevento (Benevent, Druck von de Martini e figli,

die Darstellungen des bisher nur in ungenügenden Wiedergaben veröffentlichten Trümpfphogens in Benevent vom Jahre 115 nach Chr. Außerdem besprach in der erstgenannten Sitzung noch Prof. Jasson aus Berlin einige Mithrasreliefs, in der zweiten Prof. Löwy ein athenisches Relief-Fragment, in welchem er ein Stück vom Kopfe der Aphrodite vom Ostfries des Parthenons erkannte, ferner Prof. Mau ein durch eine Reihe ungewöhnlicher Erscheinungen ausgezeichnetes Haus in Pompeji.

© *Der Rundbau auf dem Volkshofe bei der holländischen Stadt Nymwegen*, der bisher stets als ein Bauwerk aus der Zeit Karls des Großen, d. h. aus dem Ende des 8. oder dem Anfang des 9. Jahrhunderts angesehen wurde, ist kürzlich von G. Humann in Essen einer näheren Untersuchung unterzogen worden, worüber er in der „Zeitschrift für christliche Kunst“ V. Heft 9) berichtet. Humann war von dem Museumsdirektor Abeleven in Nymwegen aufgefordert worden, einen Plan zur Wiederherstellung der nicht in sehr gutem baulichen Zustand befindlichen Kapelle zu entwerfen. Auf Grund seiner Untersuchungen hat er aber von einer Erneuerung abgesehen, um eine weitere Erforschung des kunstgeschichtlich ungemein wichtigen Bauwerks zu ermöglichen, und daraufhin haben die maßgebenden Personen beschlossen, die alte Pfalzkapelle mit allen Veränderungen, die sie im Laufe der Zeit erlitten, der Zukunft zu erhalten. Obwohl Humann nicht eine gründliche bautechnische Prüfung vornehmen konnte, ist es ihm doch, im Gegensatz zu der allgemeinen Annahme, wahrscheinlich geworden, dass die Einzelformen die Entstehung des Bauwerks eher in das 10. oder 11., als in das 8. oder 9. Jahrhundert verweisen. Auch in späterer Zeit haben die Kaiser Otto I. und II., Heinrich II., Konrad II. und III. mehrfach in Nymwegen verweilt. Danach wäre die Frage nach der Entstehungszeit des Rundbaues noch nicht genügend beantwortet.

VOM KUNSTMARKT.

Berlin. Im Kunstauktionshause von *Rudolf Lepke* findet am 31. Januar und 1. Februar eine Versteigerung einer gewählten Sammlung wortvoller Gemälde alter Meister sowie von Aquarellen und Zeichnungen hervorragender neuerer Meister statt. Ferner kommen am 13. Februar und den folgenden Tagen wertvolle Sammlungen von älteren Kupferstichen, Radrungen, Holzschnitten, Schabkaminblättern, Lithographien etc. zur Versteigerung; ferner eine sehr interessante Sammlung Originalkupferplatten von Ch. Willberg, A. Carstens, J. Berger u. a.; sodann drei kostbare Missalien mit Miniaturen und eine Porträtsammlung russischer Fürsten, Feldherren, Staatsmänner und Gelehrten; schließlich Handzeichnungen und Aquarelle. Der 1619 Nummern enthaltende Katalog ist schon erschienen.

Leipzig. Schon erschien im Verlage von K. W. *Hirschmann* Katalog Nr. 110, enthaltend Werke über öffentliche und private Gemälegalerien, ferner Holzschnitt- und Kupferstichwerke und künstlerische Lithographipublikationen. Die Werke stammen zum Teil aus der von Herrn Dr. H. A. Weiske in Leipzig hinterlassenen Bibliothek.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1893. Nr. 2.

Die neue Saft-Anakakie in München. Von A. Braun. — Kunstbau. Von H. Petersen. — Grundrissvorläufer von Reichardt für kirchliche Zwecke. Von O. Mothes.

Bayerische Gewerbezeitung. 1893. Nr. 1.

Altes und Neues aus Handwerks-geschichte und Handwerksrecht

Die Kunst für Alle. 1892/93. Heft 8.
 — Ein Kutsch. Von Fr. Graf. — Rundschau. Von Fr. Pecht.
 Mittheilungen des k. k. österreichischen Museums für
 Kunst und Industrie. 1893. Heft 1.
 Zur Geschichte der österreichischen Steinschneller des Barock-
 zeitalters. Von Dr. A. Hg. — Zur Geschichte des altägyptischen
 Schmuckes. Von J. Fohnsties.

Repertorium für Kunstwissenschaft. 1892. Heft 6.
 Neue Beiträge zur Entstehungsgeschichte der kreuzförmigen
 Basilika. Von Dr. H. Graf. — Der deutsche und niederländische
 Kupferstich des 15. Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen.
 Von M. Lehrs. — Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst
 bis gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts. Von E. Dobbert.

Inserate.

Gemälde moderner und alter Meister.

nach Aquarelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl
 einzeln als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von

[593]

Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 168.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegen-
 ständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in
 Frankfurt a. M., Kunstanktionsgeschäft, gegr. 1869. [463]

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der
 niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf
 einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle größeren
 Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
 Potsdamerstrasse 3

[579]

Josef Th. Schall.

Kunsthandlung HUGO GROSSER, Leipzig.

Sondergeschäft für Photographie.

Vertretung und Musterlager der Photogr. Anstalt

Ad. Braun & Co., Dornach. [567]

Montag, den 30. Januar Beginn unserer 44^{ten}

Kupferstich-Auktion,

des zu Hamburg verstorbenen Herrn Rudolph Dietze wertvolle Sammlung enthaltend;
 No. 1—1567: Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte aller Schulen des XV.—XVIII.
 Jahrhunderts, insbesondere deutscher Meister des XV. (Meister E. S. 1466) und
 niederländischer Malerdrucker des XVII. Jhdts. Früheste Schalkkunstblätter von
 Prinz Rupert, Caspar von Fürstberg, Thomas von Ypern. Farbenbrücke
 von Gautier Dagoty.

No. 1568—1693: Ornamentische alter Meister.

No. 1694—1843: Russica. (Bildnisse, Trachten, Militaria, Ansichten.)

No. 1845—1990: Deutsche Stadtansichten aus dem XVI. bis Mitte dieses Jahrhunderts,
 meist farbig gedruckt oder alt kolorirt.

Kataloge mit Abbildungen versenden franko gegen Empfang von 50 Pfg. in Briefmarken

Amsler & Ruthardt

BERLIN W.

Behrenstr. 29^a, I. Etage.

Inhalt: Der neue Duret im Berliner Museum. Von A. Rosenberg. — Die Academie de France in Rom und die Academie des Beau-
 Arts in Paris. — Bandzeichnungen italienischer Meister. Kritisch gesichtet von G. Morelli; Mitgeteilt von E. Habich.
 12. Fortsetzung — J. Morz, Das ästhetische Formgesetz der Plastik. K. Morgenstern. — H. Vogel. — Die Sitzungen für
 die 2500^{er} Berliner Kunstausstellungen; die große Meissener-Ausstellung in Paris. — Deutsches archäologisches Institut in Rom.
 Der Einfluß auf dem Valkenhof bei der holländischen Stadt Nynwegen. — Kunstanktionen bei R. Lepke in Berlin; Katalog Nr. 19
 von K. W. Hiersmann. — Zeitschriften. — Inserate

Für die Redaktion verantwortlich *Arthur Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.



Jacob Burckhardt's

Cicerone.

= 6. Auflage. =

Auf verschiedentlich geäußerten
 Wunsch habe ich mich veranlasst
 gesehen, das alphabetisch nach
 Stätten geordnete, eine bequeme
 Übersicht bietende

* Register *

zum 2. Teile, Mittelalter und Neue
 Kunst, des „Cicerone“ auch
mit Papier durchschossen
 herstellen zu lassen.

Der Preis eines durchschossenen
 Exemplars des Registers ist 4 Mk.,
 der Preis des ganzen Werkes er-
 höht sich bei durchschossenen
 Register um 1 Mk., also geb. von
 16 auf 17 Mark.

Das Register ist bei dieser neuen
 Auflage mit den zur Orientirung
 in Museen, Kirchen und Kunst-
 sammlungen größeren Umfanges
 nötigen Vermerken versehen und
 kann als bequemer Führer in der
 Brusttasche mitgeführt werden.

E. A. Seemann in Leipzig.



Kunstlager-Kataloge XVIII.

1906 Nummern Kupferstiche, Radirungen
 und Holzschnitte alter und neuer Meister
 mit deren Verkaufspreisen enthaltend,
 stehen Sammlern solcher Blätter Exem-
 plar auf Wunsch kostenfrei zu Diensten.
 Dresden, Dezember 1892.

Franz Meyer, Kunsthändler,

Seminarstraße 7. [633]

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN S.W.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1892/93.

Nr. 11. 2. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst* erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt worden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, a 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

BEMERKUNGEN ÜBER DAS WESEN DER GRAZIE.

VON CARL GRAF CORONINI-CRONBERG.

So wie es für empfängliche Seelen ein metaphysisches Bedürfnis giebt, dessen Befriedigung Aufgabe der verschiedenen Religionsbekenntnisse ist, so hat auch der in der Atmosphäre der Kultur aufgewachsene Mensch, wiewohl er selbst wenig Bildung haben mag, gewissermaßen ein *künstlerisches* Bedürfnis, das insbesondere bei den Südländern entschiedener hervortritt und die Annäherung an das idealisirte Sinaliche mit mehr oder weniger Thatkraft anstrebt. Deshalb üben insbesondere auf die Massen die Kunststreiter eine sehr starke Anziehungskraft. Teilweise wohl wegen der staunenswerten Fertigkeit, mit welcher sie ihre Evolutionen vollführen, nicht zum mindesten aber deshalb, weil sich die schönsten Gebilde der Schöpfung, der Mensch und das Pferd, zu den ammutigsten Gruppen verbinden und ihre plastischen Formen, gehoben durch die *graziöse Bewegung*, reizend darstellen. Diese Betrachtung führt mich auf den Umstand, dass man der *Bewegung* an sich, vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, eine besondere Aufmerksamkeit nicht zu schenken scheint, obwohl sie zunächst durch die Mimik und den Tanz, der doch in den Rahmen der plastischen Kunst, wenigstens der Verwandtschaft nach, hineingefügt zu werden verdient, eine Anregung hierzu finden könnte. Nebenbei sei in Erinnerung gebracht, dass ja in der Musik und Poesie die Bewegung im Takt und in der Metrik ihre Vertreter findet.

Die Plastik an sich scheint mir in der Beur-

teilung der schönen Form *während der Ruhe* allein noch nicht erschöpft, und ich meine, dass die *schöne Bewegung* ebenfalls eine besondere Aufmerksamkeit verdient. Und zwar umso mehr, als die Grazie, ohne weiteres ein Attribut des Schönen, eben in der Bewegung am meisten hervortritt, obwohl sie auch im Moment der Ruhe ihre volle Wirkung üben kann. Die Grazie, von den Franzosen vielleicht am meisten gepflegt, gewürdigt und verstanden und daher von ihnen auch am meisten übertrieben und bis zum Zerrbild aufgebauscht, ist wohl einer ästhetischen Analyse wert und ihr Studium würde vielleicht manchen neuen Lichtstrahl werfen auf den immerhin noch rätselhaften Reiz, den der Anblick des Schönen auf den empfänglichen Sinn ausübt. Die Venus von Milo, der Apollo vom Belvedere, der Antinous, der Narciss u. a. sind nicht bloß deshalb Kunstwerke ersten Ranges, weil sie allen Anforderungen künstlerischer Proportionen im Sinne der klassischen Bildner entsprechen. Stellen wir dasselbe Vorbild, das dem Künstler bei Schaffung des Apollo vorschwebte, das heißt mit denselben Proportionen, wie einen Ladestock hin, oder die Venus wie eine Pagodenfigur, so ist es aus mit der Schönheit. Zu der Tadellosigkeit der einzelnen Gliedmaßen des Kunstwerkes und ihren relativen Proportionen gehört somit auch ihre absolute und gegenseitige Richtung im Raume, um dem Geschmack zu genügen, und diese Richtung muss nicht allein zweckmäßig, das heißt der beabsichtigten Wirkung entsprechend, sondern sie muss auch *graziös* sein. Unzweckmäßiges oder besser gesagt Zweckwidriges verträgt sich nicht mit dem Wesen des Schönen.

das von keiner Seite hier in seiner Erscheinung gestört werden will; denn das Zweckwidrige ist sozusagen unwarh und das Schöne kann der Wahrheit nicht widersprechen. Aber die Zweckmäßigkeit *alibi* kann nicht der Leitstern des Schönen sein. Nebst dem Vorhandensein der richtigen Proportionen in den einzelnen Theilen des Kunstwerkes, nebst ihrer Lage im Raume und gegeneinander, nebst der Zweckmäßigkeit ihrer Stellung zum Erzielen des beabsichtigten Eindruckes gehört noch ein anderer Faktor zum vollendeten Kunstwerke.

Es war zuvor von der Bewegung die Rede. Ich komme nunmehr darauf zurück. Eine Bewegung, welche in gerader Linie erfolgt, kann zweckmäßig sein, weil sie am wenigsten Aufwand an Kraft und Zeit erfordert, aber *graziös* ist sie nicht. Ein Turner, welcher seine Evolutionen auf dem Reck oder dem Trapez womöglich gradlinig auszuführen bestrebt wäre, eine Tänzerin, welche ähnliches thäte, wäre nicht *graziös*. Ebenso wenig ein Schauspieler, der überhaupt auf seine Haltung, auf seinen Gang, auf seine Gestikulation sehr bedacht sein muss, und wäre er auch gebant wie ein antiker Heros. Dagegen aber ist ein spielendes Kätzchen, das seine muthwilligen Sätze in schön geschwungenen Wellenlinien vollführt, die eigentlich vom ersten Impulse seiner Sprungwerkzeuge abhängen, äußerst *graziös*. Ebenso ein Pferd im Galopp, wenn es Aktion hat, seine Beine in geschwungenen Linien bewegt, den Hals einbiegt und über den Boden dahinschiebt. Dies alles scheint auf den Satz zu führen, dass die Beschreibung einer *graziösen* Linie gewissermaßen mit einem *graciösen* Überschluss an Kraft geschehen, somit solchen zweckentsprechenden Kurven folgen müsse, bei denen eine mäßige Kraftverschwendung vorkommt. Vielleicht, damit es den Anschein habe, als wären sie mit der größten Leichtigkeit vollbracht, wodurch sozusagen eine gewisse Emanzipation von den Gesetzen der Materie bekundet und eine Annäherung an das Geistige, an das Ideale erreicht würde. Wie *graziös* ist der Flug einer Apendoble im Vergleiche mit dem einer Wachtel oder einer zahmen Ente! Warum? Weil die Doble scheinbar ihre Kreise so wunderbar anmutig zieht, als wenn sie von einer außer ihr gelegenen Triebkraft getragen würde. Es scheint somit ein Faktor der *graziösen* Bewegung jedenfalls in dem Mangel einer sichtbaren oder supportirten Anstrengung zu liegen. Wie *graziös* weicht die Rose, die Trauerweide, das Schilf dem Andringen bewegter Lüfte an! Wie ungeschicklich hingegen die Lilie und alle die unschmiegs-

samen Gewächse, welche die Kurve selbst in ihrer passiven Bewegung verschmähen. Es wirft sich aber nun die weitere Frage auf: ist denn die Grazie bloß ein Attribut der Bewegung? Ist sie nicht auch im Zustand der Ruhe, eine Eigenschaft des Schönen? Allerdings. Und zwar deshalb, weil die Ruhe immerhin als der Abschluss oder der Anfang einer Bewegung angesehen werden muss. Bekanntermassen liegt die große Meisterschaft Raffael's im Malen des Faltenwurfes darin, dass daraus entnommen werden kann, ob der bekleidete Körperteil im Vordringen oder im Weichen begriffen ist, ein Beweis, dass auch er ähnlicher Meinung war.

Ein Kind hat sich zum Schlafen hingelegt. In diesem letzten Moment der Bewegung liegt die Grazie. Und wenn man die besten antiken Statuen durchgeht, stellen die meisten eine erstarrte Bewegung dar. So der lauschende Narciss, so die überraschte Venus von Knidos, so der sterbende Gallier, so der tanzende Faun u. s. w. Wenn aber die Grazie auf der Kurvenlinie beruht, welche die Bewegung beschreibt, dann ist wohl die Frage am Platze, ob diese Kurven, die da etwas Grandioses, dort etwas Elegantes, wo anders wieder etwas Generöses an sich haben, nicht etwa mathematisch bestimmbare Linien darstellen, etwa Komposita von Kreisen, Ellipsen, Hyperbeln, Parabeln, Cycloiden etc. sind. Freilich wohl scheint der Umstand, dass ja die Grazie ein weiteres Feld beherrscht und auch abgesehen von den erwähnten Linien zur Erscheinung kommt, dagegen zu sprechen. Denn die Grazie kann auch in einem Vortrag liegen, in einem Musikstück, in einer poetischen Wendung, im Ausdruck des Gesanges, im Anschlag einer Note, im Stil überhaupt, in der Toilette, in der Phrase, im Benehmen, kurz in allen Äußerungen des Seelenlebens. Wenn aber bei allen diesen Äußerungen die Bezeichnung *Gracie* dennoch mit Recht angewendet wird — und es scheint auch dies der Fall zu sein, — weil ein so allgemein empfundener und wiedergegebener Eindruck eine sichere *Grundlage* haben muss, dann muss die Grazie, die wir früher der schön geschwungenen Linie zuschrieben, und jene, die sich bei den soeben erwähnten vielfachen Erscheinungen manifestirt, verwandte Merkmale haben, die auf eine gemeinsame Urquelle zurückgeführt werden können, auf welche alle Äußerungen des menschlichen Willens, bei denen die Form mit einer wesentlichen Rolle spielt, hindeuten. Suchen wir diese Gemeinschaftlichkeit!

Als vorhin von der Grazie in der Bewegung

die Rede war, wurde gesagt, dass dieselbe von der Kurve abhängig sei, welche die Bewegung beschreibt. Wir möchten diese Behauptung hier dahin ergänzen, dass die Grazie nicht nur von der Form, oder sagen wir von dem Schwung der Linie allein abhängt, die sie beschreibt, sondern auch von dem *Verhältnis der Geschwindigkeit*, mit welcher die einzelnen Teile der Linie zu stande kommen, von dem Verhältnis der Anfangs- und Endgeschwindigkeit. Es gehört somit jenes Accelerando und Rallentando der einer Kurve folgenden Bewegung jedenfalls mit zur Bestimmung, ob diese Bewegung graziös ist oder nicht. Ist die Kurve der Bewegung an sich, das heißt als Linie graziös, sind es aber die relativen Zeitverhältnisse nicht, dann ist auch die Bewegung nicht vollständig graziös.

Nun rücken wir dem Wesen der Grazie um einen Schritt näher. Die graziöse Bewegung verlangt eine Abweichung von der Gleichmäßigkeit in ihrem zeitlichen Verlauf. Sie verlangt eine gewisse Überschwänglichkeit im Raume und in der Zeit. Aber in dieser Freiheit, in dieser anscheinenden Sorglosigkeit liegt eine Gesetzmäßigkeit, deren Auffindung doch möglich sein sollte. Wenn die Kurven der graziösen Linie im Raume mathematisch bestimmbaren Gesetzen folgen, wenn auch deren Zeitfolge (das Accelerando und Rallentando) auf ein festes Gesetz zurückgeführt werden könnte, wie z. B. jenes der Fallgeschwindigkeit, dann könnte man wohl sagen, dass ihrem inneren Wesen eine gewisse Proportionalität zu Grunde liege. Wenn wir eine analoge Proportionalität in den anderen Formen finden würden, nämlich in der Grazie, die in der Musik, im Vortrage, im Stil, in dem Anschlag der Stimme, in den Umgangsformen, in der Toilette, mit einem Worte in allen anderen Manifestationen des ästhetischen Sinnes vorkommt, dann könnte man wohl auf eine innere Verwandtschaft aller dieser Erscheinungen schließen und dann wäre es nicht allzu gewagt, wenn man sie alle als aus einem gemeinsamen Ursprung entsprungen ansehen würde. Es lässt sich aber tatsächlich z. B. in der Musik die Grazie, die in einer sanften Abwechslung des Forte und Piano, des Allegro und Adagio, des Erhöhen oder Vertiefen des Tones, des Schwellen und Verklingenlassens desselben und überhaupt in der ganzen Wiedergabe des Tonbildes liegt, mit einem systematischen Hinziehen von Kurvenlinien vergleichen. Dasselbe könnte man von der Grazie im Vortrage, im Stil, in der Phrase, im Benehmen überhaupt sagen, wenn man der Phantasie einen erlaubten Spielraum einräumen will.

Ein lockeres weitmaschiges Netz wäre somit da, welches alle die vielfältigen Formen der Grazie umschlingt, sozusagen die Mutterlauge, aus der sich der Begriff der Grazie herauskristallisiert. Wenn die Baukunst eine gefrorene Musik genannt wurde, so könnte man die Plastik eine festgebante Grazie nennen.

Die Grazie ist zweifellos ein Faktor des *Schönen* und zwar jenes Schönen, welches nach den Gesetzen der Ästhetik durch die Künste zum Ausdrucke kommt und dessen Darstellung dem Genius des *Menschen* zukommt, sowie auch jenes Schönen, das der Schöpfer in die Natur gelegt hat und das vorzugsweise dann diese Bezeichnung verdient, wenn es als formvollendeter Typus seiner Gattung gelten kann. Wenn die innere Natur dieses, allen beiden eben erwähnten Kategorien des Schönen zukommenden Faktors, unserem Erkennen verschlossen wäre, wenn näher nachgewiesen wäre, nach welchen Gesetzen das Band der Grazie alles dasjenige umschlingt, was *schön* genannt wird, dann wäre man auch der klaren Feststellung des Begriffes des Schönen in der allgemeinsten Bedeutung, das immer noch trotz seiner Anziehungskraft einem leicht verschleierte Bilde gleicht, näher gerückt.

Mögen sich berentene Geister finden, die diese flüchtig hingeworfenen Gedanken eingehender ausführen und dadurch ihre innere Berechtigung feststellen oder vielleicht durch die Überzeugung von ihrer Unhaltbarkeit auf eine andere richtigere Fährte gelangen. Ihnen sei auch die weitere Erörterung der Frage anheimgestellt, ob sich nicht die Begriffe *geschmackvoll* und *graziös* bis auf kleine Verschiedenheiten in der Schattirung nahezu decken.

BÜCHERSCHAU.

Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin. Im Auftrage des Magistrats der Stadt Berlin bearbeitet von *H. Bornemann*. Mit einer geschichtlichen Einleitung von *P. Clausen*. Mit 28 Lichtdrucktafeln, zahlreichen Abbildungen und 3 Plänen. Berlin, Julius Springer. Kl. Fol. E36 S.

Bei der Inventarisierung der Bau- und Kunstdenkmäler in der Provinz Brandenburg, die Prof. R. Bergau im Auftrage des brandenburgischen Provinziallandtags durchgeführt hat, war Berlin von dem Auftraggeber von vornherein ausgeschlossen worden, vermutlich weil man einerseits den Umfang des 1885 erschienenen starken Bandes nicht noch mehr ausdehnen und weil man andererseits dem Magistrat der Reichs- und Landeshauptstadt das *nobile officium*

eines eigenen Inventarisationswerkes nicht nehmen wollte. Der Berliner Magistrat hat denn auch diese Pflicht anerkannt und, nachdem er in dem Regierungsbaumeister Borrmann eine geeignete Kraft gewonnen, im Sommer 1887 mit der Arbeit beginnen lassen. Sie hat mehr Zeit und Mühen erfordert, als bei dem verhältnismäßig geringen Bestand an Kunstdenkmälern im eigentlichen Sinne erwartet werden durfte. Erst kurz vor Weihnachten des verflossenen Jahres ist das Werk erschienen, das sich freilich weit über den Rahmen eines bloßen Inventars, zu der lange entbehrten Kunstgeschichte der Stadt Berlin ausgewachsen hat, ohne darüber den Charakter und die Bestimmung eines Inventars ganz zu verlieren. Der Verfasser ist nämlich beiden Richtungen seiner Aufgabe oder vielmehr den höchsten Anforderungen, die man an derartige Arbeiten überhaupt stellen kann, dadurch gerecht geworden, dass er die Zwecke der Kunstgeschichte durch eine „Übersicht über die Geschichte der Kunst in Berlin vom XIII. bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts“ in zusammenhängender Darstellung gefördert und daneben die Pflicht des Statistikers durch eine lange Reihe von Monographien über die einzelnen Denkmäler der Architektur und Plastik, wiederum weit über die Grenzen trockener Inventarisationsarbeit hinaus, in mustergültiger Weise erfüllt hat.

Dieses Lob fällt um so schwerer ins Gewicht, als man sich kaum eine undankbarere Aufgabe ersinnen kann als eine Inventarisierung der Kunstdenkmäler Berlins. Der Magistrat sagt zwar in seiner Vorrede, dass der Schatz an Bau- und Kunstdenkmälern Berlins viel größer ist, „als man nach dem modernen Ansehen unserer Stadt vermuten sollte.“ Aber diese optimistische Auffassung der Dinge ist nur *cum grano salis* zu verstehen. Man hatte nichts erwartet, und nun haben sich doch noch spärliche Reste und Spuren gefunden, aus denen sich wenigstens erkennen lässt, dass die Mark und im besonderen auch Berlin während des Mittelalters und der Renaissancezeit in engem künstlerischen Zusammenhang mit Sachsen standen hat, was übrigens soweit es sich um die Renaissance teile des königlichen Schlosses handelt, schon früher bekannt gewesen und nachgewiesen worden war.

Es ist ein schmerzliches Bekenntnis für den Inventariseur einer großen Stadt, wenn er unumwunden erklären muss, dass von den mittelalterlichen Denkmälern Berlins „einzig und allein das schönlichte Chor der Klosterkirche, der Kirche des Franziskanerordens, in den Bereich der höheren Kunst

gehört.“ Dieser Kirche und den Resten der ausgedehnten Klosteranlage hat Borrmann eine besonders eingehende Untersuchung gewidmet, die zu den anziehendsten Teilen seines Buches gehört. Die Hauptsachen stehen freilich wie so vieles andere in diesem Inventar nur noch auf dem Papier. Wird doch schon unter den Denkmälern der Schlüterzeit so gründlich aufgeräumt, dass manches, was uns unantastbar und unerschütterlich erschien, bereits heute zur Legende gehört. Wir erinnern nur an die 1859 abgebrochene „alte Post“ (das sog. gräfll. Wartenbergische Palais), womit ein unanfechtbar beglaubigter Privatbau Schlüters der Forschung, die sich nicht bloß auf Photographieen stützt, für immer entzogen worden ist. Das ist um so beklagenswerter, als sich in jüngster Zeit eine Strömung vorzudrängen gesucht hat, die auch den einzigen Ruhm der Berliner Kunstthätigkeit bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, die Thaten Schlüters, in Bezug auf ihre Selbständigkeit erheblich eingeschränkt wissen will. Borrmann hat die Hypothesen von C. Gurlitt hinsichtlich der ersten Entwürfe zum Berliner Schlossbau in Schlüterscher Fassung bereits früher mit großem Scharfsinn und mit kühler Besonnenheit widerlegt, und er bleibt auch in diesem Werke bei seiner Meinung. Es ist selbstverständlich, dass die Streitfrage von neuem erörtert werden muss, da Gurlitt nach Zeitungsnachrichten neue Beweise zur Stütze seiner Hypothesen versprochen haben soll. — In einer anderen Streitfrage, die sich um den ersten Entwurf zum Berliner Zeughaus dreht, hat Borrmann den Untersuchungen Gurlitts beigeprüft, der dem Direktor der Pariser Bauakademie, Blondel, auf Grund glaubwürdiger Zeugnisse, die Erfindung der Fassade zuschreibt.

Über einem wenig erfreulichen Denkmälervorrat und über einer noch weniger erquicklichen Polemik hat Borrmann wenigstens ein schriftstellerisches Werk errichtet, das in allen Teilen mit gleichmäßiger Vorsicht durchgearbeitet ist und nur das vollkommen Sichere überliefert, wie man es von einer solchen Arbeit erwarten darf. Es ist nur zu bedauern, dass seine Arbeit da aufhört, wo die eigentliche Kunst in Berlin beginnt, am Anfang des 19. Jahrhunderts. Es ist die gewöhnliche den Inventarisationsarbeiten gesteckte Grenze, die hier um so strenger festgehalten worden ist, als der Berliner Architektenverein eine neue Ausgabe seines 1877 erschienenen Buches „Berlin und seine Bauten“ vorbereitet. Der Architektenverein würde, nachdem Borrmann ein allen Ansprüchen genügendes Werk

geschaffen hat, gut daran thun, sich ausschließlich auf das 19. Jahrhundert zu beschränken.

A. R.

Federspiele von *Hans Thoma* und *Henry Thode*. Verlag von Heinrich Keller, Frankfurt a M.

Wir haben nie ein Werk, in dem bildende Kunst und Dichtung sich die Hand gereicht, mit der gleichen Stimmung und dem gleichen mitlebenden Empfinden genossen, wie die zu Weihnachten erschienenen „Federspiele“ von Thoma, dem jüngst in der Zeitschrift f. bild. Kunst gewürdigten Malerpoeten, und Thode, dem geistvollen Schilderer deutsch-mittelalterlicher Kunst, den wir hier zum erstemal als Dichter kennen lernen. Die Federspiele sind lithographirte Skizzen aus Thoma's Mappen, wovon einige dem erwähnten Aufsatz beigegeben waren. Figürliches, Landschaftliches durcheinander, aus den Bildern des Künstlers bekannte Motive, neue dazu, mit der ganzen Feinheit und Poesie in Erfindung und Darstellung, mit dem Zauber des innerlich wahrhaft Erlebten. Mehr als je vor den Gemälden drängt sich die Verwandtschaft des modernen Genius mit Dürer auf. Die Gemütsstiefe, in der beide wurzeln, die Gabe der Charakteristik, das Sinnig-Zarte und das Derb-Schwungvolle beieinander. Einzelnes anzuführen ist nicht möglich, da eine annähernd gleiche Höhe in allen diesen losen Blättern ist, in diesen Einfällen, neckischen wie ernsten, in diesen Gedanken- und Stimmungsrätseln. Von einem Text ist keine Rede; die Gedichte, von großer Sicherheit und Reichtum der Form, sind getreue gleichwertige Übersetzungen der Skizzen; wir haben uns nur schwer vorstellen können, dass zwei, wenn auch verwandte Individualitäten zwei Künste zu einem organischen Gefüge von dieser Einheit zusammenschweißen könnten; auf eine rätselhafte Frage des Malers ist nicht immer eine Antwort, sondern oft eine noch geheimnisvollere Frage das dichterische Echo. — Etwas Verwandtes haben vor Jahren M. von Schwind und E. v. Fuchtersleben in dem „Album der Radirungen“ geleistet. Nur ist Thoma's Phantasie weiterhinschweifend, seine Erzeugnisse haben freilich wiederum die Ziellichkeit der Schwind'schen Kleinigkeiten nicht.

F. H. M.

Johann Graus, *Ein Rundreis durch Spanien*. Ein Führer zu seinen Denkmälern, insbesondere christlicher Kunst. Wien, Woerl. 8^o. 114 S.

Bestimmter Studien halber hat Graus eine Reise nach Spanien unternommen, deren Ergebnisse teilweise bereits in der von ihm redigirten Zeitschrift „Der Kirchenschmuck“ veröffentlicht waren, nun aber bereichert und ergänzt in Buchform erschienen sind. Gestützt auf gründliche literarische Vorarbeiten ist er ans Werk gegangen und hat die Resultate in der beschriebenen Form eines Tageloches veröffentlicht; wir denken unwillkürlich an Nohl's „Italienisches Skizzenbuch“. Die Erforschung des Landes galt vorzugsweise der Architektur und auf diesem Gebiete finden wir eine Reihe der schönsten Resultate. Die verschiedenen Einflüsse der französischen und maurischen Architektur sind ebenso klar wie überzeugend dargelegt. Höchst interessante Aufschlüsse bieten in dieser Hinsicht die Kathedralen zu Valencia, Sevilla, Toledo, ganz besonders auch St. Esteban zu Salamanca etc. Noch bedeutender sind die Ergebnisse der Untersuchung des in der Moschee zu Cordova eingebauten Domes zu Cordova mit trefflichen Grundrissaufnahmen, wie auch das über die Dome zu Granada, Malaga und die Kirche des Escorial Mitgeteilte, wiewohl letztere Kirchen schon der

Renaissance angehören. Ganz besonders auffallend sind bei größeren wie bei kleineren Kirchen die Längskapellen, die in unseren Landen namentlich bei einschiffigen Kirchen erst in der Renaissance häufiger auftreten. In Spanien findet sich diese letztere Anlage schon im Mittelalter überaus häufig. Sehr belehrend sind weiterhin die Mitteilungen über liturgische Eigentümlichkeiten und die damit zusammenhängenden Einrichtungen der Kirchen. Erwähnt sein mag die Anlage des Domherrnchores im Langschiff, der Lettner, die paarweisen Kanzeln (bes. S. 68), das Lesepult, der riesige Hochaltar, die eigentümliche Altaranlage mit zwei Seiteneingängen und dahinter die Sakristei (S. 88 u. s. w.). Von den Werken der Malerei ist am meisten der Bilder des Prado gedacht und namentlich eine Anzahl trefflicher Bemerkungen über Murillo gemacht. Wie der Titel besagt, ist das Hauptgewicht auf die kirchliche Kunst gelegt, die profane maurische wie christliche gleichwohl nicht außer acht gelassen; ergeben sich ja so oft wichtige Beziehungen zur kirchlichen Kunst! Über die Moschee zu Cordova, die maurischen Bauten zu Toledo und Sevilla, ganz besonders über die Alhambra finden wir eine Anzahl der treffendsten Bemerkungen. Weiter seien als bisher nur wenig gewürdigt genannt: das Stadthaus zu Sevilla, ein köstlicher Bau der Frührenaissance, die Lonja zu Valencia, die Audiencia zu Barcelona u. s. w. Auf der Hin- und Rückreise musste Graus Norditalien und Südfrankreich passieren, wovon er gleichfalls sehr bemerkenswerte Studien mittelte, ganz besonders über Genua, Marseille, weiter Alby und Toulouse; sehr interessant ist auch die Beschreibung der neuen Kirchen zu Lourdes. Eine reiche illustrative Beigabe sowohl von Grund- als auch von Aufsichten, zum größten Teil nach Originalaufnahmen, illustriert das Buch. Die Publikation muss um so verdienstvoller genannt werden, als die Kunstliteratur über Spanien keine reiche ist; jeder, der sich mit spanischer Kunstgeschichte beschäftigt, wird das Graus'sche Buch gern benützen.

Wien.

ALFRED SCHNEICHER.

Skizzen. Eine neue Folge architektonischer und dekorativer Studien und Entwürfe von *Otto Roth*. 29 Handzeichnungen in Lichtdruck. Berlin, Verlag von Georg Siemens, 1892. Folio. Mit Vorwort.

Roth bietet uns mit der vorliegenden Publikation eine Fortsetzung seiner „Architektur-skizzen“; während er aber in diesen — wenigstens im Vorwort — sich als Kunstkompolit bekennt, der gleich der Biene aus jeder Blume Honig zu saugen weiß, vorzüglich aber aus den üppigen Blüten des Barockstils, zeigt er sich uns jetzt, wenn er es auch nicht eingesteht, auf anderer Bahn; er betont die Notwendigkeit einer größeren Anwendung und zweckentsprechenden Individualisierung des Ornaments, indem er — endlich einmal ein Mutiger! — gegen die heillosen Fätschblomerei des Akanthusblattes auftritt, das uns schablonenhaft im Ballsaal und Theater wie in der Kirche oder am Grabdenkmal entgegengrinst. — Das ursprüngliche pflüchtige und — mit Maß, Ziel und Zweck angewandte — immer und ewig wirksame Motiv ist zum Schmarotzer geworden, der alles überwuchert und nichts Gutes aufkommen lässt. Seine Domäne muss beschränkt werden, wenn nicht eine Ermüdung eintreten soll. Um das bewirken zu können, wird der Kompolit *nutant*; er wirt auf die Traditionen der romanischen und frühgotischen Muster hin, die ihre Motive der so mannigfaltigen *heutigen* Fauna und Flora entlehnen, mit welchen Mitteln auch wir Moderne wie alle künftigen Geschlechter befähigt sind, eine individuelle, *beziehungsvolle* Ornamentik zu schaffen, eine

A. Dürer's, die von ihnen in einem Oberlichtsaale der Gemäldegalerie der Kgl. Museen veranstaltet ist. Den Schluss bildeten Mittheilungen über neue Erscheinungen der kunstgeschichtlichen Litteratur.

M. S. H.

VERMISCHTES.

Über die Lage der deutschen Künstlerschaft in Rom und den geplanten Bau eines Atelierhauses erhält die Berliner „Post“ eine Zuschrift aus Rom, der wir folgendes entnehmen: „Die deutsche Kunst in Rom steht zur Zeit vor einer Entscheidung von unberechenbarer Wirkung. Sie wird entweder zu neuem Leben erwachen oder von Jahr zu Jahr klaglicher dahinsiechen. Man wird sich erinnern, dass im vergangenen Jahre der hiesige deutsche Künstlerverein im Betreiben seines Vorsitzenden, des Professors Meurer, sich in einer Eingabe an das preussische Kultusministerium wandte und darin die Nothwendigkeit des Baues eines Atelierhauses in Rom nachwies. Diese Angelegenheit hat seitdem nicht geschlafen. Es haben in Berlin wiederholt Besprechungen amtlicher und privater Natur stattgefunden, und das nächste Ergebnis war gewesen, dass die preussische Regierung erklären ließ, falls dem Gesuche des deutschen Künstlervereins Folge gegeben werden könne, so dürfe solches nur von Reichs wegen geschehen, da die Wohlthat eines derartigen Instituts allen deutschen Stipendiaten, nicht nur den preussischen allein zu Gute kommen müsse. Demgemäß wanderte die genannte Eingabe in das Reichskanzleramt, und dieses blieb ebenfalls nicht müßig. Es erließ Aufträge bei den verbündeten Regierungen und Akademien. Die Antworten lauteten durchgehends zustimmend, bis auf eine einzige. Sie kam von der bayerischen Regierung. Aber auch diese lautete nicht ablehnend, sondern abwartend. Und das war sehr erklärlich, weil München zur Zeit sich gegenseitig mit seinen Sezessionisten zu plagen hatte. Gerade Bayern aber, und diesen Staate gerade der Anforderung der Sezessionisten halber, hätte die Anfrage des Reichskanzleramtes willkommen sein müssen. Der Antrag des deutschen Künstlervereins hatte den Ansichten der verbündeten Regierungen und Fachleuten recht gegeben, welche die Errichtung einer deutschen Akademie in Rom als nicht zweckentsprechend und zu kostspielig widerrieten. Ein Atelierhaus macht jede Lehrkraft entbehrlich und schafft dennoch den hervorragendsten Mangel des gegenwärtigen Künstlerlebens in Rom ab, das Fehlen des Vorbildes in Gestalt des schaffenden Meisters. Nicht einer, sondern zehn und zwanzig große deutsche Künstler äußern jahraus, jahrein den Wunsch, einen Winter über in Rom zu wirken und sich selbst nur aufzurichten an der Antike und an der Natur Italiens. Ihren Wunsch vereitelt das gänzliche Fehlen passender Ateliers, denn was von solchen irgendwie wertvoll ist, wird von Ansässigen nicht aus der Hand gelassen. Die Stipendiaten sitzen zerstreut in der Stadt und können sich kaum das liebe Leben, um die Atelierniete erschwingen zu können. Ein Atelierhaus aber bringt Meister und Anfänger in die nächste Berührung. Die Vorteile, die sich für alle Kunstgebe aus dieser Berührung ergeben, sind unberechenbar. Warum, zum Beispiel, leisten die jungen Bildhauer in Rom viel, viel mehr als die jungen Maler? Nicht weil im Vatikan und auf dem Kapitol die klassischen Meisterwerke zu sehen und zu studiren sind, sondern weil zum Glück noch immer Meister wie Kopf und Sommer in Rom wirken! Schließlich ruft heutzutage alles, und namentlich München, nach Freilichtmalerei. Wenn das Atelierhaus in Rom den Künstlern ausschließlich Räume zur Verfügung stellt, welche die Arbeit

im Freien ermöglichen, was verlangt Bayern noch mehr zu Gunsten seiner Sezessionisten? Ein zweiter nicht minder wichtiger Umstand aber fällt ebenso in das Gewicht wie das künstlerische Interesse. Der Künstler will und muss beachtet und geachtet sein, wenn er selbst Trieb empfinden soll, Besseres und Bestes zu leisten. Überschen zu sein, kann er viel weniger vertragen, als einen kritischen Tadel. Aus diesem Umstande heraus war die Schaffung der beständigen Ausstellung von Deutschen Künstlervereine schon ein guter Schritt nach vorwärts. Die Blätter Rom haben wohl oder übel von den deutschen Künstlern Notiz nehmen müssen. Es war ihnen anzumerken, wie sauer es ihnen wurde, einmal nicht von Italienern, Spaniern und Franzosen sprechen zu sollen, und manche bittere Pille hat von den Deutschen heruntergeschluckt werden müssen. Wie soll es aber anders sein, wenn nichts geschieht, was uns in den Augen der Ausländer ein Ansehen geben muss! Wir brauchen hier keine stolze Akademie, wir brauchen nur Namen von Klang, vereinigt an einem, sozusagen vaterländischen Orte, Namen, an denen die Kritik nicht achlos vorübergehen darf, die dem Auslande zeigen, dass die deutsche Kunst etwas anderes ist, als hier im Augenblicke leider repräsentirt wird. Dann wird auch die Kritik den jüngeren Kräften Beachtung schenken und sie auf ihrem Entwickelungsgange beobachten müssen. Das Heranziehen erster deutscher Kräfte aber ist, wie schon mehrfach betont und bewiesen, ohne den Bau eines Atelierhauses, als des billigsten und praktischsten Mittels zum Zwecke, nicht denkbar. Eine weitere Zögerung birgt eine große moralische und materielle Gefahr in sich. Das Unternehmen des Atelierhauses in Rom ist eine politische, künstlerische und patriotische That zugleich.“

VOM KUNSTMARKT.

— *Berlin*. Am 7. Februar und den folgenden Tagen findet in Rudolf Lepke's *Kunstauktionshaus* die Versteigerung einer Sammlung wertvoller Gemälde neuerer Meister, sowie gerahmter Aquarelle von L. Passini, Ed. Hildebrandt, A. Hoguet u. a. statt; angeschlossen ist eine Sammlung älterer und neuerer Kunstgegenstände der verschiedensten Art. Der Katalog ist soeben erschienen.

— *Frankfurt a. M.* Am 7., 8. und 9. Februar findet in Rudolf Bong's *Auktionsaal für Kunst Sachen* eine Versteigerung von Gemälden moderner und älterer Meister Sammlung des Herrn Carl Pauli in München statt. Daran schließt sich eine hochinteressante Sammlung von römischen und griechischen antiken Gegenständen, feiner Metallarbeiten zu Dekorationszwecken, Arbeiten in Silber, Gold und Edelsteinen. Der Katalog ist soeben erschienen.

ZEITSCHRIFTEN.

Christliches Kunstblatt, 1893, Nr. 1.

Rückblick — Leid und Freud einer schwabischen Kirche.

Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen, XIV. Heft 1.

Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis. Von F. X. Kraus. — Notiz über Albrecht Altdorfer. Von M. Friedländer. — Die Ansetzung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrich's des Großen. II. Einzugsstücke der Schlossschmuckkunst. Von Fr. Saric. — Peter van den Bosch. Ein vergessener Genremaler von Amsterdam. Von W. Bode und A. Breddius. — Die Bibliothek Jans. H. Von F. Wackhoff.

L'Art, Nr. 688. 15. Januar 1893.

La comédie d'aujourd'hui. Von F. Lhomme. — Vanclausen: Le palais des Beaux-Arts a Lille. Von P. Leroy. — Ingres a Montauban: Le Musée Ingres. Von J. Momméjat. — Adrien Dubouché et le Musée céramique de Limoges. Von G. Lecomte. — Les expositions d'Avant en Angleterre et en Russie.

Inserate.

Neuer Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG.

Soeben erschien in sechster Auflage:

Der Cicero

eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens

von

Jacob Burekhardt.

Sechste durchgesehene und verbesserte Auflage

bearbeitet von

Wilhelm Bode.

I. Teil: Altertum mit Register. II. Teil: Mittelalter und neuere Zeit. 1. Band: Architektur und Plastik. 2. Band: Malerei. 3. Band: Alphabetisches Orts- und Namenregister.

1893. kl. S. Zusammen in 4 Bände geb. 16 M.

Diese neue Auflage des allen Kunstfreunden ans Herz gewachsenen „Cicero“ ist eine von dem Herausgeber auf das sorgfältigste durchgesehene und berichtigte. Einen besonderen Vorzug besitzt sie in dem jetzt sehr übersichtlich emgerichteten, mit allen zur Orientierung in Kirchen und Museen erforderlichen Vermerken versehenen Register, das die Form eines topographischen Kunstlexikons für Italien erhalten hat. Das Register wird, soweit der Überschuss reicht, auch einzeln für 3 M. abgegeben. [610]

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Das

Städtische Museum

zu

Leipzig

von seinen Anfängen bis zur Gegenwart.

Von

Dr. Julius Vogel

Gedruckt mit Unterstützung der Stadt Leipzig.

Das reich ausgestattete Werk enthält neben einer ausführlichen **Geschichte der Leipziger Galerie** eine Anzahl Reproduktionen von in derselben befindlichen Originalen, insbesondere 10 Radirungen und 19 Heliogravüren nach Gemälden von **van Eyck, Cranach, Wouter Kniff, Calame, Delaroche, Bellangé, Ludwig Richter, Andreas und Oswald Aschenbach, Vantier, Gebhardt, W. Sohn, Defregger, Lenbach, Uhde, Toby Rosenthal Böcklin**. Ausg. A. mit Kupfern auf chinesischem Papier geb. mit Goldschnitt 25 M. Ausg. B. mit Kupfern auf weissen Papier geb. 21 M.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Deutsche Konkurrenzen.

Eine Sammlung

interessanter Entwürfe aus den Wettbewerben deutscher Architekten, herausgegeben von **A. Neumeister u. E. Häberle**, Architekten und Professoren in Karlsruhe.

1. Heft: **Rathaus-Konkurrenz für Pforzheim 1892.**
2. Heft: **Rathaus-Konkurrenz für Plauen-Dresden 1892.**
3. Heft: **Museums-Konkurrenz f. Flensburg 1892.**
4. Heft: **Kirchen-Konkurrenz f. Breslau u. St. Johann 1892.**
5. Heft: **Konkurrenz für Villa Kuhnt in Halle a. S.**
6. Heft: **Kirchenkonkurrenz für Aachen.**

Demnächst kommt zur Ausgabe:

7, 9. Heft: **Bahnhofkonkurrenz f. Dresden.**

Jedes Heft von 32 Seiten mit 50 — 60 Abbildungen kostet \mathcal{M} 1,80, im Abonnement \mathcal{M} 1,20.

Wird fortgesetzt.

Die Italienischen Photographien

aller Verlagsanstalten. **Gut und billig.**

Kunsthandlung HUGO GROSSER, Leipzig.

Kataloge. Auswahlsendungen. [479]

Gemälde moderner und alter Meister.

auch Aquarille, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl einzeln als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von

[593] **Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 16S.**

Gemäldeaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869.** [483]

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aus schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle größere Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

**Berlin W.,
Potsdamerstrasse 3**

[579]

Josef Th. Schall.

Inhalt: Bemerkungen über das Wesen der Grazie. Von C. Grat **Coronini-Cronberg**. — Bornmann, Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin. P. Thoma und B. Thode. Feuerspüler J. Graus. Eine Rundreise durch Spanien; O. Bierh. Skizzen. — L. Passini; Dalmaz; Sebök A. V. Hellen. — Herzogkaval. in Düsseldorf. — Berliner Kunstgeschichtliche Gesellschaft. — Die Lage der deutschen Kunstschheit in Rom und der geplante Bau eines Ateliershauses. — Lepke's Kunstauktion 7. 2. 93 und Bangel's Kunstauktion 7. 3. 2. 93. — Zeitschriften — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Arthur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Hengasse 58.

BERLIN S.W.
Teiltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1892/93.

Nr. 15. 16. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

PIETRO ARETINO ALS MALER.

VON ALBERT SCHULTHEISS.

In der gelehrten Monographie, welche Crowe und Cavalcaselle uns über Tizian geliefert, ist der Briefwechsel des Aretiners mit dem Malerfürsten als eine der wichtigsten Quellen für biographisches Detail angegeben und dort ist auch des öfteren hervorgehoben, welch feines Verständnis der so arg verurufene Schriftsteller für künstlerisches Schaffen gezeigt, welch eminent lebhaftes Interesse er gegenüber allen Äußerungen der Kunst bethätigt. Dass er gründlicher und geistreicher als jeder andere Litterat über Malerei, über Wesen und Technik der Kunst zu reden verstand, haben seine Zeitgenossen ausnahmslos zugeben müssen und Pietro gilt ohne weiteres in solchen Dingen als Autorität. Der gelehrte Vielschreiber Lodovico Dolce (1508—1568) hat uns einen „Dialog über die Malerei“ hinterlassen, der in fingirten Formen, manche historische Ungenauigkeiten enthaltend, zwischen Aretino und einem gewissen Fabiani geführt, zur Verherrlichung Tizian's geschrieben ist. Ungleich deutlicher freilich tritt Pietro's kritisches Urteil, besonders aber sein hervorragendes Talent für Schilderung zu Tage in den Briefen, die er an seine Freunde gerichtet hat und in zahlloser Menge könnten Belege daraus erbracht werden. Man pflegt als Beweis für seine feine Beobachtungsgabe ein Schreiben zu citiren, welches er im Mai 1544 an Tizian gesandt und worin er das von dem Fenster seines Palastes aus wahrgenommene Farbenspiel der Wolken am abendlichen Himmel beschreibt. „Wenn“, so heißt es am Schlusse, die näher

befindlichen Wolken in heller Sonnenglut flammten, zeigten einige Stellen eine grünblaue Färbung, andere wiederum ein Blaugrün, das in der That von der Laune der Natur, dieser Meisterin der Meister, gemischt war. Mit ihrem Hell und ihrem Dunkel vertiefte und hob sie hervor, was sie für notwendig hielt, so dass ich, der ich weiß, wie in Deinem P'insel Geist von ihrem Geiste waltet, zu drei oder viermalen ausrief: „Tizian, wo weilst Du nun?“ Würdest Du doch, auf mein Wort, falls Du das, was ich Dir berichte, gemalt hättest, die Welt in dasselbe Erstaunen versetzt haben, welches mich verwirrte.“ — Wenn sich hier ein feines Gefühl für die Farbe ausspricht, so zeigt Aretino den künstlerischen Blick der Venezianer Meister für reale Gestaltungen in dem lebensfrischen Bilde, welches er uns entwirft von dem bunten Treiben auf dem Canalazzo, das er an einem Wochentage schildert. Die Rialtobrücke und ihre Umgebung, der Fischmarkt, der Fondaco dei Tedeschi sind erfüllt von einer geschäftig hin- und herwogenden Menge; zahllose Boote, beladen bis zum Rande mit allem, was die Jahreszeit bietet, kommen daher, ein sanfter Wind schwellt ihre Segel; unter frohen Scherzen werden sie ausgeladen, und so entsteht vor unseren Augen eines jener figurenreichen Bilder, wie später Bernardo Belotto, genannt Canaletto, sie gemalt. Diese anschauliche Schilderung Aretino's findet sich in einem Briefe, im Okt. 1537, von der Casa Bologni aus, seinem Wohnsitz am großen Kanal, an den Padrone selbst gerichtet.

Dass Pietro zu solch freudigem Entlassen einer bunten Realität in glücklichster Weise beanlagt gewesen, ist wohl von jeher, so lange man sich über-

haupt mit dem Mame ernstlicher beschäftigt, zugestanden worden; dass er aber hierzu ein geschultes Verständnis besitzen, ist eine noch wenig bekannte Thatsache. Pietro Aretino, darüber darf nimmehr kein Zweifel mehr bestehen, hat, freilich nur in relativ früher Jugend und wohl nicht lange Zeit, sich praktisch vorgebildet, als aufstrebender Jünger der Kunst den Pinsel gehandhabt. Seit, vor kaum einem Jahrzehnt, die italienischen Bibliotheken ihre ängstlich geläuteten Schätze herausgegeben, vor allem das Archivio Gonzaga zu Mantua sich erschlossen, sprachen völlig neu entdeckte Quellen und den Bemühungen der Forscher ist es gelungen, eine bisher dunkel gebliebene Periode im Leben dieses merkwürdigen Mannes, der in seiner Persönlichkeit ein ganzes Zeitalter repräsentirt, dermaßen aufzuhellen, dass nicht er allein, nein seine ganze Umgebung, Zeit und Volk vorübergehend in eine andere Beleuchtung geteilt uns erscheinen.

Der verdienstliche Herausgeber einer Sammlung volkstümlicher italienischer Dichtungen, d'Ancona, hat unter den sog. Marcianischen Handschriften einen alten Druck aufgefunden, am 22. Januar 1512 zu Venedig veröffentlicht: „Ein neues Werk von dem sehr fruchtbaren jungen Maler Pietro Aretino, d. h. Liebeslieder, Sonette, Capitoli, Episteln, Barzellette (scherzhafte Einfälle) und ein Klage lied.“ In der Vorrede versichert der Autor, dass er all dieses, fast in einem Augenblick gemacht; wir hätten es also in diesem Falle mit einer Stegreifpoesie zu thun und es wird uns das demnächstige Erscheinen eines schon begonnenen anderen Werkes angezeigt.

Die ganze Sammlung bietet nun freilich, nach dem Urteil berufener Kritiker, nichts als eine Wiederholung verbrauchter Gemeinplätze einer falschen volkstümlichen Dichtungsart, eine sklavische Nachahmung des Serafino Aquitano (1466—1500), der, ein verspäteter Minnesänger, sich an den verschiedensten Höfen Italiens herumgetrieben; aber das erste Sonett gestattet keinen Zweifel an der Urheberschaft unseres Aretino. Den Sonetten selbst geht der Vermerk voraus: „Einige Sachen von einem Aretinischen Jüngling Pietro, dieser Fortigkeit — *facoltà* — und der Malerei beflissen“ und dann folgt ein Sonett mit einer Widmung an den Peruginer Francesco de Bontempi, der vielleicht identisch ist mit dem in Aretino's Briefen erwähnten Francesco Buoncampi, einem Jugendfreund aus Perugia, wo der Dichter (geb. 1492) bekanntlich einige Jahre verlebte.

Ein anderer Beweis wird uns erbracht durch eine Anzeichnung des Chronisten Samdo, welcher

meldet, dass auf der Rialtobrücke zu Venedig an einer Säule, denselben Zwecken dienend, zu denen die Pasquino-Statue in Rom sich hergeben muss, sich am 29. Nov. 1532 eine bissige Schmähschrift gegen Pietro Aretino angeheftet fand, welcher, in Not geraten, vorübergehend wenigstens, nicht im stande war, seine Hausmiete zu bezahlen, und in Gefahr lief, obdachlos zu werden. Seine scharfe Feder hatte ihm viele Feinde geschaffen, jetzt in der Bedrängnis wurde der sonst Gefürchtete gehöhnt: „Hättest du deinen Pinsel nicht weggelegt, denn du bist, wie ich höre, einstens Maler gewesen, so würdest du nicht schließlich Hungers sterben auf einer Brücke.“

Auch dieses Dokument, zweifellos echt, hat sich unter den Marcianischen Handschriften vorgefunden und es ist somit bis zur Evidenz der Beweis erbracht, dass Pietro, eine Zeitlang wenigstens, den Plan gehegt, sich der Malerei zu widmen. Dass er dieses Vorhaben aufgegeben, brauchen wir gewiss nicht zu beklagen, denn die Nachwelt hat nichts, rein gar nichts dabei verloren; Aretino hätte ein ganz anderer sein müssen, um in der bildenden Kunst auch nur etwas zu erreichen, und es ist ohne weiteres klar, dass er seine ersten, wohl gänzlich misslungenen Versuche auf das ängstlichste verschwiegen, auch diesen Teil einer unruhlich verbrachten Jugend in das Dunkel der Vergessenheit gehüllt wissen wollte. Er am allerwenigsten war der Mann, dem es gegeben, der Ausgestaltung eines begonnenen Werkes in selbstloser Hingebung ganze Jahre zu widmen, er liebte ein mühelos rasches Schaffen und rühmte sich laut, an einigen wenigen Vormittagsstunden ganze Lustspiele, Dialoge und lange Tractate verfasst zu haben. „Wenn ich“, so schrieb er seinem Gvattersmann Marcolini, „nur den dritten Teil der Zeit, die ich vergende, zum Schreiben verwenden wollte, würden alle Pressen nicht hinreichen, meine Werke zu drucken“ und für diejenigen, denen die Wahl des Ausdrucks Mühe macht, hat er nichts als Spott und Hohn, als „Pedanten“ verfolgt er sie mit dem ganzen Ingrimm seines Herzens. Gewiss ein solcher Mann ist nur als Schriftsteller an seinem Platze, wenn es sich darum handelt, das Publikum in Atem zu halten, der Welt immer und immer wieder die eigene Persönlichkeit vorzurücken, Reklame zu machen um jeden Preis; und so hat Tizian mit allem Recht den Freund, dessen Bemühungen er nicht zum geringsten Teil Ruhm und Ansehen dankte, bezeichnet als den *Condottiere* der Litteratur, was wir übersetzen wollen mit Stammvater der Journalistik. Aber wenn der Aretiner es auch verstanden hat, „einzig mit einer

Feder, einem Tintenfass und einem Bündel Papier versehen, des ganzen Weltalls zu spotten“, wie er sagt, die Fürsten und Mächtigen sich nutzbar zu machen, wenn er ohne sonderliche Mühe sich eine runde Million und darüber erschrieben, so müssen wir doch an dieser Stelle betonen, dass er noch etwas mehr gewesen und für seine Zeit Höheres bedeutet als ein gemeiner käuflicher Lobschreiber. Wie ein Michel Angelo, ein Sansovino, ein Sebastiano ihm geliebt, ein Tizian in ihm die congeniale Natur erkannt, so sahen Karl V., König Franz I. und wie sie alle heißen mögen, die damals die Welt beherrschten, in dem talentvollen Schriftsteller einen Mann, welcher als ebenbürtig ihnen gegenüber trat, furchtlos, weil unabhängig, ein „freier Mann von Gottes Gnaden“, der erste, wenn auch nicht der beste Vertreter einer werdenden Großmacht — der öffentlichen Meinung.

HANDZEICHNUNGEN ITALIENISCHER MEISTER

in photographischen Aufnahmen von Braun & Co. in Dornach
kritisch gesichtet von Giovanni Morelli (Lermolieff).

Mitgeteilt von E. HAMON.

(13. Fortsetzung und Schluss.)

Gemälde im Prado zu Madrid.

421. Portrait d'un guerrier	} Echt.
422. Joseph et la femme de Potiphar	
424. La chaste Suzanne	} Echt.
432. Portrait d'une jeune Vénitienne	
440. Portrait d'une jeune Vénitienne	} Nein; Marietta Robusti.
441. Portrait d'une jeune femme, la poitrine découverte	
442. Portrait en buste d'une jeune femme	} Echt.
444. Portrait d'une jeune dame vénitienne	
Tiziano.	
450. La bacchanale	Echt, doch sehr übermalt.
451. Ofrande à la déesse des amours	} Echt.
452. Portrait d'Alphonse Ier d'Este, duc de Ferrare	
451. Portrait en pied du roi Philippe II	Echt; schön
455. Vénus et Adonis	Echt; schön.
456. Le péché originel	Echt; frühe Zeit übermalt.
457. Portrait équestre de Charles-Quint sur le champ de bataille de Mühlberg	Echt; sehr schön.
458. Banaï recevant la pluie d'or	Echt.
459. Vénus se récréant avec la musique	Echt.
460. Vénus se récréant avec l'amour et la musique	Echt.
461. Salomé portant la tête de Saint Jean	Kopie.
462. La glorification de la Sainte Trinité	} Echt.
467. Ecce homo	
468. La Dolorosa	Echt; sehr verdorben.

470. Philippe II. offrant au ciel son fils l'infant Don Ferdinand.	Echt.
471. Allocution à ses soldats du general marquis del Vasco	Echt; späte Zeit.
475. La Vierge des douleurs	} Echt.
476. La Religion secourue par l'Espagne	
477. Portrait du Titien peint par lui-même	} Echt; aber mitgenommen.
479. Portrait d'une dame	
482. Diane et Actéon	} Echt.
483. Diane découvrant la faiblesse de Calisto	
485. Portrait de l'impératrice Dona Isabella de Portugal	} Echt.
487. Jésus portant la croix	
488. Jésus-Christ et Simon le Cyrenéen	} Echt.
489. Le Sauveur apparaisant à la Madeleine	
Paolo Veronese.	
526. Vénus et Adonis	} Echt.
528. Jésus et le centurion	
533. Moïse sauvé des eaux du Nil	

Leonardo da Vinci.

550. La Joconde	Nein; ein Niederländer. —
---------------------------	---------------------------

Gemälde in der Ermitage zu Petersburg.

Beim Durchmustern der Photographieen von Gemälden der Ermitage äußerte Morelli, dass er Petersburg nie besucht habe und eine Autopsie bei einigen Bildern, um ein sicheres Urteil abzugeben, erst nötig sei. — Bei solchen ihm zweifelhaften Fällen sind die Worte „müsste es sehen“ beigefügt. —

Andrea Verrocchio.

1. La Vierge avec l'Enfant	Nein; ist ein Schüler des Lorenzo di Credi, welchem Morelli den Namen Tomaso gegeben hat. —
--------------------------------------	---

Cosimo Rosselli.

2. La Vierge avec l'Enfant	Nein; falsche Attribution.
--------------------------------------	----------------------------

Botticelli.

3. L'Adoration des mages	Echt und sehr schön.
------------------------------------	----------------------

Giovanni Bellini.

4. La Vierge avec l'Enfant Jésus et des Saints	Echt; aber sehr mitgenommen.
--	------------------------------

Lo Spagna.

5. La Vierge avec l'Enfant et des Saints	Wahrscheinlich echt; aber etwas Fremdartiges im Bilde.
--	--

Francesco Rizzo da Santa Croce.

12. La femme adultère en présence du Christ	1st alte Kopie nach Palma Vecchio.
---	------------------------------------

Leonardo da Vinci.

13. La Madone Litta	Nein; Bernardino dei Conti.
-------------------------------	-----------------------------

14. Sainte Famille

Nein; Cesare da Sesto.
Kopie nach einer Zeichnung.

15. Portrait d'une dame

Marco d'Oggiono.

16. Copie de la Sainte Gene de Leonardo da Vinci

Kopie. (?)

Sebastiano del Piombo.

17. Fortement de croix.

Wie in Madrid; müsste es sehen

Francesco Granacci.

22. La Nativité.

Eher Bugiardino; müsste es sehen.

Andrea del Sarto.

24. Sainte Famille avec Sainte Cathérine, Sainte Elisabeth et le petit Saint Jean

Echt; stark gepuzt.

25. Sainte Barbe

Nein.

26. Sainte Famille

Echt.

Domenico Ghirlandajo.

30. Sainte Famille avec Saint Jean Baptiste à genoux.

Nein; nicht zu bestimmen.

Raphaël Santi.

37. Sainte Famille

Nein; gute Fälschung; sehr schön.

38. La Vierge de la maison d'Albe

Nein; Giulio Romano.

39. Saint Georges à cheval perce de la lance le Dragon

Echt; früh.

39bis. La Vierge Conestabile

Echt.

40. Portrait d'un vieillard.

? Sehr schön; übermalt; müsste es sehen.

Giulio Romano.

56. La Vierge avec l'Enfant auquel elle offre des fleurs.

Kopie nach ihm

57. La Vierge avec l'Enfant et Saint Jean

Echt; aber arg entstellt durch Übermalung.

58. La Fornarina

Nein; nach d. Bilde Barberini, wahrscheinlich von einem Niederländer.

Francesco Francia.

68. La Vierge avec l'Enfant

Nein; nach dem Karton des Francesco von einem seiner Söhne —
Echt; früh, noch Einfluss des L. Costa.

69. La Vierge avec l'Enfant et de Saints

Giacomo Francia.

70. La Vierge et l'Enfant avec Sainte Cathérine.

War echt; ist aber ganz verdorben.

Luini.

71. La Vierge à mi-corps, avec l'enfant Jésus

Kopie

72. Sainte Cathérine et deux anges

Scheint echt zu sein; müsste das Bild sehen.

73. Portrait d'un personnage représenté sous la figure de St. Sebastien

Echt.

74. Portrait d'une jeune dame dite la Colombine

Nein; Giampietrino, sehr schön.

Cesare da Sesto.

76. La Vierge avec l'Enfant

Echt.

Correggio.

81. La Madone del Latte

Kopie.

82. L'Assomption de la Vierge

Kopie nach Freske in Parma.

82a. Apollon et Marsyas

Nein; geistreich, von einem Deutschen, der dem Michelangelo folgte.

Parmigianino.

86. La Mise au tombeau

Echt.

Luca Longhi.

88. Sainte Cathérine

Echt; zweite Manier.

Palma Vecchio.

90. L'Adoration des bergers

Echt; aber mitgenommen.

92. Sainte Famille, l'Enfant reçoit les fleurs que lui offre le petit St. Jean

Nein; Bonifazio I.

Tiziano.

105. Portrait de jeune dame

Nein; Kopie nach dem Wiener Bilde, von einem Deutschen.

Bonifazio Veneziano.

109. L'Adoration des bergers

Echt; aber sehr verdorben.

Paris Bordone.

111. Une dame avec son enfant

Wohl echt; müsste die Farbe sehen.

Moretto.

112. Judith debout, la main droite appuyée sur le glaive

Nein; Giorgione, aber mitgenommen.

113. La Foi

Echt.

Bronzino.

124. Portrait d'une dame

Echt.

125. Portrait d'une dame tenant un vase rempli d'oeillets

Nein.

Galerie Liechtenstein in Wien.**Leonardo da Vinci.**

32. Buste de jeune femme

Nein; ist nach Morelli's kurz vor seinem Tode ausgesprochenem Urtheile ein Werk des Andrea Verocchio.

KUNSTBLÄTTER.

Im Verlage von M. Perles in Wien sind die beiden ersten Lieferungen eines Werkes: Arthur Grottgert's Nachlass, gesammelt und herausgegeben von seiner Schwester, erschienen. Das Werk soll 10 Lieferungen à 2 Heliogravüren nach Originalzeichnungen des Künstlers enthalten.

NEKROLOGE.

* *Der Hofkunsthändler Fritz Gurltitt*, der Begründer des Gurltitt'schen Kunstsalons in Berlin, ist am 8. Februar nach schweren Leiden in der Heilanstalt Thonberg bei Leipzig im 34. Lebensjahre gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

* *Der Landschaftsmaler Georg Daubner in Berlin* ist als Lehrer an die Kunstgewerbeschule zu Strassburg i. E. berufen worden.

* *Von der Berliner Kunstakademie*. Prof. Hugo Vogel hat die erbetene Entlassung aus seinem Lehramt an der Berliner Hochschule für die bildenden Künste vom Kultusminister erhalten. Der Grund dieses Ausscheidens ist, wie früher gemeldet worden ist, auf die Spaltung im Künstlerverein wegen der Bilder des Norwegers Munch zurückzuführen. Es verlautet, dass Prof. Vogel beabsichtigt, Atelierunterricht zu erteilen. An seiner Stelle führt vorläufig Prof. Scheurenberg die Leitung der Malklasse an der Hochschule.

WETTBEWERBUNGEN.

* *In der Bewerbung um ein bei Friesack zu errichtendes Denkmal für Kurfürst Friedrich I. von Brandenburg* waren zwei Entwürfe von *Boese* und *Calandrelli* zur engeren Wahl gestellt worden. In der Sitzung des Denkmalsausschusses wurden für den ersten 15, für den zweiten 2 Stimmen abgegeben. Entgegen dieser Entscheidung hat der Kaiser die Ausführung des Calandrelli'schen Entwurfs bestimmt.

* *Zur Errichtung eines Denkmals für die Kaiserin Augusta in Berlin* sind mehrere Bildhauer von dem Komitee aufgefordert worden. Entwürfe zu einem engeren Wettbewerb einzuliefern. Für die Aufstellung des Denkmals hatte das Komitee sechs Plätze zur Wahl gestellt. Seiner Aufforderung sind *Ernst Bertr. Früt*, *Schayer*, *Erdmann Encke*, *Otto Riese* und *Emil Steiner* in Berlin und *Moest* in Karlsruhe gefolgt. Nach der Einlieferung der Entwürfe hat das Komitee eine Sitzung abgehalten, um über den Platz zu beschließen. Man entschied sich in erster Reihe für den Platz zwischen dem Opernhaus und dem Palais Kaiser Wilhelm's I. in zweiter Reihe für einen nicht näher bezeichneten Platz im Tiergarten. Die endgültige Entscheidung hängt vom Kaiser ab, der, wie mitgeteilt wurde, voraussichtlich den Opernhausplatz bestimmen wird.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Halle a. S. Jahresbericht des Städtischen Museums für Kunst und Kunstgewerbe. Auch in dem abgelaufenen achten Jahre des Bestehens des Städtischen Museums hat es die Zuwendung einer Anzahl von Geschenken zu verzeichnen: ein Gipsrelief, Porträt des Bildhauers Hoidel, Schöpfer des Händeldenkmals, von Herrn Bildhauer O. Rudolph; ein Ölgemälde, Simson, von Herrn Buchhändler P. Steffenhagen in Merseburg; eine Anzahl Lithographien, von Herrn Handschuhfabrikant G. Merkwitz; ein Ölgemälde, Studien-

kopf eines Mohren, von C. Steffack, von Herrn F. O.; ein Bootmodell aus Sansibar, von Herrn Dr. med. Heynauer; ein Farbendruck, von Herren Meisenbach, Riffarth & Co. in München; fünf Originalzeichnungen von W. Gentz, von Herrn Maler Ismael Gentz in Berlin; drei Farbendrucke, von der Kunstdruckerei des Herrn Ernest Matthey in Graz (Österreich); ein sog. Vivatband und sieben Autographen, von Herrn Oberst a. D. von Schönholtz; eine japanische Tischdecke, von Frau Professor Köhler; zwölf Stahlstiche, von Herrn Fabrikant Karl Schmidt; eine Sammlung Tapetenmuster, von der Firma F. A. Schütz, Halle. Die Bestände des Museums haben sich im letzten Jahre vermehrt um: 8 große Wandgemälde, 6 Ölgemälde, 8 plastische Werke, 10 kunstgewerbliche Gegenstände und 30 Stiche und Zeichnungen. Der Besuch der Sammlungen ist auf 7300 Personen gestiegen, die höchste bisher erreichte Zahl. Am meisten haben dazu die veranstalteten Sonderausstellungen beigetragen, von welchen zu erwähnen sind: die Reproduktionen der Galerie des Grafen Schack in München; Sammlungen von Gemälden, Zeichnungen und Studien der Maler Franz Gehrts (Halle), Philipp Röth in München, Philipp Franck, früher in Halle, jetzt in Berlin, Adolf Mämmchen in Halle; ferner größere Kollektionen von Gemälden, Kartons und Studien aus dem künstlerischen Nachlass des Orientalmalers W. Gentz zu Berlin und des Historienmalers Th. Große in Dresden. Außerdem wurden vorübergehend ausgestellt: 64 Öl- und Aquarellgemälde, 26 Kunstblätter und 20 kunstgewerbliche Gegenstände.

* *Die Meissonierausstellung in Paris* wird am 6. März in der Galerie Petit eröffnet werden. Das Komitee hofft, mindestens 1100 Werke des Meisters vereinigen zu können.

* *Die Berliner Nationalgalerie* hat zur Weltausstellung in Chicago acht plastische Werke und etwa zwanzig Gemälde abgedeutet. Die Bildwerke sind Gustav Eberlein's „Dornauszieher“, „der gefährdete Amor“ von Schweinitz, Brütt's Gruppe „Eva mit ihren Kindern“, „Junger Faun mit dem Bacchusknaben“ von Karl Begas, Paul Otto's „Mädchen im Dienst der Vesta“ und die Reinhold Bogas'schen Büsten von Bismarck, Moltke und Adolf Menzel. Unter den Gemälden befinden sich die Apotheose Kaiser Wilhelm's des Siegreichen von F. Keller, Reiterporträt Kaiser Wilhelm's II. von W. Schuch, die Porträts der Professoren Mommsen und von Helmoltz von Knaus und die Flachscheuer in Laren von M. Liebermann.

Das Germanische Museum in Nürnberg scheint, obwohl das Deutsche Reich bereits 22 Jahre besteht, immer noch weit entfernt von der Aussicht zu sein, zur Reichsanstalt erhoben und damit aller Sorgen um sein Fortbestehen enthaben zu werden. Nach einer Korrespondenz der „Vossischen Zeitung“ sind die jetzigen Verhältnisse nichts weniger als erfreulich. „Es herrscht immer noch das Interregnum, dass ein Verwaltungsbeamter unter der Beaufsichtigung eines leitenden Komitees die Geschäfte des Direktoriums schlecht und recht führt, ohne dass sich irgend eine Aussicht auf endgültige Lösung zeigte. Der Hauptbaken liegt in der schlechten finanziellen Lage des Instituts, welches fast ganz auf freiwillige Beiträge gegründet ist. Es haben nun langwierige Verhandlungen zwischen dem Deutschen Reiche und Bayern stattgefunden, die, wie aus einer Notiz des „Fränk. Kur.“ hervorzugehen scheint, zu einem Abschluss nicht geführt haben. Es wird in der Mitteilung gesagt, dass die Besetzung des Direktorspostens dem Kultusminister Dr. von Müller viele Sorge machte; eine Verstaatlichung des Instituts stößt an maßgebender Stelle in München auf Widerstand; die Verstaatlichung durch Bayern wäre die eine Möglichkeit, um die es sich unter den jetzigen Verhältnissen

handeln könnte, die andere eine hinreichende Unterstützung durch das Reich und Bayern gleichzeitig.“

Das *Rauchhausmuseum in Berlin*, das unter der Leitung des Professors R. Sievering steht, hat in letzter Zeit eine wesentliche Bereicherung erfahren, wovon Sievering folgende Mitteilungen gemacht hat. Die Nummern wurden um 98, von 256 auf 354 vermehrt, die zum größten Teil aus Vorräten des Lagerhauses entnommen sind. Durch Kauf wurde des Meisters Bücherschrank erworben, geschenkt — meist von seinen Angehörigen — wurden seine Totenmaske, sein Ölbildnis von Kretschmar, sein Mantel und Arbeitsrock, seine Werkzeuge u. s. w. Hr. Dr. Eggers in Berlin widmete Abgüsse zweier Medaillen auf Rauch und der Medaillen auf Karl August, auf Humboldt und Goethe. Die bedeutendste Erweiterung des Museums besteht in der Einrichtung eines Raucharchivs. Es enthält die Geschenke der Nachkommen des großen Bildhauers, der Geschwister d'Alton-Rauch. Das Archiv umfasst in der 1. Abteilung die Akten über Rauch's Arbeiten, über seine persönlichen, über Verwaltungs- und königliche Angelegenheiten, sowie Rauch's gesamte Korrespondenz, soweit sie vorhanden ist. Durch Kauf kamen die Briefe des Meisters an David d'Angers hinzu. Die 2. Abteilung enthält Zeichnungen von Rauch, von seinen Arbeiten, Studien und Skizzen, in Mappen geordnet. Die 3. Abteilung besteht aus Tagebüchern, Geschäftsbüchern und Kalendern sowie aus 18 Druckwerken, die auf Rauch und seine Schule Bezug haben.

Berlin. Die Ausstellung der Ehrengeschenke, welche für die Weltausstellung in Chicago bestimmt sind, wird im Lichte der *Kunstgewerbemussums* bis Ende Februar verlängert werden. Sie ist seit der Eröffnung noch um hervorragende Stücke vermehrt worden.

*. Für die Weltausstellung in Chicago hat der „Deutsche Weinbauverein“, der die Erzeugnisse der deutschen Weinkultur dort in einem eigenen Gebäude vorführen wird, zum königlichen Schmuck eines halbkreisförmigen Aulus fünf Dioramen malen lassen. Sie stellen Landschaften aus den fünf vornehmsten Weingegenden Deutschlands dar, aus dem Rheingau, dem Moselthal, dem Elsass (Umgebung von Rappoltswiler), Baden (Badenweiler und Willheim) und Württemberg (Neckarthal zwischen Canstatt und Esslingen). Die beiden ersten sind von *Kunzelespacher* und *Herwarth* (Lichterfelde bei Berlin), die drei andern von *Richter-Lefensdorf* im Verein mit *Fredemann* in Berlin ausgeführt worden.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Der Verein Berliner Künstler war zur Veranstaltung seiner Jubiläumsausstellung im Jahre 1891 vom Berliner Magistrat eine Garantiesumme von 100000 M. übergeben worden, die aus dem Überschuss der Einnahmen zurückgezahlt werden konnte. Der Magistrat stellte jedoch die Summe dem Künstlerverein als zinsloses Darlehen unter der Bedingung zur Verfügung, dass innerhalb von zehn Jahren mit Hilfe der Summe ein Vereinshaus gebaut werde. Wie der Vorstand namentlich in der Sitzung vom 7. Februar mitgeteilt hat, ist die Summe dem Magistrat wieder zurückgegeben worden. Eine Begründung des Entschlusses wurde nicht gegeben. Es ist also anzunehmen, dass keine Ansicht vorhanden ist, dass der Verein im Laufe des nächsten Jahrzehnts in den Besitz eines eigenen Heims gelangen werde.

Der Berliner Architektverein hat zur Bearbeitung einer neuen Auflage seines Werkes „Berlin und seine Bauten“, die er gemeinschaftlich mit der „Vereinigung Berliner Architekten“ antemündet, einen Ausschuss von 7 Mitgliedern ge-

wählt. Vorsitzender ist Oberbaudirektor Wiehe, Regierungsbaumeister R. Bormann ist Redakteur der Architekturabteilung (Mitarbeiter Baurat Hofffeld und Architekt K. E. O. Frisch), Redakteur der Ingenieurabteilung Bauminispektor Eger (Mitarbeiter Stadtbauminispektor Gottheimer und Baurat Housselle).

München. Der Verein für Originalradirung hielt am 27. Januar eine von 34 ordentlichen Mitgliedern besuchte Generalversammlung ab. Dem Berichte des Vorstandes ist zu entnehmen, dass sich der Verein in der kurzen Zeit seines Bestehens rasch entwickelt hat. Die Generalversammlung beschloss einstimmig auf Antrag des Vorstandes, zur weiteren Verbreitung der Publikationen folgende Bestimmung in die Statuten aufzunehmen: „Passive Mitglieder können Personen werden, welche die Kunst nicht berufsmäßig ausüben, gleichviel ob in München wohnhaft oder auswärtig. Dieselben entrichten einen Jahresbeitrag von 25 Mark, wofür sie die Jahrespublikation des Vereins erhalten.“ — Der Vorstand setzt sich aus folgenden Herren zusammen: 1. Vorsitzender Prof. E. Zimmermann, 2. Vorsitzender Fritz Bier, Schriftführer Walter Ziegler, Kassier Sion L. Weinbau, Beisitzer: H. Auctsberger, Peter Habm, C. Th. Meyer-Basel.

VERMISCHTES.

Professor August von Heyden hat für das Königliche Opernhaus in Berlin an Stelle des alten, von ihm vor 25 Jahren geschaffenen einen neuen Vorhang gemalt, der am 27. Januar, am Geburtstag des Kaisers, zum erstenmal dem Publikum gezeigt wurde. Der alte Vorhang stellte den Triumphzug des auf einem Delphine sitzenden griechischen Sängers Arion dar. Die schwingvolle, von feinem Schönheitsgefühl durchdrungene Komposition ist bald nach ihrer Vollendung von dem Künstler selbst für die „Zeitschrift für bildende Kunst“ (III. Jahrgang, S. 132) radirt worden. Der neue Vorhang, dessen Motiv der Kaiser selbst aus mehreren ihm vom Künstler vorgelegten Skizzen gewählt hat, stellt einen entsprechenden Vorgang aus der nordischen Mythologie dar. Zum Verständnis des Inhalts ist folgende Erläuterung abgegeben worden. „Bragi, der beste der Skalden, wird von Odin zu den Menschen gesendet, sie mit Sang und Dichtkunst zu erfreuen. Odin, der listig durch Bethörung der schönen Gunlod, Suttung's Tochter, diesem den Dichtermet gerannt hatte, setzte Bragi ein, des Wundertrankes zu waret, den Walküren, die unsterblichen Metspenderinnen Walhalls verteilen sollen. Einäugig sitzt Odin unter der Welsche Yggdrasil, denkend der Zeit, da er Gunlod's Liebe gewann, durch die Zweige des Baumes schimmert die goldene Götterburg. Drei Walküren mit ihren Metkrügen Odhrör (Begeisterung), Bodn (Hingebung) und Son (Sühne) umgeben Odin, um dessen Haupt die Raben Hugin und Munin flattern, während ihm zu Füßen seine Wolfe Geri und Freki liegen. In der Mitte des Bildes steht Bragi, singend mit goldener Harfe. Alles lauscht ihm begeistert, vor allem seine Gattin Blum mit den goldenen Äpfeln im Schoße, deren Besitz den Göttern ewige Jugend bewahrt; Liebe und Dichtkunst verbannen das Alter. Auch Zwerge und Nixen wollen Bragi's Gesang hören, und der alte Ferge, auf dem Rande des Bootes sitzend, schneidet Rohrpfaffen, um auf seine Art auch Kunst zu üben. Ein Krieger, Singer und Held, bittet um einen Trunk aus dem Krüge Odhrör, und Lichtalfen bringen Kränze für die, deren Sangeskunst Lohd verdient. Fern in den Wolken aber tragen Walküren gefallene Helden nach Walhall.“ Das Bild ist nicht dem Charakter eines in Falten herabfallenden Vorhanges angepasst, sondern als monumentales Gemälde ge-

dacht. Deshalb hat es auch eine breite, ornamentale Einfassung erhalten, die wie ein Goldrahmen wirken soll und auch wirkt. Daraufhin ist das Kolorit leicht und reich gestimmt, ohne das jedoch ein unruhiger, zerstreuer Eindruck hervorgerufen wird. Von größtem malerischen Reize ist die landschaftliche Färbung und der Hintergrund mit dem Blick auf das Meer und den von rötlich glänzenden Wolken durchzogenen Himmel.

* Die neueste bedeutendere Erwerbung der *National Gallery in London*, durch welche eine empfindliche Lücke der Sammlung aufs glücklichste ausgefüllt wurde, ist ein Meisterwerk von *Jan van der Meer von Delft*, die „Dame am Klavier“ aus dem Nachlasse W. Burger's (Thor's) in Paris, des bekanntlich um die bessere Würdigung des trefflichen alt-holländischen Malers hochverdienten französischen Kritikers.

† Der Bildhauer *Theodor Fröhl* in *Wien* hat für den Platz zwischen den beiden Hofmuseen zwei kolossale Gruppen von Pferdebändigern in weißem Marmor gearbeitet, welche sich kurzem an ihren Plätzen zu beiden Seiten der vom Hofstallgebäude herabführenden Rampe aufgestellt sind. Der Künstler bewährte in den beiden männlichen nackten Gestalten einem Germanen und einem Römer und den von ihnen bei den Mähnen gefassten, sich aufblühenden Rossen wieder von neuem seine große Meisterschaft in der Komposition solcher bewegter Gruppen. Die Formgebung wetteifert mit den besten Werken der Wiener Barockskulptur in effektvoll gesteigerter und virtuos behandelter Muskulatur.

VOM KUNSTMARKT.

Berlin. Am 21. dieses Monats kommt die Sammlung von Ölgemälden moderner Meister der Frau S. de Ryckson, Brüssel, im Rudolph Lepke'schen Kunstauktionshause, Kochstraße 28-29, unter den Hammer. Es sind vorzugsweise Meister der neueren belgischen, holländischen und französischen Schule, welche in dieser Sammlung vertreten sind. Der illustrierte Katalog führt die Nummer 884. — In unmittelbarem Anschluss daran wird laut Katalog 885 eine Kollektion von Gemälden und Aquarellen moderner Meister, sowie eine Sammlung von Antiquitäten ebendasselbst am 22. Febr. 1893 und folgende Tage zur Versteigerung kommen. In dem illustrierten Katalog finden wir Namen wie Siemiradzki, Konr. Dieltz, Pradilla, Ernest Meissonier, Norb. Schrödl, M. Schödl, Max Hoenow, Brendel, N. V. Diaz u. a. bedeutender Meister. Von der Antiquitätensammlung heben wir als besonders bemerkenswert die Miniaturen auf Elfenbein und in Email, sowie die schönen Limogen, die alten Porzellane und die römischen und altgriechischen Ausgrabungen, die altitalischen Gläser, die bemalten Holzskulpturen, Arbeiten in edlen und unedlen Metallen etc. hervor. Die Essenweinsche Bibliothek ist in den Besitz der Antiquariatsbuchhandlung von *Jos. Bar & Co.* übergegangen.

Wien: Am 2. März gelangt durch *H. O. Mithel* im Künstlerhause der bedeutende künstlerische Nachlass Leopold C. Müllers zur Versteigerung. Der reich illustrierte Katalog ist soden erschienen.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1893. Nr. 3.

Ausstellung des Aquarellistenklubs. — Atelierschau von Ch. Sokal. — Kunstbriefe: Krakau, von J. Süssner; München von H. Peters. — Don Juan Valera. — Adalbert Stifter als bildende Kunst. — Von F. Hasslwander. — Das Aquarellmalen des Herrn Ministerpräsidenten.

Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde. 1893. Nr. 1. Vorhistorische Monumente und Sagen aus dem Engertal. Von B. Reber. — Vorhistorisches aus dem Binnental. Von B. Reber.

— Die Graber beim Heidsiechen Döhl zu Raron. Von J. Heierli. — Antiquarische Funde aus dem Kanton Solothurn. Von K. Meistershaus. — Die beiden Erlinsburger zwischen Niederbühl und Hunsingen. Von K. Meistershaus. — Zur Baugeschichte des Klosters Einsiedeln. Von K. Stehlin. — Die Wandgemälde der Barfüßerkirche in Basel. Von Dr. E. A. Steckelberg (Schluss). — Die Wandgemälde in der St. Katharinenkapelle in Weidibach und ihre Wiederherstellung. Von Ch. Schmidt. — Tafelgeschichtliche Studien. Von H. Angst. — Zur Geschichte der schweizerischen Glasmalerei. Von H. Angst. — Statistik schweizerischer Kunstankäufer. Von J. R. Balm. Kanton Tessin (Schluss).

Architektonische Rundschau. 1892-93. Lieferung 4.

Taf. 25 Villa Bachstein in Grünwald (Italien) bei Berlin; erbaut von Cramer und Wolffenstein, Architekten in Berlin. — Taf. 26 König-Karlshaus in München; erbaut auf Veranlassung von Oberbaudrat F. Becker in Stuttgart. — Taf. 27 Stuckdekoration für das Haus Ecke Via Dante und Via Giulini in Mailand; entworfen von Architekt A. Chiodera daselbst. — Taf. 28 Denkmal Kaiser Wilhelm's I. in Lippstadt in W. F.; entworfen und ausgeführt von Schindler und Speer, Architekten in Berlin. — Taf. 29 Entwürfe zum Innenausbau eines Schlossens in Tirol von Zaar und Vahl, Architekten in Berlin. — Taf. 30 Wohn- und Geschäftshaus des Herrn Kommerzienrat L. Bernheimer, Maximiliansplatz in München; nach den Entwürfen von Prof. Fr. Thiersch, ausgeführt von Architekt M. Dauter daselbst; Hauptthur an der Südseite. — Taf. 31 Villa des Hofkammerrathes Honrat in Groß-Lichterfelde; erbaut von Architekt M. Born daselbst. — Taf. 32 Giebel mit dekorativer Holzverkleidung an alten Bauernhäusern in Bohmen; aufgenommen von Architekt G. Arkowitsch in Berlin.

Bayerische Gewerbezeitung. 1893. Nr. 2.

Die Verhandlungen des Fürstbischofs Franz Ludwig zur Hebung des Handwerks. Von Dr. F. Leitschuh.

Die Graphischen Künste. XV. Jahrgang. Heft 6.

Fritz von Uhde. Von R. Graul.

Die Kunst für Alle. 1892-93. Heft 9 u. 10.

Von alten und neuen Porträts. Von O. Donner v. Richter. — Rundschau. Von Fr. Pecht. — Albrecht v. Vrient. — Von alten und neuen Porträts in London. II. Von O. Donner v. Richter. — Die retrospektive Ausstellung in New-York. Von P. H. Baumbach. — Von Münchener Kunstmarkt. Von Fr. Pecht. — Die Ausstellung der 34. in Berlin. Von Fr. Hellwig.

Gewerbehalle. 1893. Heft 2.

Taf. 910 Abschlussgitter der Capilla del Condestable in der Kathedrale zu Burgos; aufgenommen von Prof. E. Eisehof in Karlsruhe. — Taf. 11. Buffet; entworfen von E. Hansen in St. Gallen. — Taf. 12. Entwürfe zu Glasfenstern von Prof. C. Sebeck in Kassel. — Taf. 13. Grabmal auf dem Prag Friedhof in Stuttgart; entworfen von Eisehof und Weigle, Architekten daselbst. — Taf. 14. Metallplatten; entworfen und ausgeführt von der Aktiengesellschaft Schaeffer und Walker in Berlin. — Taf. 15 Tisch; entworfen von C. Ledebur, Assistenten am Nordholländischen Gewerbe-Museum in Reichertshausen. — Taf. 16. Brotschiff; italienisch-byzantinische Arbeit des 13. Jahrhunderts, im k. k. Oesterreichischen Museum zur Kunst und Gewerbe in Wien; aufgenommen von P. Wahn daselbst.

Kunstsalon. 1892-93. Heft 3.

Die Mimik im Dienste der bildenden Kunst. I. Von Prof. K. Schupp. — Das Kupferdruck-Kupfer. Von G. Buss. — Aus dem Wiener Künstlerhause. Von Dr. A. Nossig. — Brief aus Rom. Von H. v. Preussner. — Wie äußert sich das Interesse der unvivilisirten Völkerschaften für die bildenden Künste? (Schluss). Von P. Reichard. — Die Heuchel Alexanders und der Roxane von Solomna. Gezeichnet von Louis Jacoly. Von Dr. A. Rossenbergl.

Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins. 1893. Heft 12.

Studien über Barock und Rokoko in Oberbayern. Von Prof. Dr. B. Riehl. — Über Trophäen. Von Prof. Dr. M. Haushofer. — Moderne Frankfurter Silberarbeiten.

Gazette des Beaux-Arts. 1893. 1. Februar. Nr. 428.

Etudes sur la peinture sennoise: Ducio I. Von A. Perati. — La Ceramique italienne d'apres quelques livres nouveaux III. Von A. Darcel. — Un tableau de Velazquez au Museo de Bonn. Von E. Giron. — Les églises italiennes au Museo de Venise. II. Von W. Wickhoff. — L'Exposition d'Art retrospectif a Madrid. II. Von F. Mazerolle. — Le sculpteur Claude Michel dit Clodion. II. Von J. J. Guiffrey.

L'Art. Nr. 689. 1. Februar 1893.

La reuvre française. Von H. Beraldi. — Courat a Mont-Salvan. Von O. Leymarci. — Vandalisme: Le palais des Beaux-Arts a Lille. Von P. Leroy.

The Magazine of Art. Februar 1893. Nr. 148.

Current Art: The Royal Society of Painters in Water Colours. Von Fr. Weidner. — The old Masters-Exhibition. Vom Herausgeber. — The Art-life of John Leech. Von H. Silver. — Dagnan-Bouveret. Von Franz B. Karageorgewitsch. — Suggestions for a new treaty copyright Art. Vom Herausgeber. — La Zingarella. Dargest. II. Von W. Crane. — The Cimosa Cule and American Wood-engraving. Von E. Bate. — The Preferences of Mr. Harry Quilter. Von M. H. Spielmann.

Archivio Storico dell'Arte. 1892. VI. Novemb.-Dezemb.

Francesco di Simone Fiesolano. Von A. Venturi. — Il Foro dei Mercanti di Bologna. Von E. Orioli. — La Pinnacola di Brera e il suo primo Catalogo. Von G. Frizzoni. — La basilica di San Michele in Foro in Lucca. Von E. Riolino.

Inserate.

Gemälde moderner und alter Meister.

auch Aquarelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl einzeln als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von
Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 168.
[1393]

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Anktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch Rudolf Bangel in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [4633]

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle größeren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstraße 3.

[579]

Josef Th. Schall.

Kunsthandlung HUGO GROSSER, Leipzig.

Sondergeschäft für Photographie.

Vertretung und Musterlager der Photogr. Anstalt

Ad. Brann & Co., Dornach. [567]

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Meisterwerke der Casseler Galerie.

39 Radirungen von William Unger. Mit illustriertem Text von Dr. O. Eisenmann, Direktor des Museums in Cassel, 1886. Eleg. geb. 20 M.; Ausgabe auf chinesischem Papier geb. mit Goldschnitt 25 M.

Album der Braunschweiger Galerie.

20 Radirungen von W. Unger und L. Kühn. Mit illustriertem Text von Dr. R. Graul, 1888. eleg. geb. 15 M.; mit Kupfern auf chines. Papier geb. 20 M.

LXXXVII. Kunstauktion von H. O. MIETHKE in Wien.

Der bedeutende künstlerische Nachlass

Leopold C. Müller's,

Professors an der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien,

bestehend aus vollendeten und unvollendeten Ölgemälden, Skizzen, Naturstudien und Zeichnungen gelangt am 2. März d. J. im Künstlerhaus zu Wien zur öffentlichen Versteigerung.

Der reich illustrierte Katalog mit einem Vorwort von Georg Ebers und dem Bildnisse Leopold C. Müller's ist zum Preise von Mark 10,— zu beziehen durch H. O. Miethke, Verlagsbuchhandlung in Wien I, Neuer Markt 13, 1. Stock. [1650]

Inhalt: Pietro Arcimbo als Maler. Von A. Schultheiß. — Handzeichnungen italienischer Meister. Kritisch gesichtet von G. Morelli; mitgeteilt von E. Habich (Schluss.). — Arthur Grotzger's Nachlass. — F. Gurlitt's. — G. Daubner; H. Vogl — Preisbewerbung um das Denkmal für Kurtist Friedrich I in Fiesack; Preisbewerbung für ein Denkmal für die Kaiserin Augusta in Berlin. — Jahresbericht des Staatlichen Museums für Kunst und Kunstgewerbe in Halle. — Meissenerausstellung in Paris; Werke der Berliner Nationalgalerie für die Weltausstellung in Chicago. — Das germanische Museum in Nürnberg; Das Rauchmuseum in Berlin; Ausstellung der Chicago bestimmten Gegenstände am Kunstgewerbemuseum zu Berlin; Ausstellung des deutschen Weinbauvereins in Chicago. — Verein Berliner Künstler; Berliner Architektenverein; Verein für Originalradirung in München. — Vorhang um Kgl. Opernhaus in Berlin, von A. v. Heyden; Erwerbung eines Bildes von Jan van der Meer in der Nationalgalerie in London; Die Pferd-Abendungen von Th. Friedl von den Hofmuseen in Wien. — Kunstauktion bei R. Lepke in Berlin; Verkauf der Essenswünschens Bibliothek; Kunstauktion bei H. O. Miethke in Wien. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich Artur Seemann — Druck von August Pries in Leipzig.



Jacob Burekhardt's Cicerone.

= 6. Auflage. =

Auf verschiedentlich geäußerten Wunsch habe ich mich veranlasst gesehen, das alphabetisch nach Städten geordnete, eine bequeme Übersicht bietende

Register

zum 2. Teile, Mittelalter und Neue Kunst, des „Cicerone“ auch

mit Papier durchschossen

herstellen zu lassen.

Der Preis eines durchschossenen Exemplars des Registers ist 4 Mk., der Preis des ganzen Werkes erhöht sich bei durchschossenem Register um 1 Mk., also geb. von 16 auf 17 Mark.

Das Register ist bei dieser neuen Auflage mit den zur Orientierung in Museen, Kirchen und Kunstsammlungen größeren Umfangs nötigen Vermerken versehen und kann als bequemer Führer in der Brusttasche mitgeführt werden.

E. A. Seemann in Leipzig.



Berliner Kunstauktion.

Dienstag, den 21. Febr. von 10 Uhr ab:

Kollektion Rycksen,

72 wertvolle Ölgemälde meist neuerer holländischer, belgischer, französischer etc. Meister laut Katalog 884.

Au 22. ds.: Eine umfangreiche Sammlung wertvoller neuerer Ölgemälde der deutschen und französischen Schule, sowie am 23.: wertvolle Antiquitäten, Porzelle, Autographen Kaiser Wilhelm I., etc. (Katalog 885). [649]

Rudolph Lepke's Kunstauktionshaus.

Berlin S.W., Kochstraße 28/29.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Heugasse 58. Teiltowstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1892/93.

Nr. 16. 23. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

LEOPOLD MÜLLER'S NACHLASS.

MIT ABBILDUNGEN.

Es ist ein Büschel farbiger Blüten, was jetzt in Wien aus der Verlassenschaft unseres unvergesslichen Leopold Müller zum öffentlichen Aufschlag kommt. Obgleich in Dresden (1834) geboren, war Müller doch ein echtes Wiener Kind, von Familie und von Geblüt, und wurzelte lange Jahre auch mit seinem Schaffen fest im Wiener Boden. Wie man weiß, gehörte er zu den glücklichsten Illustratoren des „Figaro“ und seine früheren Bilder sind dem heimischen Stoffkreis entlehnte Genredarstellungen. Erst als reifer Künstler kam er ins Ausland, zuerst 1867 nach Paris, dann Anfang der siebziger Jahre nach Italien und Sicilien, endlich nach Ägypten. Und hier, unter dem lichten Himmel, in der farbigen Welt des Nillandes, fand er die eigentliche Domäne seiner Kunst, die ihm zum bewährten Meister, zu einem der gesuchtesten Schilderer des orientalischen Lebens machte.

Der uns vorliegende, von H. O. Mühlke mit gewohntem Geschmack ausgestattete Katalog des Müller'schen Nachlasses, aus dessen reichem Bilderschatz wir den Lesern einige Proben bieten, umfasst in seiner ersten Abteilung 119 in Öl gemalte Studien, Skizzen und fertige Gemälde in Rahmen, woran sich in der zweiten Abteilung noch 51 gleichfalls

in Öl gemalte Studien und Skizzen in Passepartouts, in der dritten 44 Zeichnungen und Skizzenbücher, in der vierten endlich einige wenige Möbel und Kostümstücke aus dem Atelier des Künstlers anschließen.

Dem Stoffe nach gehören die weitaus zahlreichsten und künstlerisch wichtigsten Stücke des Nachlasses dem Orient an. Es sind darunter einige ganz fertige Bilder, nebst einer Anzahl unvollendeter. Das lebhafteste Interesse der Sammler werden jedoch die schönen Studien und Skizzen erregen, weil sie für Müller's ganze Art zu schaffen und zu studiren ungemein bezeichnend sind. Die Skizzen sind fast sämtlich von seltenem koloristischen Reiz; man sieht, dass der Künstler vor allem das Malerische suchte und der Natur abzugewinnen verstand. Dazu kommt die größte Sorgfalt im Studium. Die typischen Köpfe und Gestalten der bunten orientalischen Welt sind mit liebevollster Genauigkeit durchgebildet, bis in alle feinen Besonderheiten des Charakters und des Ausdrucks. In



Ein Student in Kairo.
Naturstudie von LEOPOLD MÜLLER.

der warm und lebendig geschriebenen Charakteristik Müller's, welche der berühmte Ägyptologe *Georg Ebers*, ein langjähriger Freund des Verstorbenen, dem Kataloge beigelegt hat, betont er mit Recht den unermüdblichen Fleiß Müller's als eine seiner hervorstechenden Eigenschaften und führt mehrere von Müller's Äußerungen an, welche diese Seite seines

Wissens illustriren. Der Nachlass bekräftigt das durch eine Reihe von Beispielen. Wenn man Müller mit zwei berühmten französischen Orientalern vergleichen sollte, so könnte man sagen: er übertrifft Gérôme an farbigen Reiz und Fromentin an fleißiger Durchbildung. In der ersteren Eigenschaft bewährt er sich als Wiener, in der zweiten als Deutscher.

C. v. L.

WIENER KÜNSTLERHAUS.

Nach altgewohntem Brauche wurde zu Anfang Dezember wieder eine Weihnachtsausstellung eröffnet, welche sich aber diesmal in ihrem Gehalte weit über das gewöhnliche Maß des Christmarkts erhob. Als besondere Gaben hatten sich vor allem Kollektivausstellungen von *Lebach* und *Stuck* eingestellt; die des letzteren bot nicht nur eine reiche Auswahl der neueren Ölbilder des Meisters, sondern auch eine ganze Galerie interessanter Handzeichnungen allegorischen Inhalts, welche in Gerlach's bekannten Sammelwerken publiziert wurden, und eine Anzahl seiner satirisch-humoristischen Federskizzen, die in den „Fliegenden Blättern“ erschienen sind. In der allgemeinen Ausstellung — unzmächtig von dieser

zu berichten — ragten namentlich die größten Gemälde von *Oscar Achenbach*, *Hugo Kauffmann* und *Chiriac* aus ihrer Umgebung empor. Des ersteren „Villa d'Este“, ein Architekturprachtstück in zauberhaftem Zwielfich des Mondes und der Abendröte, ist von geradzehn heroischer Wirkung. Das Gemälde ist in Komposition und künstlerischer Verarbeitung wohl eine der herrlichsten Schöpfungen des unvergleichlichen Meisters, der unter den landläufigen Vedutenmalern wie ein Riese dastet und, was bei der ungeschwächten Schaffenskraft unsere Bewunderung herausfordert, nie in's Flüchtige oder Triviale verfällt. Wie billig wäre ein Theaterbelustigungs-

effekt bei diesem Motiv gewesen, und mit welcher Sorgfalt hat der Künstler jedes Zuviel vermieden und dem Auge nur geboten, was der Zauber der Natur in gottgeweihter Abendstunde offenbart! *H. Kauffmann's* „Holzschmarn“ ist ein anspruchsloses Bauerntmotiv, vorzüglich gemalt und in den Gestalten vortrefflich charakterisiert, aber zu groß für die denn doch zu wenig sagende Episode. *Chiriac*, der Miniaturmaler im Großen, war fein und glatt, aber auch kindlich-humorvoll wie immer. In farbenbrillanter Feinmalerei bot uns *Galafre y Güinens* (Barcelona in seinem „Zigenerleben“ eine wahre

Augenweide; alles schwimmt im sonnigen Äther des Südens. Als hervorragende Bilder waren ferner einige Tierstücke zu notiren; obenan eine „Vielweide in den Dünen“ von *Herrn Bösch*. Die klaren, satten Farbentöne sind mit gewohnter Meisterschaft zu einander gestimmt, und die Zeichnung verrät das feinste Naturstudium.

Arth. Thiele schilderte in größeren Szenen aus dem Gebirge das „Hochwildleben“, und *Ad. Blaus* in einem reizend durchgeführten kleineren Bilde „die Heinkkehr“, die schwere Arbeit der Dorfgröße. Von *Gustav Schönleber* sahen wir eine ganze Kollektion von Ölstudien, zumeist Strand-

motive, in denen wir so recht den intimen Verkehr des Meisters mit der Natur belauschen konnten. So unmittelbar die Bilder der Wirklichkeit entnommen sind, so offenbart sich doch in jedem Pinselstrich die individuelle künstlerische Fassung und die sofortige Verarbeitung zu einem künstlerischen Ganzen. Die bewegten Strandmotive mit den verschiedenartig gestimmten Lüften, sowie die kraftvoll vorgetragenen, sonnigen Architekturbilder aus dieser Sphäre zeigen wohl in erster Linie die Meisterschaft des Künstlers. Im kleineren Genre waren der Wiener Humorist *J. Kiesel* mit einem Bildehen „Böse Zungen“ und *Frau Raben* mit einer



Junge Kopfkinder. Studienköpfe von LEOPOLD MÜLLER.

pikanten venetianischen Karnevalsszene am Markusplatz wirksam vertreten. Auch *Rod. Ottenfeld's* „Montenegriner auf der Flucht“ dürften nicht übergangen werden. Unter den Landschaften erinnerten *H. Dornau's* „Bauerngarten“ in der zarten Abtönung der Farben an Schindler's fein empfundene Vortragsweise; übertraffen, in Bezug auf reizvolle Detailausführung, wurde das Bildchen noch durch *Bullucci's* „Bauernhof“. Einzig in ihrer Art waren wieder die Blumenstücke der Frau *Olga Wiesinger-Florian*: es sind immer kleine Farhengedichte, die von der Künstlerin in diesem Genre auf die Leinwand gezaubert werden. Ein Waldbild von *Müller-Karavally* verblüffte mit seinen koloristischen Effekten: vergriffen im Motiv und in der Farbe hatte sich diesmal *Elvire Tito* in seinem großen Bilde: „Aus den venetianischen Alpen“.

Wir treten in das *Leubach-Kabinett* und finden hier zunächst das neu geschaffene Bildniß Ihrer königl. Hoheit der Frau Prinzessin Clementine von Coburg, dann das des jungen Minghetti, des Baron Tucher u. a. und in der Mitte dieses vornehmen Zirkels das „Indische Schlangemädchen“. Über die Porträts wollen wir uns

kurz fassen; sie zeigen uns den Meister in der Wiedergabe des Geistig-Individualen der Persönlichkeiten auf einem Höhepunkte, der wohl kaum weiteren Potenzen zugeführt werden kann. Er überragt darin alle Bildnismaler der Gegenwart. Und zu dieser zeichnerischen Priorität gesellt sich die koloristische Vornehmheit, „die historische Tradition unserer Klassiker“:

wie man Leubach's Malweise bezeichnet hat. In den ausgestellten Porträts ist übrigens der Künstler in der Durchführung des Details weiter gegangen als sonst, ohne aber damit das Auge vom Auge, dem Spiegel der Seele, abzulenken. Einen besonderen Reiz erhielt die kleine Ausstellung noch durch das „Schlangemädchen“. Der anmutig bewegte, jugendliche Torso der braunen Schönen tritt in vollendeter Modellierung aus dem Grunde hervor, und das Antlitz mit dem faszinierenden Blick, das in kühler Überschneidung nach rückwärts geneigt ist, steht zu dem emporgehobenen Haupte der mächtigen Boa in wirkungsvollem Gegensatz. Andere Bildnisse, wie die von Liszt, Gladstone etc. sind wohl von früher her bekannt, aber ein Zusammentreffen mit so vornehmen Geistern, wie uns Leubach vermittelt, ist immer ein interessantes und anregendes Ereignis.

Nun begeben wir uns in die phantastische Welt *Franz Sack's*. Die Ausstellung hat drei Räume umfaßt und bot in Ölbildern, Skulpturen, Handzeichnungen, Radirungen und Photographien ein nahezu vollständiges Bild von dem Schaffen des in Wien noch ziemlich unbekannt-

Künstlers. Das eigenartige Stoffgebiet, welches in mancher Beziehung an jenes Böcklin's streift, sowie die originelle Darstellung, die schrill von allem Gewöhnlichen absticht, erregen an und für sich das lebhafteste Interesse, aber auch diametral sich entgegenstehende Urteile. Es sind ganz merkwürdig dämonisch-visionäre Erscheinungen, die sich in den Bildern offenbaren: bald unheimlich,



Nasch, ägyptische Tänzerin. N. 1. Studie von LEOPOLDO V. ILIE.

gegesehen, dann wieder bizarr, gewürzt mit tollem Humor, weniger das Sinnlich-Schöne als vielmehr das Markige, auch oft Ungeschlachte mit Absichtlichkeit hervorkührend, aber durchweg fesselnd durch ihren geistigen Gehalt. Stuck geht allem Hergebrachten aus dem Wege und sucht nicht durch Äußerlichkeiten zu bestechen, sondern erfährt zu allererst den seelischen Kernpunkt des Gegenstandes; der Pinsel folgt darin, so weit er's eben vermag. Zudem besitzt der Künstler eine seltene Vielseitigkeit, sowohl in Bezug auf das Dargestellte als auch in der Technik. Er malt, modelliert, zeichnet mit allen Mitteln und radirt mit gleicher Meisterschaft. Im Unheimlich-Gruseligen und in der derbrealistischen Satire bewegt sich seine Phantasie wohl am liebsten. Dabei begegnen wir aber auch wieder Bildern der Lust und Freude und reizvollen landschaftlichen Stimmungsbildern. „Kämpfende Faune“, „Das verlorene Paradies“, „Glühwürmchen“, „Liebesfrühling“, „Pieta“ u. s. w. — wer sollte glauben, dass Bilder so heterogener Art alle von einer Hand herrühren! In der Mitte der interessantesten Gemälde-Kollektion

begegnete uns auch Meister Lenbach noch einmal in dem vorzüglichen Porträt unseres Künstlers. In noch ungleich höherem Grade als in den ausgestellten Ölbildern imponierte Stuck durch seine Schwarzweißausstellung in Tusch- und Federzeichnungen und Radirungen. Die Allegorie als launigheitere Fabel, sowie die satirische Karikatur besitzen in ihm einen Meister ersten Ranges. Zudem beherrscht der Künstler das Ornament und die heraldischen Formen mit einer Verve, um die ihm Facharchitekten beneiden müßen. Es leuchtet aus allen Kom-

positionen, ob heiter oder ernst, echt deutsche Kraft hervor, gepaart mit tiefem Empfinden und geistigem Sichvertiefen in den Gegenstand. Denjenigen Wiener Kunstfreunden, denen der Inhalt eines Kunstwerkes mehr als der äußerliche Glanz wiegt, hat das Künstlerhaus mit der Stuckausstellung ohne Frage einen seltenen Genuss bereitet.

J. L.

NEKROLOGE.

Der Berliner Hoffmannshändler *Frit: Gortlitt*, dessen Tod wir in der vorigen Nummer gemeldet haben, hat im



Strasse Birket el-Kherou in Kairo. Naturstudie von LEOPOLD MÜLLER

Berliner Kunstleben des letzten Jahrzehnts eine hervorragende Rolle gespielt, die etwa mit der des Hechts im Karpenteich vergleichbar ist. Seiner Unternehmungslust entsprachen nur nicht die Mittel, die ihm zu Gebote standen, und an dem Zwiespalt, der zwischen dem Erreichten und Gewollten immer größer wurde, rieben sich schließlich seine geistigen Kräfte auf. Was er mit Begeisterung und wahrer herzlicher Teilnahme begonnen hat, werden andere, denen eine kühler Geschäftsroutine zur Seite steht, vielleicht glücklicher durchführen. Er war vom Beginn seines Geschäfts an ein Anwalt der Verehrten, Verkanten und Obdachlosen, obwohl er immer etwas von

Lenbach, Defregger, Knaus, Paul Meyerheim, F. A. Kaulbach zu zeigen hatte, gehörte seine volle Neigung doch den Naturalisten oder, in seinem Sinne, den Naturmenschen an. Am meisten lag ihm Böcklin am Herzen, den er durch Aus-

stellungen alter und neuer Werke so lange den Berlinern zu Gemüte geführt hat, bis sich nach dem Vorgange der Nationalgalerie auch mehrere Privatsammlungen zur Aufnahme seiner Schöpfungen entschlossen. Fast sämtliche Werke des Bildhauers Adolf Hildebrand hat er in einer Sonderausstellung in der Berliner Kunstakademie vereinigt, die das Material für eine eingehenden Charakteristik des Meisters in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ (XX, S. 221 ff.) geliefert hat. Nicht geringeren Eifer hat er für Max Liebermann, F. v. Uhde, Max Klinger, Thoma, Leibl, den Norweger Sinding und andere seiner Landsgenossen, den Italiener Brancaccio und viele andere entfaltet, und wenn es ihm auch nicht gelungen ist, so viele Kunstfreunde zu dem Maße seiner eigenen Wertschätzung der von ihm beschützten Künstler zu

bekennen, wie er es selbst gewünscht hätte, so hat er doch aus manchem verkannten Künstler einen besser gekannten und geachteten gemacht. Auch um die Beteiligung des Auslandes an der Berliner Jubiläumsausstellung von 1886 hat er sich verdient gemacht, und zu seinen bleibenden Verdiensten gehört es auch, dass er zuerst die schönsten von den Tamarisgrünen Terrakotten des Berliner Museums und den unmutigen, aus Wachs gebildeten Mädelchenkopf im Museum zu Lille, ein Meisterwerk der italienischen Renaissancebildnerei, durch vortreffliche Nachbildungen weiteren Kreisen zugänglich gemacht. Auch nach seinem Tode wird die Ausstellung und Kunsthandlung unter der alten Firma weitergeführt werden. Gurliitt war ein Sohn des Landschaftsmalers Louis Gurliitt, der im vorigen Jahre seinen 80. Geburtstag gefeiert hat.

Professor Dr. *Luwig Lindenschmit*, der Direktor des römisch-germanischen Centralmuseums in Mainz, ist daselbst am 11. Februar im 81. Lebensjahr gestorben.

Der erste Direktor des kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin, *Carl Grawer*, ist am 16. Februar im 70. Lebensjahr gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

Zu *ordentlichen Mitgliedern der Akademie der Kunst in Berlin* sind gewählt und vom Minister bestätigt worden: der Maler *Julius Falst*, der Maler Professor *Alex Konec*, der Maler Professor *Franz Schabinger*, sämtlich in Berlin, der Bildhauer *Nikolaus Gröber* in Wilmersdorf, der Maler Professor *Hans von Bartels* in München, der Maler *Grege von Borkmann* in Düsseldorf, der Bildhauer *Paul de Vigne* in Brüssel und der Dom-Baummeister *Franz Schmidt* in Straßburg. *August Wittig*, der bekannte Bildhauer, Professor an der königl. Akademie der Künste in Düsseldorf, feiert am 23. März d. J. seinen 70. Geburtstag. Wittig ist u. a. der Schöpfer der schönen Gruppe „Hagar und Ismael“ in der Nationalgalerie zu Berlin.

DENKMÄLER.

Das Komitee für die Errichtung eines *Denkmalens in Düsseldorf* hat am 12. Februar eine Sitzung abgehalten, in der u. a. beschlossen wurde, gegen die bekannte Entscheidung der Stadtverordnetenversammlung vom 21. Januar Verwahrung einzulegen. Sollte dieser Schritt keinen Erfolg haben, so wird, wie man der „Frankfurter Ztg.“ schreibt, das Komitee der Frage, ob das Denkmal nicht anderwärts, z. B. in Frankfurt zu errichten wäre, näher treten.

Mit der Ausführung des *Denkmals für die Kaiserin Augusta in Berlin* ist Professor *Fritz Schaper* von dem Komitee beauftragt worden. Das Denkmal wird auf dem Platze zwischen dem Palais Kaiser Wilhelm's I. und dem Opernhause errichtet werden.

Das Modell zu dem *Kaiser-Wilhelm-Denkmal für die Porta Westfalica*, das im Atelier des Architekten *Bruno Schmitz* in Berlin ausgestellt ist, ist vom Kaiser besichtigt und einer eingehenden Kritik unterzogen worden. Nach einer Mitteilung der „Vossischen Zeitung“ wurde der Gesamthaltung des Modells beigestimmt, für die Architektur in Anbetracht des großen Maßstabes aber eine noch weiter gehende Vereinfachung der Formen und die Beseitigung dekorativen Beiwerks in Vorschlag gebracht. Der Kaiser erinnerte an die Trajanswand, an die Nidenkmäler und andere Schöpfungen der Alten, denen man in der Einfachheit und Großartigkeit nachzueifern solle. Der würdige Aufbau der Halle, die von Türmen und Bastionen umgeben ist und dabei keinen der

historischen Stile folgt, schien dem Beifall des Kaisers zu finden, der die Fernwirkung des Denkmals und das Zusammengehen mit der umgebenden Natur als die Hauptsache hinstellte. Die von Prof. *Zumbusch* in Wien, einem geborenen Westfalen, modifizierte barhäufige Kaiserfigur in Reiterstiefeln, Panzer und übergeworfenem Harnisch entsprach nicht ganz dem Geschmacke des Monarchen, der eine einfachere, historisch treuere Gestalt in Militärmantel und Helm vorziehen wollte, weshalb das endgültige Modell erst noch einmal vorgelegt werden soll.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Museum in Vich. Aus einem Briefe des Sekretärs des bischöflichen archäologisch-artistischen Museums zu Vich in Katalonien, Herrn José Serra y Campdelaner, entnehmen wir folgende interessante Notiz: Im Jahre 1809 wurde zu Vich ein von dem dortigen Bischof, Dr. D. José Morgades y Gilí, gegründetes archäologisch-artistisches Museum eröffnet, welches, gleich von Anfang an sehr reichhaltig und bedeutend, an Gegenständen des christlichen Mittelalters in Spanien nicht seines Gleichen hat, an Tafelgemälden des 9. bis 12. Jahrhunderts aber nach der Versicherung der Sachverständigen vielleicht in ganz Europa einzig dasteht („cuyo Museo copiosísimo y famoso ya al nacer, en objetos de la edad media cristiana no tiene rival en España, y por la serie de pinturas en tabla de los siglos IX al XII, según afirman los inteligentes, ni siquiera en Europa“).

A. R. *Aus Berliner Kunstausstellungen*. Während des Januars und der ersten Hälfte des Februars haben die vier permanenten Kunstausstellungen Berlins neben der Ausstellung der Münchener, 21^{te} nur wenig geboten, was in der Chronik der Kunst unserer Zeit verzeichnet zu werden verdient. Bei *Aushar* und *Roßdorf* ist einer Sonderausstellung von Aquarellen des Hamburgers *Assan Lutteroth*, die einen Zeitraum von 20 Jahren umfassen, und von Aquarellen der im vorigen Jahre verstorbenen Berliner Blumen- und Stilllebenmalerin *Therese Loublin* eine Ausstellung von Aquarellen, Pastell- und anderen Zeichnungen gefolgt, an der ausschließlich Damen beteiligt sind. Aus der Menge treten gerade keine besonders glänzenden Schöpfungen hervor; aber das technische Können steht auf einer so achtungswürdigen Höhe, das bei der Mehrzahl der Damen von Dilettantismus oder von Beschränkung der Ausdrucksmittel nicht mehr die Rede sein kann, dass nicht wenige sogar zu einer staunenswerten Virtuosität gediehen sind, die mit allen Raffinements der modernen Technik umgeht. Wir heben aus der Masse nur die Namen *Dora Witt*, *Louis Begas-Parmentier*, *Jeanne Borek*, *L. Löwensbrück-Parmentier*, *Bertha Schreiber*, *C. Klein* (Blumenstücke), *Agnes Steiner*, *Freida Meuschowen* und *Idone Mühlbacher* hervor. Bei *Schöbe* stand die Ausstellung nach dem Abschied der 21^{te} zunächst unter dem Zeichen der Bildnismalerei. Graf *Herrsch* war mit dem Bildnis eines Gleichgesinnten in schwarzem Gesellschaftsanzug vertreten, das alle guten Eigenschaften der Bildnerei mit den Vorzügen des Holzeinhalts verband. Der Berliner Maler *Hanns Fechner*, einer der begabtesten unter der jüngeren Generation, zeigte in den Bildnissen der Professoren *Virechow* und *Knaus*, des Humoristen *Wilhelm Raabe* und des naturalistischen Stürmers *Gerhart Hauptmann* eine Vielseitigkeit der malerischen Charakteristik, die von der späteren Entwicklung des noch jungen Künstlers das Beste erwarten lässt. Seine Ausdruckweise ist selbständig, unbefangen, frei und natürlich, ohne naturalistisch im unangenehmen Sinne zu sein. In *Maximilian Kisten* stellte sich zum erstenmal in Berlin eine

Bildnis-Literin vor, die ihre große technische Gewandtheit in der Pariser Schule gelernt hat. Eine gesunde, frische Naturanschauung offenbarte sich in einer Reihe landschaftlicher und Interieurstudien in Aquarell aus Gasten und Umgebung von *Emil Dopler d. j.* — Bei *Garlitt* wurde Mitte Januar eine internationale Ausstellung von Aquarellen und Pastellzeichnungen eröffnet, an der die Berliner *Max Liebermann*, *F. Starbina*, *H. Worrmann*, *L. Dittmann*, der von Karlsruhe nach Berlin übergesiedelte Darsteller orientalischen Lebens *A. von Mebel*, *A. Münch* in Halle und *A. Lutteroth* in Hamburg hervorragend beteiligt waren, ohne jedoch einen neuen Beitrag zur Kenntnis oder zur höheren Würdigung ihrer Kunst zu liefern.

Zur Beteiligung Deutschlands an der Weltausstellung in Chicago. In der Ausstellung des Vereins Berliner Künstler ist für einige Zeit die in malerischer Weise dargestellte Ansicht des *Deutschen Hauses* zu sehen, das in Chicago errichtet worden ist, um während der Zeit der dortigen Weltausstellung zur Unterbringung von Sammlerausstellungen und für die Einfangs-, Arbeits- und Büroräume für den Reichskommissar zu dienen. Die Entwürfe zu dem im Stile der deutschen Frührenaissance gehaltenen Bauwerke sind von dem Regierungsbaumeister Johannes Radke, einem der Architekten des Reichskommissariats, gefertigt worden, während die Ausführung an Ort und Stelle unter der Leitung des Architekten Aug. Fiedler in Chicago erfolgt ist. Die ausgestellte Zeichnung bringt den reichfarbigen Eindruck, den das deutsche Haus inmitten seiner Umgebung hervorruft, in malerischer Weise zur Wirkung. Die sehr glücklich und harmonisch wirkende Farbige Auffassung der Zeichnung wurde von dem Architekturmalers Wilhelm Herwarth, Lehrer an der königl. Hochschule der bildenden Künste, ausgeführt.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

In der Februarsitzung der *Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft* sprach Herr Dr. P. Jessen über den Stil Louis XVI im französischen Kunstgewerbe. Redner legte zunächst den Entwicklungsgang dieses Stiles dar, der eine Reaktion gegen die zügellosen Formen des Rokoko bildete. Wiederaufnahme der strengeren antiken Formen, besonders unter dem Einfluss der pompejanischen Ausgrabungen, ist das leitende Motiv. Litterarisch wird die Bewegung durch Soufflot, Cochin, Laugier u. a. seit etwa 1750 vorbereitet. De Neuforges' „Reveil elementaire d'architecture“ vertritt bereits den neuen Stil, der allerdings in der Architektur um so leichter Eingang fand, als das Rokoko sich ja im wesentlichen nur auf die Umgestaltung der Innendekoration bezog. Auch hier wird strenge, symmetrische Gestaltung jetzt Regel, die Rahmenprofile, Muschelformen etc. weichen den antiken Stäben und Bandformen. Mäander, Eierstab, Kymation werden reichlich angebracht. Die antiken Architekturformen, die Säule und ihre Teile, die Triglyphen, Fries etc. werden unablässig zu den verschiedensten Zwecken benutzt. Im Ornament wird ein mageres Akantusrankenornament herrschend, die Grotteske wird wieder belebt, Naturblumen, Gurlaunden, Blumengewinde beliebt. Letztere dienen dazu, die starren Geraden der Architektur zu brechen und zu beleben. Eine besondere Vorliebe hat man für antike Embleme, besonders für die Sinnbilder der Trauer, der Liebe, der Natur, für Urnen, Fackeln, Taubenpaare etc. Eine Fundgrube hierfür bietet Delafosse in seiner „Nouvelle iconologie historique ou attributs hiéroglyphiques“. Im Mobiliar herrschen neben den bekannten Möbeln mit Metallbeschlag die reich geschnittenen, teils bemalten, teils lackirten Hölzer. Die Stützen, z. B.

der Tische, werden oft als Säulen, Pfeilerbündel, Lanzenschäfte etc. gestaltet. Die Bronzetechnik ist glänzend entwickelt. Besondere Ausbildung wird den Uhren zu teil, die teils mit Emblemen, teils figürlich dekoriert werden. Bronzefassungen sind auch für Fayencen und Porzellane sehr beliebt, welche letztere dem Stile entsprechend strenger dekoriert werden. So liefert der Stil Louis XVI auch mannigfache Anregung für das moderne Kunstgewerbe. Doch dürfte er bei uns keinen ausgedehnteren Einfluss ausüben, da seine zarten und eleganten Formen zu wenig dem Geschmacke des größeren Publikums entgegenkommen. — Herr Dr. v. Falke berichtet sodann über das neu erschienene Werk von M. L. Solon: „The ancient art stoneware of the Low countries and Germany, London 1892“. Es fasst die gesamte bisher über „deutsches Steingewerbe“ publizierte Litteratur zusammen und schildert auf Grund derselben unter Berücksichtigung aller hierfür wichtigen Sammlungen die Geschichte des „deutschen Steingewerbes“. Redner gab eine kurze Übersicht dieses Entwicklungsganges, besprach die wichtigsten Fabriken in Siegburg, Raeren, Nassau und Kreußen etc. und erörterte zum Schluss die Frage, ob die Marken auf diesen Töpferwaren dem Töpfer oder dem ornamentirenden Künstler zuzuschreiben seien. — *M. st. H.*

e. l. *Deutsches archaisches Institut in Rom.* — In der Sitzung vom 20. Januar besprach Prof. *Lauciani* einige in verschiedenen Teilen Roms zum Vorschein gekommene Bildhauer- und Steinmetzwerkstätten, in denen sich zahlreiche Stücke antiker Skulptur vorfinden. Lauciani erkennt in denselben Werkstätten römischer Künstler aus der zweiten Hälfte des 12. und der ersten des 13. Jahrhunderts (wie der Cosmaten u. a.) und knüpfte hieran einige interessante Bemerkungen über das Verhältnis einzelner aus diesen Atelier hervorgegangenen Werke zu den von denselben benutzten antiken Vorbildern. — Dr. *Hilson* machte Mitteilungen über ein im vorigen Jahre an der Stelle des Palazzo Caffarelli entdecktes Stück von der Cella der Juno im großen kapitulischen Jupitertempel, welches als das einzige bisher gefundene Stück der Cella (die anderen bekannten Reste gehören der Substraktion an) von Interesse ist. Ferner verteidigte der Vortragende auf Grund epigraphischer Zeugnisse (Militärdiplome und die neuentdeckten auf die Säkularspiele bezüglichen Urkunden gegenüber der abweichenden Meinung *Richter's* die ältere Ansicht, wonach um den Jupitertempel sich ein ausgedehnter, von zahlreichen Heiligtümern anderer Götter eingenommener heiliger Bezirk befunden habe, und wies vermuthungsweise dem in den genannten Urkunden mehrfach erscheinenden Tempel der *fides populi Romani* die Stelle westlich unter der Casa Tarpeia zu.

VERMISCHTES.

2. *Ulor vianu vergeessen Amsterdamer Gewandler aus der Kabinenzeit Pieter van den Bosch* machen W. Bode und A. Brodus im neuesten Hefte des „Jahrbuchs der Königlich preussischen Kunstsammlungen“ einige Mitteilungen, denen wir folgendes entnehmen. Aus Urkunden war der Name des Künstlers schon seit einigen Jahren bekannt, aber ohne nachweisbare Bilder von seiner Hand war der Name ohne Wert. Erst ein unter dem Namen des Pieter van Slingeland geführtes Bild in der Berliner Galerie (Nr. 1011) „die Köchin beim Putzen“ hat einen Anhaltspunkt gegeben, der zu weiteren Ermittlungen über Werke des Künstlers geführt hat. Bei einer Untersuchung und Reinigung des Bildes fand Dr. Bode, dass die „Buchstaben P. v. S. sich in P. v. Bos verwandelten, die letzten Buchstaben freilich nicht mehr ganz deutlich,

weil sie teilweise ausgekratzt waren". Eine weitere Beglaubigung fand Dr. Bode auf der Rückseite der Holztafel, auf der das Bild gemalt ist, in dem mit schwarzer Farbe in großen Buchstaben geschriebenen Namen: Pieter van den Bosch. Auf Grund dieses Bildes haben Bode und Brodinus diesem Maler noch einige andere, zumeist als „Slingelandt“ bezeichnete Bilder zugewiesen; aber nur eines davon, „die Witwe“, eine alte Frau in der Bibel lesend, in der Petersburger Eremitage, trägt die Bezeichnung: P. v. Bos. Desto häufiger kommt der Name des Künstlers in den holländischen Auktionskatalogen des 17. und 18. Jahrhunderts vor. Veranlassung zu diesen Nachforschungen hat die Schenkung der kleinen Einzelfigur einer Spitzknipplerin, die Bode gleichfalls als ein Werk des P. van den Bos in Anspruch nimmt, an die Berliner Galerie gegeben. Die urkundlichen Forschungen haben bis jetzt festgestellt, dass der Maler um 1643 in Amsterdam geboren worden ist und dort noch bis 1660 gelebt hat. Nach der Charakteristik, die sich aus seinen Bildern ziehen lässt, gehörte er zu „der kleinen Zahl von Künstlern, die Rembrandt's Empfindungs- und Darstellungsweise aus seinem großen historischen Stil in die Schilderung des alltäglichen Lebens übertrugen“.

Mit großem Erfolge wurden in letzter Zeit die systematischen Ausgrabungen der *ulträischen Stadt Silchester* im südlichen England fortgesetzt, und zu den bereits bekannten Resultaten sind nicht minder wichtige hinzugetreten. Dicht an der Südwestecke des freigelegten Forums, das im Centrum der Stadt liegt und durch den Winkel zweier zusammenführender Straßen gebildet wird, stieß man auf die Fundamente und Mauerreste einer kleinen Basilika, deren Plan und Anlage, sowie andere Umstände den sicheren Schluss gestatten, dass man es hier mit einer römisch-britischen christlichen Kirche zu thun hat. Der Fußboden war mit rotem Mosaik bedeckt. Da, wo die Kanzel gestanden haben mochte, befand sich ein besonders schönes Mosaik von schwarzen und weißen Quadraten, mit einem Rand von roten und grauen Kugeln auf weißem Grund. In dem mit roten Backsteinen gepflasterten Atrium befand sich eine Fontäne. Alle Anzeichen deuten darauf hin, dass jenes

Gebäude aus der Mitte des 4. Jahrhunderts stammt und somit der bis jetzt älteste Kirchenbau sein dürfte, den man in England kennt. Ein ziemlich gut erhaltenes Haus wurde vollständig freigelegt und in diesem ein Altar entdeckt, der wahrscheinlich der Minerva geweiht war. Man ist zu diesem Schluss berechtigt, da man in diesem Hause eine Bronzefigur der Minerva, von sehr guter Arbeit, vorfand. Die Figur ist ungefähr 8 Zoll hoch, vorzüglich gezeichnet, und schöner als alle bisher in England gefundenen Bildnisse dieser Göttin. Diese ist in der gewöhnlichen Stellung dargestellt; der Faltenwurf ist geschmackvoll, die Brust mit der Agis bedeckt. Das ganze Werk ist gut durchgeführt, vorzüglich erhalten und mit einer schönen Patina überzogen.

ZEITSCHRIFTEN.

- Allgemeine Kunstchronik.** 1893. Nr. 4.
Berliner Kunstleben. Von F. H. Meissner. — Aus Carnuntum. — Aetherschnee. Von Cl. Sokal. — Paris et Athens. Von Dr. A. Nossig. — Das Renouiren alter Kupferstiche. Von J. Kerman.
- Bayerische Gewerbezeitung.** 1893. Nr. 3.
Die Verordnungen des Fürstbischöfs Franz Ludwig zur Hebung des Handwerks. Von Dr. F. Leutschuh. (Schluss.)
- Christliches Kunstblatt.** 1893. Nr. 2.
Altchristliche Lampen aus Athen. Von A. Schulze. — Die bildliche Darstellung des Glaubensbekenntnisses. Von E. Wernicke. — Die Bibel mit Bildern der Meister christlicher Kunst. Von Dr. R. Pfeifferer. — Zum heutigen Kirchenbau. — Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreiche Württemberg.
- Mitteilungen des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie.** VIII. Heft 2.
Die Ausstellung mittelalterlichen Hausrats im Österr. Museum. Von J. v. Falke. — Der antike Wurststuhl. Von A. Riegl.
- Zeitschrift für christliche Kunst.** V. 1892/93. Heft 11.
Studien zur Geschichte der französischen Plastik. III. Die Anfänge der Bildhauerschule von Reims. Von P. Clemen. — Die Erzählfähigkeit und die Fassade von St. Zeno zu Verona. Von St. Beissel. — Die elektrische Beleuchtung der Kirchen. Von A. Schütgen. — Entwurf zu Kaskenkreuz und Stolen in einfachster Applikationsstickerei.
- L'Art.** Nr. 690. 15. Februar 1893.
Les peintures de M. Ehrmann à l'Hôtel de ville de Paris. Von E. Molinier. — Soixant-seizieme exposition de „The french Gallery“ a Londres. Von A. Raymond. — Ingres a Montauban: Le musée Ingres. Von J. Monneret. (Schluss.) — Vandalisme: Le palais des Beaux-Arts de Lille. Von P. Leroi. (Fortsetzung.)

== Inserate. ==

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Kunsthistorische Bilderbogen

1290

Abbildungen

Handausgabe

652

Textseiten

167 Tafeln, geb. in einen Band 15 Mk.

Textbuch von **Anton Springer**

(Grundzüge der Kunstgeschichte)

41 Bogen, gebunden in einem Band 6 Mark.

Die Handausgabe der kunsthistorischen Bilderbogen empfiehlt sich durch ihren außerordentlich niedrigen Preis und die musterzügliche Ausführung der Illustrationen. Für die Geliggenheit des Textes bürgt der Name des Altmeisters der Kunstgeschichte „Anton Springer“.

Kunstaussstellung Prag 1893,

veranstaltet vom

Kunstverein für Böhmen

im

Künstlerhause Rudolfinum.

Dauer: 15. April bis 15. Juni. Äusserster Einlieferungstermin:
26. März, auf dessen strikte Einhaltung mit Rücksicht auf die In-
stallierung und pünktliche Eröffnung besonderes Gewicht gelegt werden
muss. [654]

Sammelstelle München: Seb. Pichler's Erben.

Bestimmungen und Anmeldescheine erliegen bei allen Akademien,
Kunst- und Künstlervereinen.

Die Italienischen Photographien

aller Verlagsanstalten. Gut und billig.

Kunsthandlung HUGO GROSSER, Leipzig.

Kataloge. Auswahlendungen. [479]

Gemälde moderner und alter Meister.

auch Aquarelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl
einzelne als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von

[589]

Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 16S.

Gemäldeaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegen-
ständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch Rudolf Bangel in
Frankfurt a. M. Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [463]

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der
niederländischen Schule, vermittelt auch schnellste und sachverständigste den Verkauf
einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle größeren
Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstraße 3.

[579]

Josef Th. Schall.

Dresdener Kunstauktion:

Montag, den 20. März und folgende Tage versteigern wir eine kleine, aber
kostbare Sammlung von:

Kupferstiche alter Meister, Kupferstiche des 18. Jahrhunderts,
Farbdrucke und Schwarzkunzblätter.

Einige vorzügliche moderne Kupferstiche, Handzeichnungen
und Aquarelle neuer Meister.

Kataloge gratis und frei.

v. Zahn & Jaensch,

Kunstantiquariat.

Inhalt: Leopold Willers Nachlass — Wiener Künstlerhaus. — F. Garlitz 3; L. Lindenschmidt 3; C. Grunow 3. — J. Fahn; M. Koner; F. Schabing; W. Geiger; H. v. Bartels; G. v. Buchmann, P. de Vigne; P. Schmitz; A. Wittig — Heinedenkmal in Dusseldorf; Denkmal für die Kaiserin Augusta in Berlin; Kaiser Wilhelm-Denkmal für die Porta Westfalica. — Museum in Vich; Ans Berliner Kunstausstellungen; das deutsche Haus in Chicago. — Berliner Kunstgeschichtliche Gesellschaft. — Deutsches archäologisches Institut in Rom. — Peter van den Bosch, ein Vergessener Amsterdamer Genremaler aus der Rembrandtzeit; Ausgrabungen der altromischen Stadt Salvestro in England. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich Arthur Seemann — Druck von August Pries in Leipzig.

Sieben erschienen und stehen auf
Verlangen gratis u. franko zu Diensten:

Lagerkatalog 30S.

Malerei u. Kupferstichkunde.

ca. 1000 Nummern.

Kunstgewerbh. Mitteilungen IV.

Textilgewerbe. Kostüme. Feste.

ca. 600 Nummern.

Kunstgewerbh. Mitteilungen V.

Keramik. Glas. Mosaik.

ca. 300 Nummern. [652]

Frankfurt a. M.

Joseph Baer & Co.

Buchhändler und Antiquare.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Deutsche Konkurrenzen.

Eine Sammlung

interessanter Entwürfe aus den Wett-
bewerben deutscher Architekten, heraus-
gegeben von A. Neumeister u. E. Häberle,
Architekten und Professoren in Karlsruhe.

1. Heft: Rathaus-Konkurrenz für
Pforzheim 1892.

2. Heft: Rathaus-Konkurrenz für
Plauen-Dresden 1892.

3. Heft: Museums-Konkurrenz f.
Flensburg 1892.

4. Heft: Kirchen-Konkurrenz f.
Breslau u. St. Johann 1892.

5. Heft: Konkurrenz für Villa
Kuhnt in Halle a. S.

6. Heft: Kirchenkonkurrenz für
Aachen.

7. 9. Heft: Bahnhoffkonkurrenz f.
Dresden.

Jedes Heft von 32 Seiten mit 50 — 60
Abbildungen kostet $\text{M} 1.50$,
im Abonnement $\text{M} 1.20$.

Wird fortgesetzt.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Handbuch der
ORNAMENTIK
von Franz Sales Meyer.

Vierte Auflage. Mit 3000 Abbildungen
auf 300 Tafeln. Preis brosch. M. 9.—,
geb. M. 10.50.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1892/93.

Nr. 17. 2. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, a 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE WINTERAUSSTELLUNG IM KÜNSTLERHAUSE ZU BUDAPEST.

A. L. Die jährlich wiederkehrenden Ausstellungen in Budapest nehmen an Umfang und Interesse Jahr für Jahr zu und sind zur Zeit der Eröffnung von größter Anziehungskraft. Das vornehme, dem Kritiziren stark zuneigende, wie das schaulustige Publikum ergreift passiv die Gelegenheit, in den Jahr um Jahr zur Schau gestellten Schöpfungen die künstlerische Entwicklung und Leistungsfähigkeit der wettbewerrenden Künstler zu vergleichen und die nach Ruhm und Namen erst ringenden kennen zu lernen.

Die heurige Ausstellung wurde so reich besetzt, dass infolge der Unzulänglichkeit der zur Verfügung stehenden Räume nahezu dreihundert

Werke abgelehnt werden mussten. Es konstituirte sich auch ein „Salon des refusés“, der dieser Tage zur Eröffnung gelangen wird. 527 Nummern jedoch — die höchste bisher verzeichnete Ziffer (wenige-

Aquarelle, Bronzen und nur einige Marmorstatuen mitgerechnet) — sind zur Aufnahme gelangt. Darunter dominiren 142 Ungarn mit 335 Werken; die übrigen verteilen sich auf 45 Deutsche mit 71, 31 Italiener mit 61, 11 Oesterreicher mit 21, 6 Spanier mit 11 Werken, nebst einigen wenigen Belgiern, Franzosen, Norwegern und einem Amerikaner.

Was die Beteiligung und Vertretung der ausländischen Künstler an der Ausstellung betrifft, so

kann dieselbe schon der mangelhaften Raumverhältnisse wegen nicht der Absicht entsprechend geraten, ein Bild des Niveau's europäischer Kunstleistung zu sein — eine Aufgabe internationaler Ausstellungen

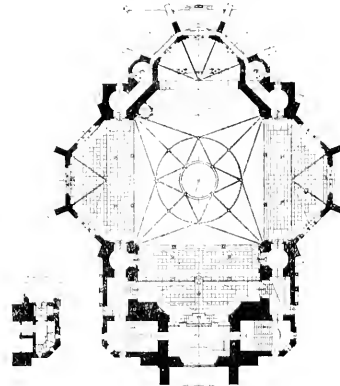


Entwurf zu einem Rathause in Plauen-Dresden (FISCHLORE und WITTEL).
Aus den Deutschen Konkurrenzen Heft 2.

sondern sie ist eine zufällige, aber genügend vorzügliche Repräsentanz, die sich aus Ausstellern zusammensetzt, die sich hier Medaillen, Preise oder Käufer hoffen und stets mit Werken gerne wiederzukehren pflegen, wie denn auch diesmal die hier bestens bekannten und stets gern gesehenen Meister *Verstaple, Lou Velors, Leon Abry, Walter Fiele, Joh. Norman, Luder, Mundin, Paul Pich, Jose Villegas, Bonpiani* und *Lauerello* sich wieder einstellten. Neu bekannt werden wir mit *Josi Garuch's* verhiertem Duell, dem an Umfang größten Bilde der Ausstellung, und mit *Achur Fecaris*, der eine bunte Straßenscene aus Kairo und ein vornehmes Frauenbildnis von elfenbeinerner Glätte und akademischer Eleganz aus Paris einsandte. Von den Pastellbildern sind die von *Hans Alois Schram*, von den Aquarellen die von *Jose Villegas* in erster Linie zu nennen.

Auf die einheimischen Künstler übergehend, ist zunächst zu bemerken, dass manches Vorzügliche und viel Gutes da ist, dass aber in der stark zunehmenden Künstlerzahl und in der gesteigerten quantitativen Produktion wenig Bedeutendes, Neues, Packendes, Originelles, ja nicht einmal Sensationelles auffällt. Es bequemen sich alle in bekannten Richtungen und Genres, stellen hübsche Bilder aus, die dem Publikum gefallen, die aber von keiner Eigenart, keinem Ringen und Kämpfen Zeugenschaft geben — und die Ausstellungsräume, die eigentlich für ernsthafte und gediegene Bilder der berufenen Kampfflatz wären, bergen gefällige Bilder, der friedlichsten Betrachtung gewärtig. In einer anderen Hinsicht aber ist die Ausstellung bemerkenswert, und hierin finde ich ihren eigentlichen Wert: es manifestiert sich da eine lebendige Beziehung zwischen Kunst und Leben so augenfällig und so unmittelbar, dass dies ihren ganzen Charakter bestimmt. Und diese Wechselbeziehung ist Grundlage für das Aufkommen einer nationalen Kunst. Dass diese sich ungestüm Bahn bricht, dafür bürgt schon eine Schar von Malerkräften, die in diesem Sinne bereits in unserer primären Generation sich selbst geschaffen hat. Dass sie ohne Tradition entstehen konnte, ist ihr eigenstes Verdienst.

Vom Allgemeinen zum Einzelnen übergehend, ist zu erwähnen, dass die Malerei des großen Stils, die der Stütze des Staates und der Kirche bedarf — wegen Mangels solcher — auch fast gänzlich fehlt. Ein historisches Bild von *Jendressik* und eine Pietä von *Ballo* sind alles in allem, was diese Richtung vertritt. Das Porträt, die Landschaft und das Genrebild par excellence in seinen vielen Formen, Arten und Abarten dominieren und verdrängen alle andere. Von *Munkiesy* ist eine ganz kleine Skizze, von *Bucsis* ein Frauen- und ein Männerporträt, von *Liczenmayer* ein Genrebildchen da. *Vastogh* ist schwächer vertreten als sonst. *Pallik* ist der ständige und beste Repräsentant des Tierstücks; *Spöngi Mesterhazy* und *Mannheimer* sind diejenigen der Landschaft. *Bihari, Pucka, Boskorits, Böhm,*



Grundriss der Kirche Sp. 271 (Emporen.)

Skatecky, Bodit, Hollosy, Pataky, Peske, Herel, Vágo, Matyigay, Eisohat, Basch und noch viele andere nebst der ganzen *Beucsiserschule* sind die besseren Vertreter der von uns gekennzeichneten nationalen Kunstrichtung. *Ballo, Vajda, Neogrady, Holmi* und *Pap* sind im Aufsteigen begriffen. Einem zahlreichen Nachwuchs, — mehr als ein Dutzend neuer Namen begegnen uns — ist dies noch vorbehalten. Er macht sich durch starke Inanspruchnahme von Raum und Licht bemerkbar. Ist's darum,

dass ältere bekannte Meister fehlen? Von *Zichy, Wagner, Lot*; u. m. a. finden wir keinen Pinselstrich; auch der stets mit vornehmen Porträtbildern reich vertretene *Horovit*; fehlt diesmal ganz.

Von den Marmorstatuen gebührt derjenigen von *Strobl*, die den Grafen *Jud. Károlyi* darstellt, die Palme. Sie ist ein Meisterwerk der Porträtkunst. Budapest, Anfang Dezember 1892.

DEUTSCHE BAUKONKURRENZEN.

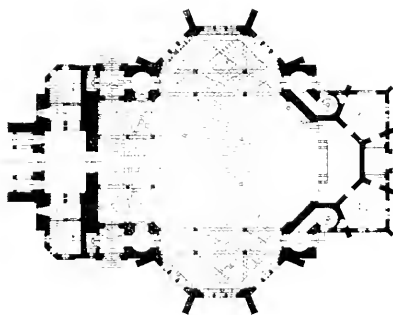
Das verdienstliche Unternehmen der Professoren *A. Neumeister* und *E. Hübner*¹⁾, die bei den Wettbewerben deutscher Architekten versinnlichten Baudgedanken in handlichen Heften zu fixieren, hat, wie zu erwarten war, lebhaften Beifall und rege

1) Deutsche Konkurrenzen. Leipzig, E. A. Seemann.

Förderung von allen Seiten gefunden. Seit dem Mai des vorigen Jahres sind sieben Hefte erschienen, die den verschiedenartigsten Inhalt zeigen und von der Vielseitigkeit des Unternehmens Zeugnis ablegen. Die Verlagsbuchhandlung beabsichtigt, wie es in einem soeben erschienenen Prospekt heißt, ein periodisches Unternehmen daraus zu machen, das soweit thunlich in 12 Heften im Jahre erscheinen soll. Der Konkurrenz um das Rathaus in Pforzheim sind seither Wettbewerben um folgende Bauten erfolgt: Rathaus in Plauen bei Dresden, Museum in Flensburg, Kirchen in St. Johann und Breslau (Heft 4) und in Aachen (Heft 6), Villen in Halle (Heft 5) und Bahnhofsgebäude in Dresden. Das letztgenannte ist in Doppelformat erschienen und mit Heft 7—9 bezeichnet. In Vorbereitung befinden sich noch: Beamten-Wohnhäuser für Stuttgart, Bibliothek in Bremen, Kirche in Pforzheim, Geschäftshaus in Dresden.

Im Anfang schien es, als wenn das gewählte Kleinoktavformat, das zu starker Verkleinerung der Zeichnungen nötigte, hier und da nicht ausreichen könnte. Auf diese Schwierigkeit sind die Herausgeber besonders bei der Bahnhofs Konkurrenz gestoßen. Es war unmöglich, bei der großen Baufläche und den entsprechend umfangreichen Zeichnungen eine so starke Verkleinerung zu geben, dass die Abbildungen in das Oktavheft gepasst hätten. Die Deutlichkeit würde so empfindliche Einbuße gelitten haben, dass das Heft allen Wert verloren haben würde. Der Ausweg, das Format zu verdoppeln und ein kleines Querfolio daraus zu machen, ist nur zu billigen, zumal solche Ausnahmen sich selten zeigen werden. Für die übrigen Hefte genügt das praktische kleine Format völlig, und wie scharf und klar die Grundrisse, Aufrisse und Perspektiven erscheinen, davon mögen die beigedruckten Proben Belege geben. Für den geschulten Architekten sind diese Skizzen vollständig ausreichend, ein Bild zu geben von den leitenden Gesichtspunkten, die bei den Entwürfen maßgebend waren. Mit jedem neuen Hefte wird die außerordentliche Zweckmäßigkeit des Unternehmens deutlicher. Eine Fülle von Anregungen strömt von den Blättern aus und die

Verschiedenheit der Entwürfe fordert die Kritik des Betrachters geradezu heraus. Insofern sie zur Vergleichung anregen, bilden diese Hefte als Sammlung von Musterbeispielen ein Lehrmittel ersten Ranges für angehende Architekten. Dies um so mehr, als diese Lehrmittel nicht auf die pedantische Methode eines einzelnen zurückgehen und nicht nach einer Schablone hergestellt sind, sondern dem besten Lehrmeister, den es je gab, dem Leben selbst ihr Dasein verdanken. Der niedrige Preis (bei Subskription Mk. 1,20 das Heft) macht es auch minder Bemittelten zugänglich; beim Einzelbezug ist der Preis eines Heftes um die Hälfte erhöht (Mk. 1,80). Um von der Reichhaltigkeit der Hefte eine Vorstellung zu geben, erwähnen wir, dass in Heft 2 sieben Entwürfe in 19 Grundrissen und 10 Ansichten (Fassaden und Perspektiven) dargestellt sind, in Heft 3



Grundriss der Kirche Sp. 271. (Schiff.)

(Museum in Flensburg) 22 Entwürfe, in Heft 4 (Kirchen) 24 Entwürfe, in Heft 5 (Villa Kuhn) in Halle 21 Entwürfe, in Heft 6 (Kirche in Aachen) 8 Entwürfe, in Heft 7—9 Empfangsgebäude des Hauptbahnhofs in Dresden: 10 Entwürfe wiedergegeben wurden.

KARL VON GONTARD.¹⁾

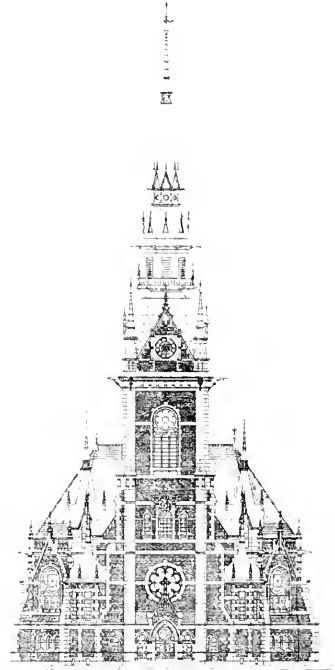
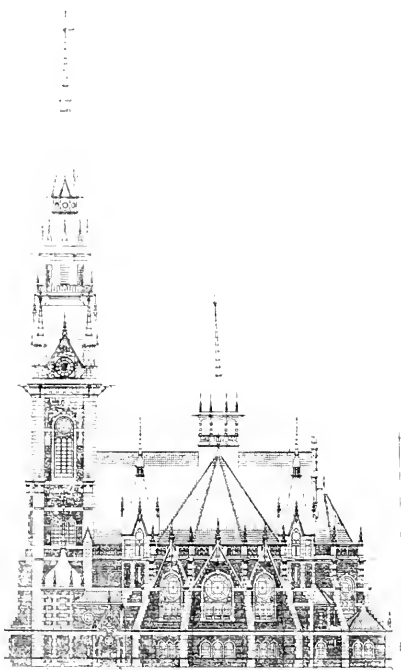
Herr Architekt *Wall* hat es versucht, einem vielbeschäftigten Künstler Friedrich's des Großen durch Schaffung eines ausführlicheren Lebensbildes Gerechtigkeit in Beurteilung seiner Thätigkeit widerfahren zu lassen. Wir sind überzeugt, dass der Autor seinen Zweck vollkommen erreicht hat und dass sein Klient in Zukunft auch über seine engere Heimat hinaus die Beachtung der kunstgeschichtlichen Forschung finden wird, die er thatsächlich verdient.

Die Gontards stammen aus der Dauphiné, von wo sie gegen Ende des XVII. Jahrhunderts ausge-

1) *Leben und Werke Karl v. Gontard's*. Zum 100. Todestage am 23. September 1891. Nach neueren Untersuchungen und vielen bisher nicht benutzten Quellen im Zusammenhang dargestellt von *Peter Wall*. Mit Gontard's Porträt und drei Abbildungen. Berlin 1891. Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn (vormals Ernst & Korn). Kl. 4^o. 38 Seiten.

wandert sein drittes. Es existiren mehrere Liniën; einer derselben, der Mannheimer, entstammt unser Künstler, der am 13 Januar 1731 geboren ward und frühzeitig mit seinem Vater nach Bayreuth kam, wo letzterer in kurfürstlichem Dienste eine ähnliche Stellung bekleidete wie später der Sohn. Hier kam dieser in jungen Jahren in Berührung mit Alessandro und Carlo Galli-Bibiana. Seine eigentlichen Lehrer aber waren *Joseph Saint Pierre* (fälschlich *Sempier*) und der Hofbauspektor *Georg Heinrich Richter*.

Holland und kehrte nach einer circa zweijährigen Studienfahrt nach Bayreuth zurück, wo er von 1753 an wahrscheinlich an der inneren Ausstattung des während seiner Abwesenheit fertiggestellten neuen Schlosses gearbeitet haben dürfte. Bald darauf, 1754, genoss er die Gnade, vom Markgrafen Friedrich und seiner Gemahlin Wilhelmine, der Liebblingsschwester Friedrich's des Großen, auf eine Reise nach Frankreich und Italien mitgenommen zu werden. Als ein charakteristisches Pröbchen des „aufgeklärten Des-



Entwurf zu einer Kirche in St. Johann an der Scar. Von GUTH-Charlottenburg. Deutsche Konkurrenzen II 1

1750 ging Gontard als Stipendist nach Paris, wo er bei *Jacques François Blondel* arbeitete, dem etwas berühmtesten Restaurator der Metzger Kathedrale, der einen hohen Ruf als technischer Schriftsteller genoss. Gleichwohl hat Gontard nicht viel von diesem Lehrer angenommen und der Schluss, ihn als französischen Meister zu bezeichnen, ist neben der Verlockung durch seinen fränkischen Namen auf die vollständige Unkenntnis der wahren Verhältnisse zurückzuführen, in die Peter Wallé endlich Licht gebracht hat. Während der Pariser Studien bereiste Gontard auch

potismus" diene die Erwähnung des Umstandes, dass die Mittel zu dieser mit einem Gefolge von fünfzig Personen angetretenen außerordentlichen Reise durch eine *Kopfssteuer* beschafft wurden. Wie einfach! Unter den Eindrücken dieser Reise rief der Markgraf, kaum zurückgekehrt, 1756 eine Akademie der Künste in Bayreuth ins Leben, die leider unter seinem Nachfolger 1764 einging, was Gontard, der als Lehrer an dieser Anstalt gewirkt hatte, veranlasste, einem Rufe nach Berlin, an den Hof Friedrich's des Großen, Folge zu leisten. Doch war er nicht der einzige in

die Mark berufene Bayreuther. Friedrich zog Künstler aller Art heran, um dem nach dem Hubertsburger Frieden ermüdeten Europa zu zeigen, wie lebensfroh und kräftig das kleine Preußen sei; er wusste, wenn es auch oft schwer ging, immer wieder die Mittel aufzutreiben, so oft es galt, Glanz zu entwickeln. Architekten, Bildhauer, Maler, Vergolder und Kabinettschleier, im Ganzen 235 fremde „Ouvriers“, kamen — größtenteils aus Bayreuth — zum großen Verdruss der in Potsdam und Berlin heimischen Kunstkräfte, die diese Zeit ärgerlich die „Bayreuther“ nannten.

Unser Karl von Gontard entwickelt, als Ingenieur-Hauptmann 1761 mit der Aufsicht über den Bauhof betraut, eine außerordentliche Thätigkeit u. zw. in Potsdam und Berlin. Er arbeitet neben dem selbständigen Bau zahlreicher Wohnhäuser mit am „Neuen Palais“ in Potsdam, entwirft den Plan und beginnt den Bau der *Communs* und der *Colonnaden*, baut 1768 die Haupttreppe im „Neuen Palais“, den „Antiken-“ und „Freundschaftstempel“, die *Wachhäuser* beim genannten Palais, das königl. *Salmajorsin*, das *Drachenhau*s bei Sanssouci, 1771—77 das *Militärwaisenhaus* u. v. a., 1777 in Potsdam das *Noak'sche Haus*, das durch seinen würdigen, warmen *Klassicismus* außerordentlich anheimelt. Im selben Jahre baut er die *Spittelbrücke* und die *Spittelcolonnaden*, im folgenden die *Königsbrücke* und die *Königscolonnaden*, 1780 entwirft und beginnt er den Bau der *Gensdarmenbrücke*, und führt das *Treppenhaus der königl. Bibliothek* aus. 1786 entwirft er das *Oranienburger Thor*.

Dies Gontard's Thätigkeit unter Friedrich II., der ihn überdies auch gelegentlich aus Misstrauen in seine Amtsthätigkeit sechs Wochen in seinem eigenen Hanse in Arrest sitzen ließ, ein beliebtes Mittelchen des Königs, um störrige Künstler zur Raison zu bringen. Nicht Friedrich II., sondern Joseph II. hat Gontard, dessen Vorfahren des Adels verlustig geworden waren, denselben wieder verliehen. Die Dankbarkeit und Anerkennung des großen Königs scheint — wenigstens unserm Künstler gegenüber — keine sehr intensive gewesen zu sein, denn, nachdem er schon zweimundzwanzig Jahre in seinem Dienste gestanden, war er noch immer Hauptmann, erst Friedrich Wilhelm II. ernannte ihn zum Major. Friedrich pflegte die Künstler schlechter als gemeine Soldaten zu behandeln und war aufdringlich mit seinen Plänen und Ideen, die er roh und skizzenhaft bis zur Unverständlichkeit aufs Papier warf; wenn sich dann niemand in den Hieroglyphen zurecht fand, war er ungehalten und ungerecht hart. Wallé giebt eine

solche Zeichnung Friedrich's II. für das Stadtschloss in Potsdam (1717), die architektonisch ganz wertlos ist.

1786 arbeitet Gontard den Entwurf für die *Paradeaufstellung* und *Beisetzung* Friedrich's II., plant und beginnt 1787 das *Marcuspolais* in Potsdam, an dem er bis 1789 fortbaut, um es dann von andern weiterführen zu lassen; überdies richtet er 1787 mehrere Räume in den *Königskammern* in Berlin ein. Von 1788—91 entfaltet er auch noch seine *Lehrthätigkeit an der Akademie der freien Künste*. Am 23. September 1794 stirbt er auf einer Badereise nach Schlessien fern der Heimat in *Breslau*. Sein Geschlecht blüht noch heute.

Interessant und bezeichnend für seinen Charakter ist die stille, bescheidene, sich nirgends vordrängende Größe, die überall Bedeutendes leistet und segensreich wirkt. Außer seinen hinterlassenen Werken spricht beredt für ihn eine große Anzahl tüchtiger Schüler noch aus seiner Bayreuther Zeit, unter denen besonders die in Berlin wirkenden *Unger* und *Richter* zu nennen sind.

Wir können die klar und exakt geschriebene Schrift Wallé's nur aufs wärmste empfehlen und sind überzeugt, dass sie des Dankes der kunstgeschichtlichen Forschung, für die sie in gewissem Sinne ein Quellenwerk genannt werden kann, sicher sein darf.

BK.

BÜCHERSCHAU.

Die Pannerträger der dreizehn alten Orte nach den Holzschnitten Urs Graf's von Dr. B. Haendcke.
Mit 16 Lichtdrucktafeln. Aarau, 1893.

Dieses Werk ist eine Separatgabe aus der von der mittelschweizerischen geographisch-kommerziellen Gesellschaft herausgegebenen „Völkerschau“. Es ist in jeder Beziehung zu loben, sowohl die treffliche Ausstattung als auch was den eingehenden Text anbelangt. In letzterem kommt Haendcke zuerst auf das Leben seines Helden zu sprechen. Urs Graf ist um 1485 zu Solothurn geboren; er dürfte sich frühzeitig nach Straßburg begeben haben, da der dortige Verleger Knoblauch sonst kaum schon 1503 Jugendarbeiten des Künstlers verlegt hätte. Im Jahre 1507 stand Urs bei dem Goldschmied Leonhard Tüblin zu Zürich in Arbeit. Da bereits 1509 in Baseler Druckwerken Holzschnitte nach ihm erscheinen, so wird er schon damals diesen Ort bewohnt haben. Zwei Jahre später kaufte er sich in die Goldschmiedezunft zu Basel ein. Die Rheinstadt blieb nun sein ständiger Aufenthalt, wenn der lockere, wilde Geselle nicht, was öfter vorkam, als Reisläufer in den Krieg zog. Im Jahre 1518 wurde er Mitglied der Schmiedezunft zu Solothurn, ohne übrigens dorthin überzusiedeln. Er starb vor dem März 1530 zu Basel. — Graf's Thätigkeit als Goldschmied ist heutzutage nur mangelhaft zu verfolgen, viel mehr dagegen ist er durch seine Kupferstiche, Zeichnungen und Holzschnitte zu würdigen. Der Verfasser weist darauf hin, dass wir von Graf die erste datirte Radirung besitzen. Es ist

den Blättern mit dem ihr Bein waschenden Mädchen, ist eine veritable Eisenradierung und sowohl das Monogramm als auch die Jahreszahl 1513 erscheinen reichlich und wohlbehalten. Dürer, den man sonst als den ersten bezeichnet, der die frühest datierten Radierungen lieferte, steht um zwei Jahre zurück. Bisher aber stößt uns der Verfasser wieder in die Ungewissheit. Er sagt nämlich, das Monogramm in dieser Form mit dem Dolch komme nicht vor 1519. Nagler erwähnt übrigens das Dolehmonogramm als schon auf einer Zeichnung von 1518 befindlich, was allerdings wenig verschlingt) vor und schließt daraus, Graf habe 1513 zu radieren versucht, habe aber die Platte liegen gelassen und erst etwa 1540 beendet. Die Möglichkeit dieser Annahme läßt sich nicht leugnen, doch sträubt man sich innerlich gegen die Vorstellung, der Künstler habe das Blättchen nicht auf einen Sitz fertig gemacht und zuerst die Jahreszahl, dann sechs Jahre später das Monogramm beigefügt. Er kann ja auch sein, dass Graf die Radierung vor datiert hat, um den Dürer'schen Blättern voranzustehen. Freilich gilt dies nur, wenn die Möglichkeit ganz abgeschrieben sein sollte, dass Graf die Ätzung 1513 gemacht habe. Ich bin hier nicht in der Lage, diese interessante Frage zu erledigen. Die „Famnerträger“ entstanden 1521 und bilden 16 schwarz auf weiß gedruckte Holzschmitte. In Basel befinden sich die Entwürfe dazu, 16 Zeichnungen in Silberstift, von denen Haendeke gleichfalls Fac-similes giebt.

WILH. SCHMIDT.

Das forum Romanum. Rekonstruktion nach Angaben und mit Erläuterungen von *Ch. Hülsen*.

Das unter vorstehendem Titel vor kurzem in der Spitzhörschen Buchhandlung in Rom erschienene Heftchen (Preis 2½ Francs) enthält zwei nach *Hülsen's* Angaben von *F. O. Scholze* und dem Wiener Architekten *V. Rauscher* gezeichnete Wiederherstellungen des forum Romanum, die eine von einem Punkt vor der Freitreppe des Castortempels, die andere von der Nord Ecke der Rostra aus gesehen, und im Anschlusse daran einige kurz gefasste Angaben über Bestimmung und Geschichte der einzelnen Anlagen, sowie drei Planskizzen, welche das forum Romanum in der Republik, der Kaiserzeit und in seinem jetzigen Zustande veranschaulichtigen. Dem Bestreben, aus den erhaltenen Trümmern ein Bild des einstigen Ganzen zusammenzufügen, wird auch die genannten, zeichnerisch wohl gelungenen Rekonstruktionen in einer die Phantasie in wissenschaftlich gesicherte Bahnen leitenden Weise entgegengekommen. Der Gesanke ist treulich und verdient auch auf die anderen Ruinenkomplexe des alten Roms Anwendung. Vielleicht darf man eine in gleicher Weise von Hülsen im Vereine mit Rauscher entworfene Wiederherstellung eines Teiles des Palatins, welche dem Vortrag des ersteren in der Eröffnungssitzung des archäologischen Instituts zu Grunde lag, als die Ankündigung einer solchen Fortsetzung ansehen. v. l.

NEKROLOGE.

Der schottische Geschichts- und Genealogie-Jahn Peter ist am 21. Februar in Hastings im 54. Lebensjahre gestorben. Pines seiner Hauptwerke, „*Edward VI. vor der Unterzeichnung des ersten Todesurteils*“, ist mit der Schwabeschen Sammlung in die Hamburger Kunsthalle gekommen. Eine Abildung brachte die „*Zeitschrift für bildende Kunst*“ im XXII. Jahrgang, S. 6.

Der Genealogie-Porträtmaler Heinrich Schelsinger ist am 23. Februar in Neuilly bei Paris im 80. Lebensjahre gestorben. Er war aus Frankfurt gebürtig, hatte sich zuerst

auf der Wiener Akademie gebildet und ging dann nach Paris, wo er sich dauernd niederließ. Seine größten Erfolge erzielte er in den sechziger Jahren durch seine elegant gehaltenen Mädchen- und Frauengestalten, durch Genrebilder und durch Allegorien, von denen die „fünf Sinne“ am meisten bekannt geworden sind.

Der Bildhauer August Wittig, Professor der Bildhauerkunst an der Kunstakademie zu Düsseldorf, ist daselbst am 20. Februar im 67. Lebensjahre gestorben. Aus Meissen gebürtig, wurde er 1843 Schüler Rietschel's in Dresden. 1849 ging er mit einem Stipendium der sächsischen Regierung nach München und von da nach Rom, wo er 1852 die Gruppe Hagar und Ismael begann, die ihm seinen ersten großen Erfolg eintrug und auch das Hauptwerk seines Lebens geblieben ist. Die Ausführung in Gips, die den besonderen Beifall von Cornelius fand, der nächst Rietschel den größten Einfluss auf Wittig geübt hat, befindet sich im Museum zu Leipzig, die Ausführung in Marmor (1871 vollendet) in der Berliner Nationalgalerie, die auch eine Kolossalbüste des Cornelius in vergoldeter Bronze von ihm besitzt. Seit 1864 war er Lehrer der Bildhauerkunst an der Düsseldorfer Akademie. Für Düsseldorf schuf er die kolossale Bronzestatuette *W. v. Schadow's*. In den letzten fünfzehn Jahren trat sein künstlerisches Schaffen fast völlig hinter seiner Lehrthätigkeit zurück. Von seinen früheren Schöpfungen sind noch der Raub des Hylas, Siegfried's Abschied von Kriemhilde, eine Charitas, eine Lüge und das Relief einer Grablegung Christi für die Kirche in Dönhofstadt in Ostpreußen hervorzuhelen.

PERSONALNACHRICHTEN.

In der Privatdozent an der technischen Hochschule in Charlottenburg-Berlin, *Dr. Cornelius Gurttig*, ist zum außerordentlichen Professor mit dem Lehrauftrage für Stillehre der technischen und tektonischen Künste, sowie für Formenlehre und Geschichte der Baukunst des Mittelalters an der Technischen Hochschule in Dresden ernannt worden.

KONKURRENZEN.

In der Konkurrenz um den Bau des Märkischen Provinzialhausens in Berlin, zu der 76 Entwürfe eingegangen waren, hat das Preisgericht, das aus den Herren Oberbaurat v. Siebers aus München, Geh. Oberbaurat Adler, Baurat Schmieden, Oberbauratdirektor Spieker, Baurat Hofffeldt und Stadtrat Friedel aus Berlin bestand, folgendes Urteil abgegeben. Der erste Preis von 4000 M. wurde dem Entwurfe mit dem Motto „Joachim Hektor“ (Verfasser Reg.-Baumeister *Wilhelm Möller* in Berlin), der zweite Preis von 2500 M. dem Entwurfe mit dem Motto „Roland“ (Verfasser Regierungs- und Baurat *Eggert* in Wiesbaden) und der dritte Preis von 1500 M. dem Entwurfe mit dem Motto „Brandenburgs Adler“ (Verfasser *Zaar* und *Vohl* in Berlin) zugesprochen. Zum Ankauf empfohlen wurden die Entwürfe Nr. 48 (Motto „Märkisch“), Nr. 51 (Motto „Auf märkischer Erde aus märkischer Erde“) und Nr. 67 (Motto „1640“). Welcher von den preisgekrönten Entwürfen zur Ausführung gelangen wird, hängt von der Entscheidung der städtischen Behörden ab.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Für die Berliner Nationalgalerie sind, wie die „Nordd. Allg. Ztg.“ mitteilt, dank kaiserlicher Munificenz hundert Studien in Blei, Kreide und Rotstift, die Professor *Geselschap* für seine Gemälde in der Kuppelhalle des Ber-

liner Zeughauses angefertigt hat, erworben worden. Mehrere Kartons zu diesen monumentalen Gemälden hat der belgische Staat angekauft.

Prog. Vom 15. April bis 15. Juni d. J. findet die 74. Jahresausstellung des Kunstvereins für Böhmen im Künstlerhause „Rudolfinum“ statt. Die Ausstellung soll Werke der Malerei, der Skulptur und des Kunstdruckes umfassen. Auf der letzten Ausstellung wurden im ganzen 91 Kunstwerke für den Betrag von ca. 10000 M. verkauft. Für die Verlosung werden auch in diesem Jahre Kunstwerke angekauft werden; überdies wird die Galerie durch Ankäufe von Werken lebender Meister ständig vermehrt.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin soll am 11. Mai eröffnet werden und wird bis zum 30. Juli dauern. Zum Vorsitzenden der Ausstellungskommission ist Prof. Carl Becker, zum Schriftführer Prof. Hans Mayer gewählt worden. Die Delegierten der Düsseldorf's Künstlerchaft sind Prof. E. Hünten, Prof. Fritz Roeder und Maler Ernst Bosh.

VERMISCHTES.

„Eine neue Erläuterung der Raffaelschen Fresken in der Stanza della Segnatura im Vatikan hat Erwin Wichelhoff in einem Aufsätze begründet, den das neueste Heft des „Jahrbuchs der Königlich-preussischen Kunstsammlungen“ veröffentlicht. Aus einer Reihe von Zeugnissen, die er gesammelt in Verbindung bringt, hat er die Überzeugung gewonnen, dass dieser Raum zur Aufnahme der Privatbibliothek des Papstes Julius II. bestimmt und dass darauf der Inhalt der malerischen Ausschmückung berechnet war, die nichts anderes sei als die Illustrierung eines Bücherkataloges. Man dürfe dabei freilich nicht an eine Bibliothek im modernen Sinne denken; denn „die Bücher wurden damals nicht in Wanderschranken, sondern in freistehenden Tüfen aufbewahrt.“ Nur als Schmuck einer Bibliothek würden die Malereien verständlich. „Bücher haben die allegorischen Figuren in Händen, die oben auf den Thronen sitzen, nur der Justitia lassen Schwert und Wage die Hände nicht frei; die Evangelien, die ehrwürdigsten Bücher für die Christen, werden von Engeln zu den Gläubigen hinabgetragen; Bücher schreiben und lesen jene vier um das Sakrament versammelten heiligen Väter. Bücher liegen verstreut am Boden, und Heilige wie Laien in der Gemeinde sind durch ihren Besitz ausgezeichnet; Rollen und Schriften halten jene, die sich der geheimnisvollen Gegenwart der Museu erfreuen: Bücher und Tafeln in allen Händen auf der Schule von Athen; Konzipien, Schreiben, Lesen, Erklären der Schriften in allen Winkeln, so dass sich kaum eine Beziehung zu den Schriftwerken entdecken ließe, die hier nicht ihren sinnlichen Ausdruck gefunden hätte. Selbst jene zwei höchsten Philosophen sind nur durch ihre zwei berühmtesten Bücher bezeichnet; ein Buch fasst der Papst mit den Gesetzen der Kirche, und Justinian sitzt dort, ein Buch, sein berühmtes Corpus vor sich. Auf den Grisailles unter dem Pannas werden auf einer Seite Bücher in einem Marmorarkophage gefunden, auf der anderen Seite Bücher verbrannt. Es giebt kein zweites Werk der bildenden Künste, in dem Bücher eine so große Rolle spielen, in dem alles von Büchern ausgeht, alles auf sie zurückbezogen wird.“

Fortsetzung der Ausgrabungen in Troja. Frau Schliemann hatte in dem Vorwort zum letzten Bericht ihres verstorbenen Gatten über die Ausgrabungen in Troja das Versprechen gegeben, die durch den Tod ihres Mannes unterbrochenen trojanischen Grabungen fortzusetzen und zum Abschluss zu bringen. Dieses Versprechen soll, wie ihr „Reichsanzeiger“ meldet, jetzt eingelöst werden; die Aus-

grabungen sollen gegen Mitte April begangen und werden voraussichtlich etwa drei Monate dauern. Ihre Leitung ist von Frau Schliemann dem früheren Mitarbeiter ihres Mannes, Herrn Professor Dargatzidis, erstem Sekretär des Kaiserlichen archäologischen Instituts in Athen, übertragen worden, dem noch einige deutsche Mitarbeiter zur Seite stehen werden. Während der Dauer der Ausgrabungen sind diese Herren ganz bereit, allen denjenigen, welche Troja besuchen, die Büden zu erklären und ihnen beim Studium behilflich zu sein. Da über den Zustand der Büden und ihre Bedeutung nicht immer richtige Ansichten herrschen, ist es im Interesse der Wahrheit sehr erwünscht, wenn möglichst viele Fachmänner sich zur Reise nach Troja entschließen und die Büden selbst untersuchen wollen. Die Zeit dazu ist nicht zu verstimmen, weil die Büden und Erd-schichten wegen ihrer einfachen Bauart und geringen Festigkeit voraussichtlich den zerstörenden Einflüssen der Witterung nicht lange Widerstand leisten werden. Angaben über den besten Weg zur Reise nach Bissarlik-Troja findet man in den bekannten Reisehandbüchern; doch ist auch der Leiter der Ausgrabungen zu jeder näheren Auskunft bereit.

ZEITSCHRIFTEN.

Architektonische Rundschau, 1892/93, Heft 5.

Taf. 25-5. Schloss Püdingen bei Hirschbach, entworfen von A. Schütz und A. V. Kautzmann, Architekten in Frankfurt a. M. — Taf. 26-28. Villa Lezzi-Herli in Paris, von San Pietro del Belizzone; entworfen von A. Calvarese, Architekt in Mailand. — Taf. 29. Wohnhaus des Herrn Levinger in London, Platz 2, entworfen von Prof. L. L. von Erlbaum. — Taf. 30. Paragarden in der Stadtpark (Public Buildings) von H. Baugher, R. E. D'Arcy, J. Jacob, Entwerfer im Kaiserzimmer im Rahmen der Berlin-Vergelungen; entworfen in Potsdam; entworfen von L. Lehner und W. Littenstein, Architekten in Berlin. — Taf. 4. Vase von Sommeritz des Prinzen Eugen von Savoyen, Schloss in Mailand; Niederpostern; entworfen von den Architekten F. A. Ormanni in Prag und K. Krieghammer in Wien.

Die Kunst für Alle, 1892/93, Heft 11.

Von alten und neuen Porträts in London. Von O. Donner von Richter, Schloss. — Aus dem deutschen Kunstverein in Rom. Von Dr. B. Bahr. — Handschuh. Von F. Pecher.

Gewerbehalles, 1893, Heft 3.

Taf. 17. Schmuckbesten des Hofs, entworfen von F. Horarik, ausgeführt von J. Horarik. — Taf. 18. Interieur, entworfen von K. Kauffmann in München. — Taf. 19. Schmuckwerkentwürfen von B. Klopffeld in Bremen. — Taf. 20. Ornamentale Details von persischer Messingdekoration; aufgenommen von R. Kroyer in St. Petersburg. — Taf. 21. Entwurf zu einer Baugeschichte der Veste Malborg bei Halm in Schweden; entworfen von F. Engel. — Die Durchlassung von H. Heide in Oslon im Jahre 1891. Von C. E. Brock. — Die Kirchen von Cuneo und Stomberg. Von J. B. Rauscher. — Die prähistorische Ausgrabung in der Nähe von Melano in Krain, deren die romische Ansiedlung bezeugt werden. — Der wälsche Hof in Kattowitz. Von J. B. Rauscher. — Burg Eichenau in Bayern. Von A. F. Prokop. — Ausgrabungen in Maunten an der Donau 1890 und 1891. Von J. B. Rauscher. — Zur Bedeutung der heidnischen Fingerringe von Wappenstein für das k. k. Bergwesen. Von J. B. Rauscher. — Die römische Metallwerk-Evaluation auf imperial instrumente. Von E. B. Wood.

Mitteilungen der k. k. Central-Kommission zur Erlösung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 1892, Heft 3 u. 4.

Die Bildwerke des Wäldersaltars zu Rank-Esten. III. Von E. K. Graf Weillert in Böhmische Zeitschrift. III. Von F. Ritter v. Böhler in Wien. — In Waschhaus des Hofes, Mittelalter in Prag. Von A. Weillert. — Palastliche Fundamente in der Wachau, Niederösterreich. Von L. H. Fissler. — Die alten Büden von Ohmutz. Von A. Nowak. — Alte Grabdenkmäler in Krain. Von E. K. Graf Weillert. — Die Weillert'sche Kirche zu Krain. Von A. Prokop. — Baugeschichte einer Baugeschichte der Veste Malborg bei Halm in Schweden; entworfen von F. Engel. — Die Durchlassung von H. Heide in Oslon im Jahre 1891. Von C. E. Brock. — Die Kirchen von Cuneo und Stomberg. Von J. B. Rauscher. — Die prähistorische Ausgrabung in der Nähe von Melano in Krain, deren die romische Ansiedlung bezeugt werden. — Der wälsche Hof in Kattowitz. Von J. B. Rauscher. — Burg Eichenau in Bayern. Von A. F. Prokop. — Ausgrabungen in Maunten an der Donau 1890 und 1891. Von J. B. Rauscher. — Zur Bedeutung der heidnischen Fingerringe von Wappenstein für das k. k. Bergwesen. Von J. B. Rauscher. — Die römische Metallwerk-Evaluation auf imperial instrumente. Von E. B. Wood.

The Magazine of Art, März 1893, Nr. 149.

The National Gallery of Britain, art. and Mr. F. C. ... The British Museum, art. and Mr. F. C. ... Manufacture of ... Italian portrait, and the late Giovanni ... The portrait of a ... Palazzo ... Von W. F. D. ... The home ... Von H. ... „The bridge“ ... Von A. ... „The ... Von A. ... „The ... Metalwork exhibition at the imperial instrumente ... E. B. Wood

Inserate.

Gemälde moderner und alter Meister.

auch Apparelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl einzeln als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von
Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 168.

Gemäldeaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch Rudolf Bangel in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [463]

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aus schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle größeren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstraße 3.

[579]

Josef Th. Schall.

Kunsthandlung HUGO GROSSER, Leipzig.

Sondergeschäft für Photographie.

Vertretung und Musterlager der Photogr. Anstalt

Ad. Braun & Co., Dornach.

[567]

Dresdener Kunstauktion:

Montag, den 20. März und folgende Tage versteigern wir eine kleine, aber kostbare Sammlung von:

Kupferstiche alter Meister, Kupferstiche des 18. Jahrhunderts,
Farbdrucke und Schwarzkunstblätter.

Einige vorzügliche moderne Kupferstiche, Handzeichnungen
und Aquarelle neuer Meister.

Kataloge gratis und frei.

v. Zahn & Jaensch,

Kunstantiquariat.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Deutsche Konkurrenzen.

Eine Sammlung interessanter Entwürfe aus den Wettbewerben deutscher Architekten.

Zusammengestellt und herausgegeben

von

Prof. A. Neumeister, Reg.-Baumeister, und Prof. E. Häberle.

Karlsruhe, Baden.

Erschienen sind Heft 1—9; demnächst erscheint Heft 10: Kirchenkonkurrenz
in Pforzheim.

Inhalt: Die Winterausstellung im Künstlerhause zu Budapest. — Deutsche Konkurrenzen. — Karl von Gontard. — Dr. B. Haendeke: Die Baumträger der dreizehn alten Orte nach den Holzschritten Urs Grats; Ch. Hülsen: Das Forum Romanum. — J. Pettie; H. Schelsinger; A. Wittig; — Dr. C. Guritt: — Konkurrenz um den Bau des Marktschen Provinzialmuseums in Berlin. — Erwählung von ständigen Gesellschaftern für die Berliner Nationalgalerie; Jahresansammlung in Prag; Akademische Kunstausstellung in Berlin. — Eine neue Erklärung der Raffael'schen Fresken in der Stanza della Segnatura im Vatikan; Fortsetzung der Angebrungen in Trona. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich *Arthur Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Dieser Nummer liegen 2 Prospekte bei: 1) von G. Hirth's Verlag, München, betr. *R. Muth*, Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert. 2) Von Schleicher & Schüll, Papierfabrik, Düren, betr. Festschachteln, die wir der Beachtung der Leser empfehlen.

Jacob Burekhardt's Cicerone.

= 6. Auflage. =

Auf verschiedentlich geäußerten Wunsch habe ich mich veranlasst gesehen, das alphabetisch nach Städten geordnete, eine bequeme Übersicht bietende

Register

zum 2. Teile, Mittelalter und Neue Kunst, des „Cicerone“ auch

mit Papier durchschossen

herstellen zu lassen.

Der Preis eines durchschossenen Exemplars des Registers ist 4 Mk., der Preis des ganzen Werkes erhöht sich bei durchschossenem Register um 1 Mk., also geb. von 16 auf 17 Mark.

Das Register ist bei dieser neuen Auflage mit den zur Orientierung in Museen, Kirchen und Kunstsammlungen größeren Umfanges nötigen Vermerken versehen und kann als bequemer Führer in der Brusttasche mitgeführt werden.

E. A. Seemann in Leipzig.

Sieben erschienen und stehen auf Verlangen gratis u. franko zu Diensten:

Lagerkatalog 308.

Malerei u. Kupferstichkunde.

ca. 1000 Nummern.

Kunstgewerbl. Mitteilungen IV.

Textilgewerbe. Kostüme. Feste.

ca. 600 Nummern.

Kunstgewerbl. Mitteilungen V.

Keramik, Glas, Mosaik.

ca. 300 Nummern. [652]

Frankfurt a. M.

Joseph Baer & Co.

Buchhändler und Antiquare.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN S.W.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1592 93.

Nr. 18. 16. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuscripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagsbehandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagsbehandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse n. s. w. an.

ZU HEINRICH VON BRUNN'S FÜNFZIG- JÄHRIGEM DOKTORJUBILÄUM.

Am 20. März werden es fünfzig Jahre, dass Heinrich Brunn von der Universität Bonn zum Doktor promovirt wurde. Freunde und Schüler haben beschlossen, an diesem Tage seine Büste, in Marmor ausgeführt, im archäologischen Institute auf dem Kapitäl, der Stätte seines langjährigen Wirkens, aufzustellen. Der Tag, an dem ein halbes Jahrhundert einer Laufbahn, die wie wenige für die wissenschaftliche Erkenntnis der alten Kunst segensreich gewesen ist, sich erfüllt, ist ein Festtag für die gesamte Kunstwissenschaft, und diesen der Kunst und ihrer Erforschung im weitesten Sinne gewidmeten Blättern geziemt es, seiner an hervorragender Stelle zu gedenken.

Unter ihren Lesern ist keiner, dem erst gesagt zu werden brauchte, was Heinrich Brunn's Name für die Kenntnis der antiken Kunst bedeutet. Giebt es doch kaum einen Teil der archäologischen Wissenschaft, der nicht von ihm in weitestreichender Weise beeinflusst worden wäre, von ihm nicht die fruchtbarsten Anregungen empfangen hätte. Wie er in seiner ersten großen Arbeit, der aus den literarischen und inschriftlichen Quellen erschlossenen äußeren Geschichte der Kunst in allen ihren Zweigen, einer neuen Disziplin, der Künstlergeschichte, die Wege wies, so hat er in zahlreichen, zumeist in den Publikationen des archäologischen Instituts und der bayerischen Akademie niedergelegten Einzelschriften die Gesetze der inneren Entwicklung der griechischen Kunst zu ergründen gesucht. Auch

vor den verwickelten Problemen der etruskischen Kunst machte er nicht Halt; ein gut Teil von dem, was heute an Aufhellung dieses dunklen Gebietes vorhanden ist, ist Brunn's Verdienst. Und nicht minder reich ist der Ertrag, den seine Thätigkeit für die gegenständliche Erklärung der alten Kunstwerke geliefert hat, von den Darstellungen der bemalten Vasen bis hinauf zu den hochentwickelten Kunstgebilden in Fries und Giebeln eines Parthenon.

Aber mit der litterarischen Produktion, so reich und umfassend dieselbe auch ist, und so befruchtend sie sich auch dort erwiesen hat, wo sie Widerspruch gefunden, erschöpft sich nicht, was Brunn's einzige Stellung in der Archäologie der Gegenwart begründet. Erst als Sekretär des archäologischen Instituts in Rom, dann seit nahezu einem Menschenalter als Lehrer an der Universität München war es ihm vergönnt, mit lebendigem Wort und Beispiel auf Generationen von Forschern einzuwirken, ihnen seine Art, die Kunstwerke zu sehen und aufzufassen, persönlich mitzuteilen. Ein großer Teil derer, in deren Händen heute die Pflege archäologischer Wissenschaft liegt, hat so in näherem oder fernem Schülerverhältnis zu Brunn gestanden, und über die Grenzen der antiken Kunst hinaus erstreckt sich diese seine Wirksamkeit.

Was den kunstgeschichtlichen Untersuchungen Brunn's ihren eigenen Stempel aufdrückt, ist die Methode, die er selbst als Analyse der Formen bezeichnet: er zerlegt die künstlerischen Ausdrucks- und Vortragsmittel, aus denen der Stil sich zusammensetzt, in ihre Elemente, um so die künst-

typische Eigenart der Werke in voller Schärfe zu erfassen. Die Studien über die Bildwerke von Ägina, Olympia, Pergamon, die verschiedenen Arbeiten über die nordgriechische Kunst sind, um nur die hervorragendsten anzuführen, Beispiele dieser Methode.

Aber nicht bloß zur Gewinnung kunstgeschichtlicher Erkenntnisse verwendet Brunn seine Methode. In einer Reihe von Aufsätzen tritt er mit der gleichen Betrachtungsweise an plastische Schöpfungen der griechischen Kunst heran, um klarzulegen, durch welche Mittel in denselben der künstlerische Ausdruck eines bestimmten Götterideals erreicht wird. Wenn wir bei diesen Arbeiten etwas eingehender verweilen, so geschieht es deswegen, weil Brunn dieselben jüngst, mit zahlreichen Lichtdrucktafeln und Textabbildungen geschmückt, zu einem Bande vereinigt¹⁾ und damit den besonderen Wert bekundet hat, den er selbst diesen Studien beilegt. In der That, kaum irgendwo prägt sich die wissenschaftliche Eigenart Brunn's so scharf aus, wie in diesen Aufsätzen, die sich in ihrer von gelehrtem Beiwerk freien, nicht selten poetisch gehobenen Darstellung an weiteste Kreise wenden; und indem dieselben Arbeiten aus den verschiedensten Perioden von Brunn's wissenschaftlicher Thätigkeit umfassen — der älteste Aufsatz stammt aus dem Jahre 1846, der jüngste, bisher ungedruckte, trägt das Datum 1892 — bieten sie zugleich das seltene Beispiel einer durch ein ganzes Leben hindurch bewusst und klar festgehaltenen Idee.

Diese Idee ist in kurzen Worten die folgende. Indem der griechische Künstler bei Schaffung einer Göttergestalt ein bestimmt erfasstes Ideal vor Augen hat, geht er von der Gestaltung jener Organe aus, in denen das charakteristische Wesen jenes Ideals sich am deutlichsten ausprägt, und dieser ausdrucksvollste, charakteristischste Teil bedingt dann weiter die Bildung der übrigen. So führt der Aufsatz über die Farnesische Hera den Gedanken durch, wie bei der Schöpfung derselben die Homerische Vorstellung der „ochsenmäuligen Hera“ maßgebend gewesen ist, wie sich demgemäß die Charakteristik in der Bildung der Augen konzentriert und von dieser alle übrigen

Teile des Kopfes bestimmt sind. Ähnlich geht die Gestaltung des Schlafgottes von dem homerischen Bilde eines Vogels aus. Wie ferner in dem Kopf der Demeter von Knidos die milde Trauer und verhaltene Schwermut der ihres Kindes beraubten Mutter an dem Gegensatz mit dem unbefriedigten, leidenschaftlichen Schmen eines Triton besonders erläutert wird, so bedient sich Brunn auch sonst noch des gleichen Mittels, um beispielsweise durch Gegenüberstellung eines Odysseus das Wesen des Hephaistos, oder des Zeus von Otricoli einmal die Bildung des Meergottes in der vatikanischen Rundtude, das andere Mal die des Asklepios von Milo schärfer erfassen zu lassen, oder, wie in dem Aufsatz über den Apollo Giustiniani, zu zeigen, wie durch Betonung verschiedener Seiten desselben göttlichen Wesens verschiedene künstlerische Typen entstehen.

Brunn hat es für richtig befunden, die Aufsätze in ihrer ursprünglichen Fassung unverändert abdruckten. Er selbst weiß es, wie mancher Baustein seither seine Brauchbarkeit eingebüßt hat, und ihn am allerwenigsten braucht man wohl daran zu erinnern, wie seine Betrachtungsweise den Gesichtspunkt historischer Entwicklung nicht ausschließt: giebt er doch selbst mehrfach, wie in den Aufsätzen über die Hera oder Medusa, Belege dafür. Aber für das Urtheil kommt es nicht auf das einzelne, sondern auf dasjenige an, was Brunn selbst als den maßgebenden Gedanken für diese Studien bezeichnet, das ist „die Begründung des Satzes, dass das geistige Verständnis idealer künstlerischer Schöpfungen sich nur gewinnen lässt auf der Grundlage einer gründlichen Analyse der Form“.

In geistiger Frische begeht Brunn seinen Gedanktag. Noch harren zahlreiche Entwürfe ihrer Vollendung, so vor allem die griechische Kunstgeschichte, von der er in den letzten Jahren mehrfach Proben veröffentlicht hat und die zu erläutern die unter seiner Leitung von Bruckmann herausgegebenen „Denkmäler griechischer und römischer Skulptur“ bestimmt sind. Möge der wiederkehrende Frühling dem verehrten Meister auch die volle körperliche Rüstigkeit bringen, damit er der Wissenschaft ganz gebe, was von ihm noch zu erwarten er sie berechtigt hat!

Rom.

EMANUEL LÖWY.

¹⁾ Griechische Götterideale in ihren Formen erläutert von Heinrich Brunn, München 1893, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, vormals Friedrich Bruckmann. — Die Titel der einzelnen Aufsätze sind: Hera Farnese, Hephaistos und Odysseus, Hypnos, Meermedusa, Demeter von Knidos, Medusa, Die Perifikation des Meeres in griechischer Plastik, Apollo Giustiniani, Asklepios und Zeus.

DIE AUSSTELLUNG DER „VEREINIGUNG DER ELF“ IN BERLIN.

Dem Konventikel der Münchener „21“, das zur Hälfte aus überzeugungsvollen Naturalisten, zur anderen Hälfte aus Verirrten und Verblüfften bestand, ist nach einer kurzen Zwischenherrschaft am 5. März im Schulte'schen Salon die zweite Ausstellung der noch vom vorigen Jahre in schreckensvollem Andenken stehenden „Elf“ gefolgt. Während der Zeit des Interregnums machten sich verschiedene Parteien ungefähr im Paritätsverhältnis geltend: diejenigen, die heute Idealisten und Schönfärber gescholten werden, weil sie Wahrheit und Schönheit zu vereinigen suchen, durch *Edgar Meyer*, der eine Reihe fein gestimmter, mit edelsten koloristischen Reizen erfüllter Landschaften, Marinen und Straßenansichten aus Venedig und Umgebung ausgestellt hatte; die kecken Realisten durch die Brüsseler *David* und *Pierre Ogens*, die in Innenräumen mit Figuren auf die Wiedergabe der raffiniertesten Belechtungskomplikationen ausgehen, und die naturalistischen Ultras durch den in München gebildeten, jetzt in Holstein lebenden *Hans Ohle*, der in seinen Landschaften zu allen Jahreszeiten wahre Orgien des Farbentaumels vollführt. Die „Elf“, die jetzt aus Ruder gelangt sind, haben dem Ruf, der ihnen voraufging, keinen Abbruch gethan. Das verflossene Jahr ist an ihnen fast spurlos vorübergegangen. Die extremen Naturalisten sind nur noch etwas starsinniger, fanatischer und formloser geworden, und die anderen haben sich von ihrer Art nicht abbringen lassen. Das ist ein höchst verdächtiges Symptom, das dafür spricht, dass auch diese kaum ins Leben getretene Vereinigung bereits unter dem Zeichen der Sezession steht.

Eine geistige Gemeinschaft zwischen den Elf oder auch nur ein gemeinsames Streben war schon bei ihrer ersten Ausstellung nicht zu bemerken. Diese zweite Ausstellung zeigt eine noch stärkere Kluff. Was haben die Landschafts- und Marinemaler *Müller-Kurzwelly* und *Schnars-Alquist* mit Naturalisten vom Schlage Liebermann's zu thun? Die Strandlandschaften des ersteren haben vornehmlich durch den Reiz der poetischen Stimmung und durch den Schmelz des geschmeidigen, fast flaumigen Kolorits auf das große Publikum gewirkt, und das passt nicht in das System der Naturalisten, die auch unter den „Elf“ das erste Wort führen und darum ein Bild Kurzwelly's, vielleicht weil es gar zu schön gemalt war, von ihrer Ausstellung zurückgewiesen

haben. Der Hamburger Schnars-Alquist ist ein Marinemaler, der mit großer koloristischer Gewandtheit allen atmosphärischen Stimmungen gerecht wird, daneben aber ein starkes Gewicht auf korrekte Zeichnung und plastische Darstellung legt. Streng genommen also auch einer, der nach naturalistischen Begriffen ins alte Eisen gehört. Der in München gebildete *J. Albers* schildert in überaus trockenen Abschnitten nach der Natur Land und Leute der Halligen, jener Nordseeinseln, auf denen sich ein eigenartiger Menschenschlag in alten Gewohnheiten erhalten hat: das Innere karg ausgestatteter Gotteshäuser, einen Friedhof, Fischer und Landleute daheim und im Freien, herb und nüchtern in Zeichnung und malerischer Durchführung. Ein vollends unsicherer Kantonist ist der Berliner *Hugo Vogel*, der sich schon durch das Bildnis Robert Dohme's, eine Art „Symphonie in Blau und Grün“, und durch einige niederländische Innenräume mit Figuren als entschiedenen Anhänger der „neuen Kunst“ ausgewiesen hatte und jetzt plötzlich mit zwei Bildnissen, dem einer jungen Dame in weißer Gesellschaftstoilette und dem eines jungen Orgelspielers, erscheint, die wieder in seinem alten, vornehmen Stil, in jener maß- und geschmackvollen Ausdrucksform gehalten sind, zu der er den Grund in der Düsseldorfer Schule gelegt hat. Eine neutrale, oder doch ziemlich indifferente künstlerische Persönlichkeit ist der Porträtmaler *G. Mosson*, dessen Bildnis des vor seiner Staffelei eine Cigarette rauchenden Malers Fr. Stahl nur durch den hellen, sonnigen Ton und durch die nachlässige Haltung des Dargestellten für die neue Richtung zeugt. Ein anderer der Elf, der Berliner Landschaftsmaler *Walter Leistikow*, hat seinen Naturalismus gegen das vorige Jahr sogar erheblich gemäßigt. Die Mehrzahl seiner Ölbilder und Pastellzeichnungen sind ungemein reizvoll durch die Feinheit des Tons, durch die duftige Zartheit der Behandlung und durch die poetische Stimmung, alles Eigenschaften, die den vor der naturalistischen Episode entstandenen Landschaften des noch jungen Künstlers schnell allgemeine Beachtung errungen haben.

Stärker scheinen sich dagegen die naturalistischen Neigungen bei *Hans Herrmann* und *Fr. Stahl* ausgebildet zu haben. Ersterer bemüht sich, in der Lindenallee einer holländischen Stadt, die von kleinen Mädchen belebt ist, die vor der Schule ihre kindlichen Spiele treiben, vergeblich, die „Symphonie von Blau und Grün“ zu stande zu bringen, während eine holländische Bleiche mit Wäscherinnen wieder

he gesunde Frische der Naturanschauung zeigt, die die Bilder Herrmann's, trotz häufiger Wiederholung der Motive, immer anziehend macht. — Zwei Skizzen von *Friedrich Stahl*, „Ein Windstoß“ (Motiv aus Brüssel) und „Aus einem Pariser Konzertgarten“, befinden sich noch so sehr in dem Zustande der ersten rohen Andeutung, dass sie föhlich im Atelier des Künstlers hätten bleiben sollen. Eine öffentliche Kunstausstellung ist doch kein Institut zur Entzifferung von Hieroglyphen! Wir haben darin wohl nur ein Zugeständnis an die Häupter der „Elf“ zu sehen; denn in der zu gleicher Zeit bei Amster und Ruthardt eröffneten zweiten Ausstellung der „Gesellschaft deutscher Aquarellisten“ sind Herrmann und Stahl mit Bildern vertreten, deren künstlerische Auffassung und koloristischer Stil die beiden Künstler noch durchaus in ihrem alten Fahrwasser zeigen.

Danach bleiben nur noch *Mrs Liebermann*, *L. v. Hofmann* und *Franz Skarbina* übrig, die freilich alles aufgeboten haben, um das Siegel, das sie der vorjährigen Ausstellung aufgedrückt hatten, auch der diesjährigen zu erhalten. Unter den Liebermann'schen Bildnissen befinden sich zwei, in denen wenigstens ein Streben nach tieferer Charakteristik unter der schludrigen Ausführung emporkommt. Dafür zeigt sich in den „Holländischen Waisemädchen“ in einem Park, das, vermutlich als staunenswerthes Specimen deutscher Kunst, für die Galerie in Straßburg i. E. angekauft worden ist, wieder der alte Liebermann in seiner uns völlig unverständlichen Vorliebe für das fingerdicke Hinstreichen der weißen Lichte, das seinen Ölgemälden ein reliefartiges Aussehen giebt. Wir begnügen uns mit diesen Andeutungen, da sich demnächst die „Zeitschrift“ näher mit Liebermann beschäftigen wird. Auf die grotesken Phantasieen von *L. v. Hofmann* näher einzugehen, könnte den Schein erwecken, dass man sie ernst nimmt. Diese Landschaften und Strandbilder, die ihr Schöpfer übrigens selbst zum Teil als „Eindrücke und Phantasieen“ bezeichnet, haben trotz ihres kecken, jedem gesunden Gefühl Hohnsprechenden Gebahrens nicht einmal den Vorzug der Originalität. Franzosen und Schotten haben dergleichen schon mit viel feinerem Sinn für wirkliche Farbensymphonien gemalt. Hofmann's Eigentum scheinen nur die scheußlichen, dünnen Gespenster zu sein, mit denen er seine Landschaften belebt und die vermutlich Nymphen, Nixen oder ähnliche Elementargeister vorstellen sollen. Am bedauerlichsten ist es, dass Franz Skarbina seine

ursprüngliche Kraft, den Reichtum und die Fülle seiner Beobachtungen immer mehr in Experimenten verzettelt, die alle auf dasselbe Ziel hinauslaufen, die verwickeltesten Beleuchtungsprobleme zu allen Tages-, Nacht- und Jahreszeiten zu lösen. Vorarbeiten und immer wieder Vorarbeiten, gelungen und misslungene, bald fein und poetisch empfunden, wie z. B. das Liebespaar im Park an einem Sommerabend, bald nur auf die rohe, materielle Wirkung angehend, und das wiederholt sich jahraus, jahrein, ohne dass sich das große Werk einstellt, in dem endlich einmal die Summe aus diesen Experimenten gezogen wird. *ADOLF ROSENBERG.*

VOM ENGLISCHEN BÜCHERMARKT.

Das Königshaus der Stuarts, „*The Royal House of Stuart*“, ist ein prachtvolles Werk, welches 40 kolorierte Platten nach Zeichnungen von *W. Gipp* enthält, die in ihrer Art das Vorzüglichste in Chromolithographie darstellen, was bisher in diesem Fache geleistet wurde. Reiche Silber- und Goldeinlagen erhöhen den äußeren Glanz des bei Macmillan herausgekommenen und der Königin gewidmeten Werkes. Der beschreibende Teil des Buches ist durch eine Autorität auf antiquarischem Gebiet, *St. John Hope*, verfasst und mit einer Vorrede von *Skolton* versehen. — Selten hat eine regierende Familie solchen Zauber auf die Gemüter ausgeübt, wie die der Stuarts, welche gleich den maurischen Königen von Granada mit Recht als die Unglücklichen bezeichnet werden können. Die Liebenswürdigkeit und Schönheit verschiedener ihrer Angehörigen, deren Thorheiten und die Zähigkeit, mit der sie ihrer Sache anhängen, die Abenteuer sowie der tragische Tod mehrerer ihrer Mitglieder haben dem ganzen Königshause das allgemeine Interesse und eine gewisse Zuneigung erworben. Die Thatsache, dass viele Stuarts französische Prinzen und Prinzessinnen heirateten, mag wohl mit dazu beigetragen haben, den Sinn der schottischen Könige für Kunst und Litteratur zu heben. Aus diesem Grunde haben die Reliquien der Stuarts in der Regel außer dem geschichtlichen und antiquarischen Interesse auch einen ungewöhnlichen künstlerischen Wert, da sie vielfach die Werke von Künstlern ersten Ranges aus der italienischen, französischen, spanischen und niederländischen Schule sind. Die Reichkleinodien nehmen mit die erste Stelle ein, aber auch Bildnisse der Königin Maria. Jacobs I. Karls I. Karls II., Jacobs II., Jacobs III. und des Prätendenten Karl Eduard haben hohen Kunstwert. Die schönsten Miniaturen, die auf

die Stuart-Epoche Bezug haben, besitzt der Herzog von Buccleuch und Lord Galloway, während die seltensten Kupferstiche in dieser Hinsicht sich in der Sammlung des Herrn A. Morrison befinden. Das älteste Kunstwerk jenes Zeitabschnittes ist jedenfalls das Ciborium, welches Malcolm, König von Schottland (1056), besessen haben soll. Dem Interesse für die Reliquien der Maria Stuart kommt am nächsten das für Karl I., ihren unglücklichen Enkel, und dessen Kinder. Sobald wir uns aber dem Ende des 17. Jahrhunderts nähern, mehren sich die Denkmäler zwar der Zahl nach, nehmen aber dafür an Formvollendung und Schönheit entschieden ab. Der dem letzten Mitgliede aus dem Königshause der Stuarts, dem Kardinal von York, einst gehörige, prachtvoll geschnitzte Elfenbeinkasten wurde im vorigen Jahre für einen sehr hohen Preis bei Christie öffentlich verkauft.

Der Verfasser der Vorrede zu obigem Werk, John Skelton, der viele Jahre dem Studium der Lebensgeschichte der Maria Stuart gewidmet, wird eine Biographie der Königin herausgeben, welche in der Hauptsache eine Verteidigung derselben bildet. Die Porträts und Illustrationen sind nach Originalen angefertigt, welche die Königin Viktoria, die französische Regierung, Lord Salisbury und die hervorragendsten „Stuart-Sammler“ zu diesem Zwecke zur Disposition gestellt haben. —

Das „*Handbuch der griechischen Kunst und Archäologie*“ von A. S. Murray, dem Kustos der griechischen und römischen Altertümer im British Museum, ist sicherlich in seiner Art das bedeutendste neuere Werk in englischer Sprache. Der Verfasser sagt in der Einleitung: „Unter dem Einfluss der Entwicklungslehre hat sich das Studium der griechischen Kunst in Geschichte und Wissenschaft verwandelt.“ — Das Werk beginnt mit der Kunst der frühesten Zeiten und der primitivsten Form in Griechenland, und führt uns mit Meisterhand bis auf den Zenith der Schönheit. Der Autor trägt uns mit bewundernswerter Sicherheit und Methode überwältigendes Material in entzückender Form vor, indem er mit den neuesten Resultaten der Entdeckungen in Hissarlik, Mykenae, Tiryns und Olympia schließt. Das bei John Murray herausgekommene Buch ist mit zahlreichen Illustrationen geschmückt und behandelt jeden Zweig griechischer Kunst in ihrer Entstehung und Vollendung, so besonders Vasen, Bronzen, Gemmen, Skulpturen, Terrakotten, Wandmalereien, Architektur und viele andere Dinge. Allein ausgenommen sind die griechischen Münzen. Mr. A. S. Murray erklärt in

richtiger Erkenntnis: „Die griechischen Münzen in ihrer Reichhaltigkeit und Wichtigkeit erfordern für sich allein ein Buch.“

Die *Direction des British Museum* hat soeben denjenigen Teil des Generalkataloges der Bibliothek neu herausgegeben, der über den Artikel „*Bibel*“ handelt. Der von dem Bibliothekar Mr. Martineau verfasste Band enthält 212 Spalten mit 2700 Nummern. Diese Zahl repräsentirt nur diejenigen Bücher, denen das alte und neue Testament vollständig vorliegt. Unvollständige Ausgaben, einzelne Bücher der Bibel sowie die besonderen Ausgaben des alten und neuen Testaments erhalten einen eignen Band im Katalog. Ebenso hat das zum British Museum gehörige, aber in einem besonderen Gebäude, in Cromwell Road, untergebrachte „*Naturhistorische Museum*“ einen neuen von Mr. *Lubbock* redigirten Katalog herausgegeben, der sehr schöne Holzschnitte aufweist. Dieses Werk ist deshalb von ungewöhnlichem Interesse, weil es mit viel Geschick vollständige Restaurationen und Rekonstruktionen von Tieren veranschaulicht, von denen nur einzelne Teile aufgefunden wurden.

Ein für Kunstliebhaber und Sammler sowie für Verwaltungen von Kunstinstituten und Händler fast unentbehrliches Buch hat Mr. *Balfour* herausgegeben. Leider ist die erste Auflage sofort vergriffen worden, und eine neue Ausgabe dürfte vor geraumer Zeit nicht zu erwarten sein. Dieses Werk, welches mit vielen Illustrationen versehen ist, giebt genauen Aufschluss über die hervorragendsten Verkäufe von Kunstgegenständen in der Zeit von 1625—1855. Die Anhäufung des Stoffes ist mit großer Gründlichkeit und Sachkenntnis bewältigt. Die Gegenstände, der erzielte Preis, der Käufer und Verkäufer sind, soweit dies nur irgend möglich war, genau bezeichnet.

„*Die Greenstone Northumberlands*“ nennt sich ein von *John Bates* verfasstes und von der antiquarischen Gesellschaft herausgegebenes Werk, welches uns neuen Aufschluss über mittelalterliche Architekturverhältnisse Englands bietet. Die genannte Landschaft stellt hinsichtlich ihrer überreichen mittelalterlichen Erinnerungen etwa dasselbe in England dar, wie dies in Frankreich mit der Touraine der Fall ist. Merkwürdigerweise ist gerade in demselben Augenblick ein ähnliches Werk in englischer Sprache von *Cook* herausgekommene, betitelt „*Die alte Touraine*“. In jenem interessanten Werke werden 300 Schlösser, feste Plätze und Türme in der Grafschaft Northumberland sehr eingehend besprochen. In dem zweiten Buch handelt es sich im unbewussten Gegensatz zu jenen rauen und felsigen Elementen um das schöne

und hebräe Thal der Loire mit ihren glanzvollen, sagenumwobenen Burgen und Schlössern. In beiden Gegenden blühte der Feudalismus am kräftigsten und längsten, aber namentlich in Frankreich erhielt er an der Loire den Todesstoß durch die von Ludwig XI. begonnene und von Richelien vollendete Politik. Das von Theodor Cook verfasste Buch ist in London bei Percival und Comp. erschienen.

Endlich möge ein bei demselben Verleger erschienenenes Werk „*Die Morgenröthe der Kunst*“ von *Martin Conway* erwähnt werden. — Kunstgewerblichen Inhalts sind folgende Schriften: „*Illustrirte Geschichte der Kunstmittel von Litzfeld*“, „*Die Grundsätze des Ornaments von James Ward*“ und ein von *G. Tawred* geschriebenes und von Spints verlegtes Buch, welches sich mit *Medaillen* und solchen *Ehrenabzeichen* befasst, die von den frühesten Zeiten bis auf unsere Tage für die Armee und Marine verliehen wurden.

3

BÜCHERSCHAU.

Alfred Rethel. Eine Charakteristik von *Veit Valentin*. (Ästhetische Schriften I. Berlin, Emil Felber. 1892. S. 60 S.)

Nur die notwendigsten historischen Daten zur Klärstellung der künstlerischen Eigenart Rethel's, des großen „idealen Realisten“, verwendend, weiß der Autor, als wohlgesinnter Interpret des Künstlers, uns die Absichten des letzteren in einer poetischen Auffassung zu verdolmetschen, die selbst dort, wo vielleicht zuviel hineingelegt wurde, durch die Schönheit des Vortrags allein gewinnen wird. Jedenfalls verdiente die zwar nicht ausgesprochene, aber zweifellos vorhandene Tendenz, Rethel's geniale Schöpfungen auch einmal wieder dem Kunstfreund und der Gesamtheit näher zu bringen, alle Unterstützung. Das hohe geistige Ringen der Künstler der dreißiger und vierziger Jahre unseres Jahrhunderts ist wie in einem Brennspiegel zusammen gefasst und giebt wieder seinen Glanz verklärend aus auf die nicht ohne Schwärmerie gezeichnete Gestalt Rethel's. Sein direkter Verkehr mit Philipp Veit in Frankfurt, wohin er von Düsseldorf gegangen war, die Befruchtung seines Geistes durch die Cornelianischen Ideen, von denen er sich aber nicht unterjochen ließ, der immer mehr sich herausbildende Gegensatz zu seinem ersten Lehrer Schadow, das Wachsen des Realismus in seinen Arbeiten, bei aller poetischen Konzeption, die damit verbundene Vorliebe für die einen schnellen Ausdruck ermöglichende Öltechnik, seine Reise nach Italien und die an Michelangelo erinnernde Tragik, dass ihm die liebste Arbeit zur Qual seines Lebens wird, — das alles findet eine bereifte Schilderung. Der Hannibaldzug und der Totentanz werden in ihren einzelnen Blättern durchgesprochen und erklärt. Etwas eingehender hätten wir das Verlöschen des Feuers, das den zu früh Geschiedenen auszeichnet, geschildert gewünscht. Wir hören wohl von einer Gemütskrankheit, allein wir glauben, dass eine nähere Motivierung und das Pathologische gerade bei einer solchen Erscheinung so viel zur Aufklärung beiträgt, dass es nicht, ohne den Stachel der Nichtbefriedigung hinterlassen zu haben, übergangen werden kann. Zum Schluss

findet Rethel als Historienmaler eine schöne Würdigung, wie auch seine interessante Arbeitsweise, sein „realer Idealismus“. Eines vermisst man an der schönen Arbeit ungern als Beigabe: ein authentisches Porträt des großen Toten, dessen Lebenswerk besprochen wird. R. B.

C. Th. Reiffenstein. *Bilder zu Goethe's Dichtung und Wahrheit.* Blicke auf die Stätten, an denen der Dichter seine Kindheit verlebte. Frankfurt a. M., Verlag von Heinrich Keller, 1893. M. 18.—

Das Werk, das nicht bloß für den Goethefreund interessant, sondern auch kulturgeschichtlich wichtig ist, liegt in vierter Auflage vor uns. Die Abbildungen beruhen theils auf eigener Anschauung Reiffenstein's oder auf „Mittheilung gewissenhafter Personen“. Trefflich unterstützt wurde der Herausgeber bei seiner Arbeit durch den Grundriss von Matthäus Merian (1628), die Zeichnung von Salomon Kleiner (1728) und das Morgenstern'sche Panorama von Frankfurt. Den Bildern beigefügt sind die dazugehörenden Stellen aus Dichtung und Wahrheit, so dass sich Wort und Bild gar trefflich gegenseitig erläutern. Das erste Bild führt uns die beiden Häuser vor Augen, aus denen das Vaterhaus Goethe's vor dem Umbau (1755) bestand. Vor der Hausthür steht das Geräms, von dessen Bedeutung und Benutzung Goethe ausführlich auf der ersten Seite von Dichtung und Wahrheit spricht. „Die äußere Form und das Aussehen der beiden Häuser“, sagt Reiffenstein, „sind natürlich auf dem Wege der Anmutung hergestellt, doch mit besonderer Benutzung der vorhandenen schriftlichen Aufzeichnungen.“ Mit großer Freude dachte noch der alternde Goethe an die schönen Stunden, die er als Kind, besonders beim Untergang der Sonne im Gartenhause im zweiten Stock durch die herrliche Aussicht von der Hinterseite, des Hauses aus genossen hatte. Diese Aussicht führt uns das zweite schön gelungene Bild vor Augen. In weiter Ferne liegt der Taunus und wird das Städtchen höchst sichtbar. Die Thürme der Stadt schließen malerisch das innere Bild ab. An der Stadtmauer liegt der Mohrenergarten mit der Kegelbahn, „wo er die Kegelkugeln rollen und die Kegel fallen hörte“, und hieran anschließend eine Reihe anderer prächtiger Gärten, auf denen sehnsuchtsvoll das Auge des einsamen Knaben ruhte. Heute ist die Pracht verschwunden, die neu angelegte Kaiserstraße durchschneidet den Platz. Die Aussicht, die Goethe nach vor heraus von seinem berühmten Zimmer aus geboten wurde, war ganz anders geartet. Es war der Blick auf die Straße, den Hirschgraben, insbesondere das Haus der Brüder von Ochsenstein, das Reiffenstein auf Blatt VI wiedergegeben hat. Das Goethe'sche Haus nach dem Umbau erscheint auf Blatt III, ein Bild von dem Vorsaal im ersten Stock, wo sich die bekannte Scene zwischen Goethe und dem Grafen Thorane abspielte, auf dem V. Blatte. Die Richtigkeit des IV. Bildes, des Brunnens im Hofe, an dem einst die Königin Luise von Preußen als Kind in den glücklichen Tagen bei Frau Rat gespielt, ist von Goethe selbst bestätigt worden. Der Brunnen wurde 1823 von *Maler Kösel* gezeichnet (von Rabe in Kupfer geätzt) und in 12 Exemplaren an Goethe geschickt. Dieser sandte ein Exemplar an Freund Klinger und eins an die Prinzessin von Cumberland mit demselben Gedicht, das aber sonderbarer Weise für keins von beiden passt. Wo jetzt auf der Friedberger Gasse das Hotel Dressel sich erhebt, lag früher Haus und Garten des Stadtschultheißen Textor (Bl. VII). Hierher flohen Wolfgang und Cornelia „vor didaktisch-pädagogischen Bedrängnissen“, hier besorgte höchst eigenhändig der Stadtschultheiß,

„eine mittlere Person zwischen Alcinous und Laertes“, in talarähnlichem Schlafrock, auf dem Haupt eine faltige schwarze Sammetmütze und die altertümliche Handschuhe vom Pfeiffergericht auf den Händen, die feinere Obst- und Blumenzucht. Das schöne und sehr klare Bild, das auf den Angaben von Anna Maria Textor, einem Geschwisterkind Goethe's, beruht, ist eine prächtige Illustration zu Goethe's genauer Beschreibung und zeigt auch das Nebenhaus mit Garten, das früher Textors gehörte. Das Haus wurde 1786 mit dem Tode des Stadtschultheißen verkauft und brannte 1796 bei der Belagerung der Stadt nieder, wie wir aus Frau Rats Schilderung wissen. Der Garten, der der Familie Goethe vor dem Friedberger Thore gehörte — es war ein großer gutgehaltener Weinberg — fehlt auch nicht in unserem Werke. Auf ihm wurden die Weinlesen abgehalten, von denen der greise Goethe mit freundlicher Erinnerung und Frau Rat in ihren Briefen mit Freude und Jubel berichtet. Auf einem anderen Bilde (Bl. X) tritt uns *Klinger's* Geburtshaus vor Augen. Es ist ein gar ärmliches Haus, wie natürlich bei den traurigen Verhältnissen seiner Mutter, aber es ist doch berühmt geworden auch dadurch, dass hier die jungen Stürmer und Dränger verkehrten und sich ihre Dichtungen vorlasen. Auch Lilli's Haus auf dem Kornmarkt erhalten wir (Bl. XII) in seiner alten Gestalt nach einer Zeichnung des Erbauers; Frau Schönmann hatte es 1770 neu erbauen lassen. Das historische Eckfenster, durch das Goethe Lilli zum letztenmal sah, ist das letzte, das der reformirten Kirche am nächsten liegt, wie Reifsteinen versichert. Die Abbildung des Konzertsalles von Junghofer (IX) führt uns in eine frühere Zeit zurück. Hier wurde von 1756–1782 Theater gespielt. Hier hat Frau Rat oft ihren Lieblingen gelauscht und hier ist dem kleinen Goethe eine neue Welt, die für ihn so bedeutungsvoll werden sollte, aufgegangen.

Der Herausgeber verdient große Anerkennung für den pietätvollen Fleiß, mit dem er es unternahm, ehe es zu spät war, die Stätte der Jugend unseres größten Dichters, so wie sie damals war, uns vor Augen zu führen. In der Einleitung finden sich zwei sonderbare Versehen; einmal wird bei der Erklärung von Bl. X von einem Dichter Heinze gesprochen; es ist natürlich Heinze gemeint, doch das könnte ein Druckfehler sein. Schlimmer ist, was am Ende der Einleitung steht: „An diesem Fenster hörte Goethe Lilli am Abend vor seiner Abreise nach Heidelberg im Dezember 1771 singen.“ Weder ist das am Abend vor der Abreise geschehen, wie ganz deutlich in Dichtung und Wahrheit zu lesen ist, noch hat diese Abreise im December 1774 stattgefunden. Dass Goethe in Heidelberg einkehrte, direkt nach Weimar fuhr und dort am 7. November 1775 ankam, sollte Reifsteinen nicht wissen? Die Abreise aus Frankfurt fand am 30. Oktober 1775 früh 6 Uhr statt, wie im Goethe'schen Tagebuche deutlich steht.

K. H.

KUNSTLITERATUR.

* Die reich illustrierte „Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert“ von Richard Muther, welche wir im vorigen Jahrgange der Kunstchronik bereits ankündigten, beginnt soeben in G. Hirth's Kunstverlag in München zu erscheinen. Das groß angelegte, auf drei starke Bände berechnete Buch soll sich zunächst dadurch von den früheren Darstellungen verwandten Inhalts unterscheiden, dass es nicht etwa nur einzelne Hauptgebiete, wie Deutschland und Frankreich, sondern die gesammten europäischen Länder, welche für die Entwicklung der Malerei ins Gewicht fallen, mit gleicher Gründlichkeit behandelt. Dann aber stellt sich der Autor

durchaus auf den modernen Standpunkt: Alles, was nur geistige oder künstlerische Re-Produktion der Vergangenheit ist, soll bei ihm zurücktreten gegenüber dem wahrhaft Neuen, das unser Jahrhundert kennzeichnet oder auf die in ihm zur Blüte gelangten Erscheinungen vorbereitet. Als solche bahnbrechende Vorläufer der modernen Meister betrachtet Muther mit Recht die englischen Sitten- und Bildnismaler des achtzehnten Jahrhunderts. Er führt mit Energie und Geist den von Hettner für die Literaturgeschichte geltend gemachten Gedanken auch für die Kunstgeschichte durch, dass nirgends anderswo als in England, der Heimat aller modernen philosophischen und politischen Ideen, auch die Anfänge der modernen Kunst zu suchen sind. Bisher liegt uns nur das erste Heft des Werkes vor; sobald mehr davon erschienen sein wird, kommen wir eingehend auf die bedeutende Leistung zurück.

KUNSTBLÄTTER.

X. *Max Liebermann's* Porträt des Bürgermeisters von Hamburg, Dr. *Karl Petersen*, ist in Radirung von *Albert Krüger* in Berlin bei der Commeter'schen Kunsthandlung in Hamburg erschienen. Die Stichgröße ist 38x45 cm. Der Preis für Remakdrücke auf Japanpapier 100 Mark; mit der Schrift auf chinesischem Papier M. 30.—

NEKROLOGE.

H. A. L. Ende Februar starb in Dresden der Bildhauer *Victor von Meyenburg*. Am 25. September 1834 in Schaffhausen geboren und auf der Münchener Kunstakademie und dann bei Professor Hagen in Berlin ausgebildet, hatte er namentlich für das Züricher Museum eine Anzahl von plastischen Arbeiten ausgeführt. Seit seiner Übersiedelung nach Dresden im Jahre 1869 nahm er den wärmsten Anteil an dem Kunstleben der sächsischen Hauptstadt, doch drang von seinem Schaffen nur selten eine Kunde in die Öffentlichkeit. Genauere Angaben über sein Leben und seine Thätigkeit findet man in der 5. Beilage zum Dresdener Anzeiger vom 23. Februar 1893.

August Witty, dessen Tod wir gemeldet, war schon seit längeren Jahren von asthmatischen Beschwerden heimgesucht und erlag er neuen heftigen Anfällen dieses Leidens. Er war zu Meißen am 23. März 1823 geboren (nicht 22. März 1826, wie u. a. in Seubert's Künstlerlexikon steht) und somit stand sein siebenzigster Geburtstag nahe bevor. Eine eingehendere Besprechung seines Lebens und künstlerischen Wirkens, welche bestimmt war, ihm einen Gruß zu jenem Festtage zu bringen, müssen wir uns in veränderter Form vorbehalten.

O. v. R.

— *Paris*. Am 27. Februar starb der Kupferstecher *Paul Girardet*, der letzte seines in der Geschichte des Kupferstiches hochbedeutenden Namens, im Alter von 72 Jahren. Er stach u. a. Marie Antoinette vor dem Revolutionstribunal nach P. Delaroche, das Gespräch von Poissy nach J. N. Robert Fleury, den Taschenspieler und die goldene Hochzeit nach B. Vautier.

— *Antwerpen*. Im Alter von 65 Jahren starb der Maler *Gustav de Jonghe*, bekannt durch eine Reihe von Genrebildern, unter denen wir erwähnen: die Pate, die Zwillinge und die Waisen.

*. *Der Genremaler Professor Alois Gobl*, der Schöpfer zahlreicher, durch Reichtum und Liebenswürdigkeit der Empfindung ausgezeichnete Genrebilder aus dem Volksleben Tirols und Oberbayerns, ist am 4. März in München im 48 Lebensjahre gestorben. Wie verlautet, hat der beklagens-

sein Künstler durch Selbstmord geendet, wozu er durch Nahrungssorgen gedrängt worden ist. Man soll in seinem Nachlass nur 20 Pf. gefunden haben.

PERSONALNACHRICHTEN.

Von der Berliner Kunstakademie. Die Professoren A. v. Heyden und Franz Skarbinski, die wegen unliebsamer Vorkommnisse, die mit dem Fall Munch in Zusammenhang stehen, ihre Entlassung aus dem Lehrkörper der Hochschule für die bildenden Künste nachgesucht haben, werden mit Schluss des Wintersemesters aus ihren Ämtern scheiden.

Der Generaldirektor der königlichen Museen in Berlin, Geheimrat Dr. Schöne, zugleich vortragender Rat im Kultusministerium, beabsichtigt, in nächster Zeit seine Ämter niederzulegen. Nach einer Berliner Korrespondenz der „Kölnischen Zeitung“ ist der Grund dieses Rücktritts nicht etwa, wie verbreitet worden ist, in Gesundheitsrücksichten zu suchen, sondern in ersten Meinungsverschiedenheiten mit höheren Verwaltungsstellen, die durch die stetig wachsende Raumnot in den königlichen Museen hervorgerufen worden sind. Noch harren vergeblich die gotartigen Schätze der pergamenischen Sammlungen einer würdigen Aufstellung, die olympischen Sammlungen sind in einer Hütte untergebracht, die Meisterwerke der Renaissancezeit, die gerade in den letzten Jahren mustergültig verneht worden sind, können in ihrer jetzigen Aufstellung nicht zur vollen Wirkung kommen; zahlreiche hervorragende Kunstwerke haben auf den Dächern und in den Kellern, in Magazinen beiseite gestellt werden müssen und werden so der öffentlichen Wirkung entzogen und selbst dem Verderben preisgegeben. Geheimrat Schöne hat im Verein mit Kaiser Friedrich unermüdetlich für die endliche Ausführung dieser Neubauten gewirkt; die Pläne sind längst fertig; ein vorzüglicher Bauplatz ist auf der Museumsinsel gegeben; aber bisher hat die preußische Finanzverwaltung ein unerbittliches Nein gesagt, und so werden nicht noch Jahrzehnte vergehen, ehe die große Bedeutung, welche die Königlichen Museen schon in ihrem jetzigen Bestande für die Pflege von Kunst und Wissenschaft besitzen, zur vollen öffentlichen Wirksamkeit gelangen wird. Geheimrat Schöne, der zugleich außerordentliches Mitglied der Akademie des Bauwesens ist, war vor zwei Jahren durch die Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität dadurch ausgezeichnet worden, dass sie ihm eine ordentliche Honorarprofessur in der philosophischen Fakultät angeboten hatte. Nach der „Köln. Ztg.“ ist es nicht unmöglich, dass er auf dieses Anerbieten zurückkommen wird, falls er seine jetzige Rücktrittsabsicht ausführt.

DENKMÄLER.

Das Gussmodell für das *Bücher-Denkmal* in Crabb, mit dessen Ausführung Prof. Fritz Schaper in Berlin beauftragt worden ist, ist nunmehr vollendet. Die Feier der Enthüllung ist auf den 18. Juni 1894, den Gedanktag der Schlacht bei Belle-Alliance, festgesetzt worden. Von den auf etwa 600000 M. sich belaufenden Denkmalkosten sind etwa 520000 M. zusammengebracht. Die Deckung des fehlenden Restes hofft das Komitee von einem Staatszuschusse und von weiteren freiwilligen Beiträgen. Die letzteren sind entweder an den Regimentspräsidenten von Tepper-Laski oder das Bankhaus B. Berle in Wiesbaden zu richten.

Paris. Auf der Kirchehofe Pere Lachaise wird ein Denkmal für *Thiers*, ein Werk des Bildhauers Mercet, aufgestellt.

* * Mit der Ausführung eines *Bildnisses Kaiser Friedrich's III.* für den Sitzungssaal des Berliner Magistrats, das Kaiser Wilhelm II. dem Magistrat zum Geschenke machen will, ist der Maler *Karl Krinke* in Berlin beauftragt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Das Programm für die große Berliner Kunstausstellung, die vom 14. Mai bis 30. Juli dauern wird, ist versandt worden. Da es sich nur wenig von dem früheren unterscheidet, beschränken wir uns darauf, folgende Bestimmungen hervorzuheben: § 3. Zugelassen zur Ausstellung werden Werke lebender Künstler aller Länder aus dem Gebiete der Malerei, Bildhauerei und Architektur, der zeichnenden und vervielfältigenden Künste. Diese müssen von den Urhebern selbst oder mit deren ausdrücklicher schriftlicher Erlaubnis eingesandt werden. Ausgeschlossen sind Werke, welche bereits auf einer der großen Berliner Kunstausstellungen ausgestellt waren, ferner anonyme Arbeiten und Kopien, letztere mit alleiniger Ausnahme der Zeichnungen für den Kupferstich. Den Architekten ist es gestattet, Photographien ihrer ausgeführten Bauten zur Ausstellung zu bringen. Ebenso werden Photographien ausgeführter Wandgemälde zugelassen. § 4. Jeder Künstler darf nur drei Werke derselben Gattung zur Ausstellung bringen (ausgenommen hiervon sind cykliche Darstellungen), jedoch behält sich die Ausstellungskommission vor, Ausnahmen von dieser Regel zu gestatten. § 5. Die Werke der Mitglieder der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, sowie der Inhaber der Preussischen großen goldenen Medaille für Kunst sind jury- und frachtfrei. § 15. Neben dem gewöhnlichen Katalog wird ein illustrirter Katalog erscheinen. Die Zeichnungen oder Photographieen der für diesen Katalog bestimmten Werke sind bis zum 15. April an die Ausstellungskommission einzusenden. Die Zuerkennung der Medaillen erfolgt nicht mehr, wie früher, nach Abstimmung und Vorschlag durch den Senat der Akademie, sondern durch eine Jury, die aus den aus Preußen gebürtigen oder in Preußen ansässigen Inhabern der großen goldenen Medaille gebildet wird. Die Ausstellungskommission besteht aus den Herren Carl Becker, Vorsitzender, Hans Meyer, Schüffführer, E. Bosch, K. Diehlitz, G. Eilers, H. Ende, E. Hildebrand, E. Hünten, E. Hundrieser, O. von Kameke, E. Koerner, M. Koner, Fritz Röber, C. Saltzmann und F. Schaper. Die Geschäftsführung der Ausstellung und die Vermittlung der Verkäufe sind dem Geschäftsführer des Vereins Berliner Künstler, Herrn Hermann Preckle, übertragen. Alle Mitteilungen resp. Anfragen etc. sind bis zum 12. April an das Bureau der Ausstellungskommission — W., Wilhelmstraße 92 —, von da ab an dasselbe Bureau — Ausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof NW. — zu richten. Der Verkaufsausschuss entlehnt wir noch, dass es nicht statthaft ist, den angesetzten Verkaufspreis zu erhöhen.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Der Verein der *Bildenden Künstler Münchens*, die sog. *Secessionisten*, haben auf der Generalversammlung am 3. März einstimmig beschlossen, sich an der großen Berliner Kunstausstellung, die am 14. Mai eröffnet wird, zu beteiligen, und zwar unter nachfolgenden, von der Berliner Ausstellungskommission gewährten Bedingungen: 1. Eigener Raum. 2. Eigene Hängekommission. 3. Beschränkung der Werke des einzelnen Ausstellers auf drei. 4. Eigene Jury. Den Münchener Gästen ist der letzte große Saal des Aus-

stellungsgebäudes vorbehalten worden, erforderlichenfalls die angrenzenden Nebenräume. — Daneben wollen die Sezessionisten eine zweite Ausstellung in München veranstalten, wo ihnen ein Gebäude an der Prinz-Bogenstraße zur Verfügung gestellt worden ist. Diese zweite Ausstellung wird vom 1. Juli bis zum 15. Oktober dauern.

— *St. Louis*. Ver. Staaten v. Amerika. Der *Kunstverein*, welcher seit dem Jahre 1878 besteht und von dessen Gedeihen sich namentlich die Kunsthändler A. Koch, ein Bruder des Berliner Hygienikers R. Koch, und W. Albers hervorragende Verdienste erworben haben, hat sich ein eigenes Heim gegründet. Die Mittel dazu sind von deutsch-amerikanischen Kunstfreunden beigegeben. Dasselbe enthält eine Halle für permanente Ausstellungen und für Vorträge. In dem Hause darf nur deutsch gesprochen werden. Möge das neue Haus eine rechte Pflegestätte der deutschen Kunst werden und bleiben!

**Das Amt des ersten Vorsitzenden des in Berlin neugegründeten Deutschen Kunstvereins*, der schon über 1000 Mitglieder zählt, hat Freiherr von dem Knesbeck, Kammerherr der Kaiserin, übernommen. Wie verlautet, plant der Vorstand bereits für das laufende Jahr 1893 an Stelle der sonst üblichen Nietenblätter eine eigenartige Vereinsgabe, die sich für jeden Hausstand eignen dürfte, während für die Verlosung gleichfalls die mannigfaltigsten Kunstergebnisse ins Auge gefasst werden. Anmeldungen von Mitgliedern nimmt der erste Schriftführer, Professor Dr. Hans Müller, Berlin W., Potsdamerstraße 49, entgegen.

In der Sitzung der *Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft* am 24. Februar sprach Herr Dr. *Kaemmerer* über die neue Quellenkritik Vasari's. Der Ruf des Giorgio Vasari als eines Begründers der kunstwissenschaftlichen Litteratur ist durch die neueren Forschungen nach den Quellen, aus denen Vasari schöpfte, stark erschüttert. — Neben den von ihm selbst citirten Quellen, den Schriften des Ghiberti, Alberti, Domenico Ghirlandajo u. a., kommt eine Reihe unmittlbarer Mitteilungen in Betracht, die ihm aus den Kreisen der damaligen römischen Gelehrtenwelt, aus der Umgebung des Kardinals Alessandro Farnese, durch Paolo Giovio, Annibale Caro, Tolomei und Molza geliefert wurden. — Weitere Quellen des Vasari fand man in den Archiven, in denen verschiedene Manuskripte, Kompilationen zur toskanischen Künstlergeschichte enthaltend, als mit Vasari's Viten in Zusammenhang stehend sich ergaben. Um die Untersuchung und Publikation dieser Manuskripte haben sich besonders C. v. Fabriczy und Carl Frey Verdienste erworben. Als Resultat dieser Forschungen, die Fabriczy formulirt hat und denen Frey sich im wesentlichen anschließt, ergibt sich folgendes: Der Codex Gaddianus (Magliabechiana XVII. 17, um 1537—1546 entstanden) und bisher als Quelle Vasari's betrachtet, ist nicht als solche anzusehen. Vielmehr schöpft er mit Vasari gemeinsam an einer älteren Quelle, dem etwa 1516—30 entstandenen *Libro di Antonio Billi*. Erhalten ist dieses Werk des Billi in zwei Abschriften, dem Codex Strozzianus Magliabechi, XXV. 7. 639, aus den Jahren 1509/10 und in der flüchtigen Abschrift des florentiner Domherrn Antonio Petrei (Magliabechi, XIII. 7. 89), etwa um 1565/70. Der Verfasser des Billi'schen Werkes ist noch unbekannt. Aber sicher ist auch er nicht als primäre Quelle zu erachten, da er auf ältere Arbeiten, besonders auf eine noch unentdeckte Quelle A (um 1500—1517) ansetzen zurückgeht, während er sowohl von Ghiberti als auch von Domenico Ghirlandajo's verschiedenen Biographien unabhängig ist. — Zu diesen von Fabriczy publicirten

Manuskripten fügt Frey noch den Codex Gaddianus, die Kompilation eines Anonymous, die, von einer Einschlebung über Sienser Künstler und einer Reihe boge-füßiger Reise-notizen abgesehen, nichts hervorragendes Wichtiges bringt. Frey's Publikation ist sehr sorgfältig, in dem Kommentare sehr reichhaltig, aber leider sehr unübersichtlich in der Anordnung. Befremdlich erscheint auch die Neigung des Herausgebers, jede Handglosse des Abschreibers oder Kompilators auf neue noch unbekannt „quellen“ zurückzuführen. Herr Dr. Kaemmerer weist auch darauf hin, dass sich im Besitz des Cortoneser Stadtbibliothekars Marchi ein noch unpublizirtes Manuskript aus der Strozziana befindet, die Künstlerviten des *Glor. Batt. Gelli* (1498—1563), die um 1540—50 niedergeschrieben wurden. Erst nach Publikation dieser Handschrift ist eine abschließende Untersuchung möglich über Vasari's Bedeutung, über seine Methode der Quellenbenutzung, über den Wert oder Unwert seiner Angaben wie seiner kritischen Urtheile. — Sodann sprach Herr Dr. *Friedländer* über „Dürer's erste italienische Reise“. Er wies darauf hin, wie der alte, von Thausing und Ephrussi geführte Streit in letzter Zeit durch Burekhardt's Publikation wieder in Fluss gekommen und außer verschiedenen Rezensionen auch G. v. Torey's Schrift „Dürer's venezianischer Aufenthalt“ daran angeknüpft hätten. Herr Dr. Friedländer versuchte, einen Überblick über den augenblicklichen Stand der Frage zu geben. Er konstatierte zunächst, dass Dürer, nachdem er bei Wohlgenuth (Pleydenwurf?) in der Lehre gewesen, 1490 sich auf die Wanderschaft begab, dass er Scheurl folgte 1492 in Kolmar bei Schongauer's Büblern, und danach in Basel war, dass er dem Inhof-eben inventar zufolge zu Straßburg 1494 seinen Meister und seine Meisterin malte, dass er dann, seiner Familienchronik zufolge Pfingsten 1494 heimkehrte und im Juli desselben Jahres heiratete. Der längere Aufenthalt in Basel ist erhärtet durch die Auf fertigung der von Burekhardt nachgewiesenen Arbeiten für Holzschmittillustration, die nach Ansicht des Beholders Dürer angehören. Nun soll aber Dürer, wie von vielen Seiten (Thausing, Reberg etc.) angenommen wird, auch im Anfang der neunziger Jahre Italien besucht haben. Robner führte die Beweise hierfür an, die betreffenden Notizen im Brief an Pirkheimer, die Notiz Scheurl's „qui cum imper rediisset“, und hält für beide an dem Bezug auf eine erste italienische Reise fest. Sodann wies er aus der Geschichte der Dürer-Handzeichnungen nach, dass Dürer seit 1494 nach italienischen Stichen zeichnet, das von Jahre 1495 die Studie nach einem Christuskind des Lorenzo di Credi, nach venezianischem Frauenkostüm, und etwa aus derselben Zeit eine Reihe undatirter Zeichnungen mit italienischen Motiven stammen. Endlich nahm Dürer auch in der Malerei die von Mantegna geübte Technik, Temperatfarbe auf ungedeckter Leinwand, an. Das alles scheint zusammengenommen eine erste italienische Reise höchst wahrscheinlich zu machen. Betreffs des Zeitpunktes dieser Reise schließt Dr. F. sich der Meinung von W. Schmidt und Torey an, dass Dürer erst im Jahre 1491 nach seiner Hochzeit nach Italien gekommen sein dürfte. Aus dieser Zeit stammen die italienischen Motive datirter Handzeichnungen, nach dieser Zeit wendet er die neue Maltechnik an, und vor allem wandelt sich sein bis dahin noch von Schongauer abhängiger Stil zu jener Größe der Formen, die auf italienische Vorbilder zurückzugehen scheint (vgl. Dresdener Altar und Apokalypse 1496 bis 1498). Auch die Profetie an Pirkheimer vom Jahre 1506 (das Ding, das mir vor 11 Jahren so wohl gelehrt weist auf das Jahr 1495 hin, in dem somit Dürer's erste italienische Reise stattgefunden haben dürfte. — Ein Bericht des

Herrn Geh. Rat Bode über Anstellungen in London und geschäftliche Mitteilungen schlossen die Sitzung. M S

VERMISCHTES.

Prof. Louis Jacoby in Berlin hat seinen vor Jahren im Auftrage genommenen Stich nach *Soldano's* „Alexander und Roxane“ unlängst vollendet. Die bisher davon bekannt gewordenen Abdrücke befriedigen in Fachkreisen wenig und rechtfertigen die Erwartung nicht, dass der Künstler den mit seiner „Schule von Athen“ erzielten „succès d'estime“ durch einen vollen Erfolg übertreffen werde. Im Gegenteil! Namentlich in den nackten Theilen der Figuren, den reizvollsten des berühmten Bildes, zeigen sich bedenkliche Schwächen. Auch in technischer Hinsicht steht der Stich auf keiner sonderlichen Höhe. Er sieht aus wie ein mütter, überarbeiteter Wierix. Das Beste daran ist noch die Landschaft des Hintergrundes und der Kopf der Roxane.

Ein seit langer Zeit verschollenes Werk von *Thorwaldsen*, die Reiterstatue des Prinzen Poniatowski, ist von dem Mitgliede der Petersburger archäologischen Gesellschaft Polewiew wieder aufgefunden worden. Dieselbe schmückt das Schloss des Fürsten Paskewitsch-Eriwanski in Homel bei Minsk in Russland.

—m. *Düsseldorf*. Seit einigen Tagen ist bei Eduard Schulte das gerade vollendete Gemälde Ed. v. Gebhardt's „Die Bergpredigt“ zur Ausstellung gelangt. Es ist eins der interessantesten Werke des Meisters. Über einer figurreichen Komposition mit stimmungsvoller Landschaft, welche den Charakter der Heimat des Künstlers (Estland) trägt, leuchtet ein feingötter, heller Abendhimmel. Christus sitzt auf einem Hügel, die Hände nach vorn gestreckt, den Mund wie zum Sprechen geöffnet, rings um ihn herum gelagert Männer und Frauen, Jünglinge und Mädchen und Kinder, alle anständig borchend auf die Worte des Heilands. Tracht und Typen sind, wie immer bei v. Gebhardt, moderne Bayern, echte Germanen. Es ist hier nicht der Ort, um über die Berechtigung dieser Auffassung zu debattiren, uns interessiert nur das Bild als solches und der geradezu imponirende Ernst und die seltene Charakteristik von Gebhardt nötigst selbst den Gegner und künstlerisch anders denkenden Kritiker Achtung und Bewunderung ab. Die tiefe Andacht, die physiognomischen Studien der verschiedenen Köpfe, die Gruppierung, der Gesamton und der riesige Fleiß, der aus dem Werke spricht, fesselt immer aufs neue, und das Bild ist fortwährend von dichten Gruppen eifrig debattirender Zuschauer umstellt. Dass die Figuren manchmal sehr weit auseinandergehen, ist nicht mehr als natürlich. Was uns noch besonders beim ersten Blick auffällt, ist, dass alle Gebhardt'schen Bilder keinen „neuen“ Eindruck machen, d. h. die Malerei so gut wie den alten Meistern nachempfunden, dass dieselben ebenso gut vor Jahrhunderten wie heute geschaffen sein könnten. Das aber ist gerade dieses Künstlers besondere Vorliebe, und sie ist darum durchaus nicht unselbständig, weil der Meister seinen eigenen individuellen Geist hineinzu legen versteht, in die alte Form einen neuen Inhalt zu gießen weiß.

Die *Deputation für die innere Ausschmückung des Berliner Rathauses* hat beschlossen, für die vier Nischen im Hauptvestibül vier allegorische Figuren in weißem Marmor ausführen zu lassen, welche die im alten Berlin am meisten betriebenen Gewerbe, Fischerei, Schifffahrt, Handel und Ackerbau, versinnlichen sollen. Die Auswahl der ausführenden Künstler ist einer Subkommission überlassen worden. Da-

gegen soll zur Ausführung einer Statue des Ministers von Stein, des Begründers der Städteordnung, die in einer Nische des Korridors aufgestellt werden soll, ein Wettbewerb ausgeschrieben werden.

. *Zur Reform der Maltechnik*. Im Verein Berliner Künstler hielt am 4. März der Farbenchemiker *Goradam* einen Vortrag über Künstlerfarben. Er setzte zunächst auseinander, dass die Malweise der älteren italienischen und holländischen Meister durchaus kein Geheimnis mehr für uns sei. Sodann bewies er, dass unsere moderne Malweise merklich von der älteren Malweise abweiche, und dass es nötig sei, sich die Erfahrungen der älteren Technik zu nutze zu machen. Herr Goradam sprach über die verschiedenen Ölfarben, über die Harz- und Firnisfarben, die Temperafarben, die Perlefarben und über die Muffinfarben der Firma Schmincke & Co. in Düsseldorf. Zum Schlusse führte er aus, dass seit vier bis fünf Jahren die ganze Malwelt im höchsten Maße durch die verschiedenen Farbenfabriken beunruhigt worden sei; man müsse den Konkurrenzstreit in anderer Weise zu schlichten versuchen. Jeder Maler gehe in technischer Beziehung gewöhnlich seinen eigenen Weg, und es sei höchst bedauerlich, wie viele Erfahrungen dadurch verloren gegangen seien. Herr Goradam schlug alsdann vor, ein Archiv zu begründen, in dem jeder Maler seine Erfolge und Misserfolge verzeichnen kann. Das Archiv dürfte natürlich nur den Interessen der Maltechnik offen stehen.

⊙ *Ein umfangreiches Geschichtsbild des Düsseldorfers Malers Arthur Kampf*, das in zahlreichen, lebensgroßen Figuren eine Ausprache des krank im Bett liegenden Königs Friedrich's II. von Preußen an seine Generale in Köben an der Oder nach der Schlacht bei Kunersdorf darstellt, ist von dem bekannten Landschaftsmaler *Georg Oeder* in Düsseldorf angekauft und der dortigen Kunsthalle geschenkt worden.

Geschenk des Kaisers von Oesterreich an den Papst. Der Telegraph meldete vorige Woche aus Rom, dass Kaiser Franz Joseph dem Papste zu dessen Jubiläum eine kostbare Kasse mit hunderttausend Frank zum Geschenke gemacht hat, und dass diese Geldspende den Heiligen Vater in die Lage setzen soll, den Büchersaal der vatikanischen Bibliothek, dessen Vermehrung Leo XIII. zum Frommen der historischen Studien sich besonders angelegen sein lässt, nach Wunsch und Bedarf zu bedenken. Es wird die Leser interessieren, zu erfahren, dass die erwähnte Kasse ein Prachtstück moderner Wiener Kunstarbeit ist, welches im verfloffenen Jahre von Professor Joseph Tautenhayn entworfen und modellirt und von Joseph Kowarzik eisclirt wurde. Die in Ebenholz und Silber ausgefüllte Kasse ist 31 Centimeter lang und 21 Centimeter hoch, und trägt an ihren Seiten, an den Ecken und am Deckel reichen figürlichen Schmuck. Der Deckel zeigt als Hauptfigur in ovaler Felde die in flachem Relief dargestellte allegorische Gestalt der Zeit, auf ihrem Flügelwagen dahinschwebend, in der Linken das Stundenglas, und rings herum die gleichfalls in Relief behandelten Bilder der vier Menschenalter. Aus den abgerundeten Ecken der Kasse sind in frei herausgearbeiteten Figuren die Horen des Frühlings, Sommers, Herbstes und Winters dargestellt und zwischen ihnen, an den vier Seiten, zeigen sich wiederum Reliefbilder: vorne der aufbrechende Tag, rückwärts die Nacht, links das Erwachen der schlummenden Erde im Frühling, rechts endlich die Freuden des Herbstes bei dionysischer Festlust. Die Schönheit der Formgebung und die Sorgfalt der Ausführung stehen mit dem Gedankenreichtum der Kompositionen auf gleicher Höhe. Man kann sich keine gefälliger und zugleich gediegener Fassung für die kaiserliche Spende denken. (N. fr. Presse.)

VOM KUNSTMARKT.

Wien. Vom 21. bis 24. März gelangen bei *J. M. Heberle* (H. Lempertz' Söhne) eine Sammlung von Waffen, Kunstsachen, Antiquitäten und Juwelen, ferner vom 27. bis 29. März aus verschiedenen Nachlässen eine Sammlung von 384 Gemälden, darunter vorzügliche Originalarbeiten älterer und neuerer Meister, zur Versteigerung.

Frankfurt a. M. Am 21. März kommt im Gemäldesale von *Rud. Bangel* eine größere Anzahl von Gemälden vorzüglicher moderner Künstler, darunter die Sammlung des Herrn Th. Blanch in Stockholm, verschiedene spanische Bilder, sowie Gemälde aus dem Nachlasse des Herrn H. P. Zeuner in Hanau zur Versteigerung; daran schließen sich am 22. und 23. d. Mts. zahlreiche Antiquitäten und Kunstgegenstände aus letztgenanntem Nachlasse. Die Kataloge sind soeben erschienen.

Wien. Bei *C. J. Wauerl* gelangen am 20. März und den folgenden Tagen die reichhaltige Kupferstichsammlung aus dem Nachlasse des Kunsthändlers E. Hirschler und eine Sammlung alter Kupferstiche und Radirungen, Porträts, Karikaturen, Sittenbilder, Kostüme und historische Darstellungen zur Versteigerung.

Dresden. Für den 20. März dieses Jahres kündigt das Kunstantiquariat von *v. Zahn u. Javensch* wieder eine Kunstauktion an. Die Sammlung beginnt mit 118 Handzeichnungen und Aquarellen moderner Meister. Es folgen ca. 250 Kupferstiche alter Meister. Hier sind nun lauter Blätter verzeichnet, die sich durch besondere Schönheit hinsichtlich des Druckes wie der Erhaltung und durch große Seltenheit auszeichnen. Die folgende Abteilung enthält die jetzt so beliebten Kupferstiche des achtzehnten Jahrhunderts, namentlich die Arbeiten in Schabkunst und Farbendruck. Den Schluss bilden eine Anzahl besonders schöner alter Ansichten, darunter einige Hauptblätter Canaletto's.

* Die Versteigerung von *Leopold Müller's künstlerischen Nachlass*, welche in Wien vom 2. bis 4. März stattfand, hatte ein dem Werte der Verlassenschaft entsprechendes, glänzendes Resultat. Der Gesamterlös beziffert sich auf ca. 127.000 fl. ö. W. Bereits vor der Auktion hatte Kaiser Franz Joseph das Bildnis der jungen Araberin Nafusa Nr. 5 des Katalogs zum Preise von 7.000 fl. für die Galerie des

Hofmuseums angekauft. Von den bei der Versteigerung der Bilder erzielten Preisen geben wir im nachfolgenden die wichtigeren unter Befügung der Namen der Käufer an: Nr. 1 Markt bei Kairo 6010 fl. (Herr D. Gutmann), Nr. 4 Insel Elephantine 1110 fl. (Prinz Reuß), Nr. 7 Junge Venetianerin 660 fl. (Herr Cabos), Nr. 11 Der Geldwechsler 920 fl. (Herr Rud. Reichert), Nr. 13 Junge Koptin 3510 fl. (Gräfin Castell), Nr. 15 Ägyptischer Barbier 2450 fl. (Baronin Klein), Nr. 22 Ein Sphinxgesicht von heute 3905 fl. (K. K. Akademie d. bild. Künste), Nr. 23 Hof eines Hauses in Assuan 1000 fl. (Markgraf Pallavicini), Nr. 24 Neger aus Darfur 1210 fl. (Herr Philipp Schöller), Nr. 26 Tric-Trac-Spieler 1205 fl. (Herr Rud. Reichert), Nr. 27 Junge Sicilianerin mit Palmzweigen 5700 fl. (Herr Eyrhuss), Nr. 37 Rast in der Wüste bei Gizeh 6550 fl. (Herr G. Reichert), Nr. 39 Ägyptische Sängerin 1110 fl. (K. K. Akademie), Nr. 52 Kairoer Kuabe 530 fl. (Prinz Reuß), Nr. 57 Beduine vom Berge Sinai 1065 fl. (Herr Phil. Schöller), Nr. 58 Bildnis einer jungen Koptin 2500 fl. (Bibliothek in München), Nr. 61 Arabisches Kaffeehaus 1450 fl. (Herr G. Reichert), Nr. 85 Kairoer Teppichflicker 1650 fl. (Herr Dr. Frieß), Nr. 133 Hof eines Hauses in Venedig 1445 fl. (Herr Salo Cohn).

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1893. Nr. 5.

Leopold Karl Müller und sein Nachlass. — Atelierschau. Von Cl. Sokal. — Kunstbriefe: München. Von H. Peters: Düsseldorf. — Aus neuer Renaissanceforschung.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. 1893. Nr. 1.

Zur Geschichte der technischen Verwendung des Papiers. Von H. Bösch. — Ein Brief vom Maler Müller an Wieland. Von Dr. R. Schmidt. — Zur Geschichte des Reichenhaller Salzhandels. Von H. Bösch.

Die Kunst für Alle. 1892/93. Heft 12.

Joseph Wenglein. Von Fr. Pecht. — Kunstausstellung in Nempel. Von G. Lyka. — Bunschan. Von Fr. Pecht.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1892/93. Heft 12.

Glasgemälde der ehemaligen Sammlung Vincent in Konstanz. Von Schmutzner. — Die alte römische Pfarrkirche zu Kriel bei Köln. Von L. Arutz. — Über Form und Ausstattung der Bilderrahmen. Von K. Atz. — Reliquienkästchen von Elfenbein im Museum zu Schwelm. Von F. Schlie. — Die Erzbrühen und die Fassade von St. Zeno zu Verona II. Von St. Beissel.

Gazette des Beaux-Arts. I. März 1893. Nr. 429.

Les Arts arabes dans le Magreb: Tlemcen II. Von Ary Renan. — Le Musée du Prado: La peinture italienne. III. Von P. Lefort. Exposition des œuvres de Meissonier I: Le vignettiste et le graveur. Von H. Gerardi. — Exposition de maitres anciens à la Royal-Academy. Von Cl. Phillips. — L'Art décoratif dans le vieux Paris. XI. Von S. Reinach.

== Inserate. ==

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Kunsthistorische Bilderbogen

1290

Handausgabe

652

Abbildungen

167 Tafeln, geb. in einen Band 15 Mk.

Textseiten

Textbuch von Anton Springer

(Grundzüge der Kunstgeschichte)

41 Bogen, gebunden in einen Band 6 Mark.

Die Handausgabe der kunsthistorischen Bilderbogen empfiehlt sich durch ihren außerordentlich niedrigen Preis und die musterghltige Ausführung der Illustrationen. Für die Gediegenheit des Textes bürgt der Name des Altmeisters der Kunstgeschichte Anton Springer.

Grosse Berliner Kunstausstellung

vom 14. Mai bis 30. Juli. — Einlieferungstermin 12.—25. April.

[5961]

Programme und Anmeldeformulare
sind durch die Geschäftsleitung: **Berlin**, Wilhelmstraße 92, zu beziehen.

1893

Gemälde moderner und alter Meister,

auch Aquarelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl einzeln als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von

[5993]

Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 168.

Gemäldeaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franco durch **Rudolf Bangel** in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [463]

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle größeren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstraße 2. [579]

Josef Th. Schall.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Meisterwerke der Casseler Galerie.

von Dr. **O. Eisenmann**, Direktor des Museums in Cassel, 1886. Eleg. geb. 20 M.; Ausgabe auf chinesischem Papier geb. mit Goldschnitt 25 M.

Album der Braunschweiger Galerie.

illustrirten Text von Dr. R. Graul, 1888. eleg. geb. 15 M.; mit Kupfern

20 Radirungen von **W. Unger** und **L. Kühn**. Mit eleg. geb. 15 M.; mit Kupfern

Kölnener Kunst-Auktionen.

I. Ausgewählte **Waffen, Kunstsachen, Antiquitäten u. Juwelen** aus dem vornehmigen Besitze des Herrn Grafen L. Th. . . auf Schloss Benetek in Böhmen (1092 Nummern).

Versteigerung den 21. — 24. März 1893.

Preis des Katalogs mit 12 Phototypieen M. 3.—

II. **Die Gemäldesammlungen** aus den Nachlässen der Frau **Wwe. Marie von Robert**, geb. **Waiz** von Eschen in Wiesbaden und der Herren **Anton Hartmann**, Ehren-Oberingenieur der öffentlichen Bauten zu **Diekirch**, Baumeister **Schulz** in Gien etc.

Vorzügliche Originalarbeiten älterer und neuerer Meister aller Schulen (351 Nummern). [6063]

Versteigerung den 27. — 29. März 1893.

Preis des Katalogs mit 11 Phototypieen M. 3.—

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Köln.

Richard Bertling, DRESDEN-A.

Viktoriastrasse 6

Antiquariat

für Wissenschaft und Kunst,
Autographenhandlung

versendet **gratis** und **franko** an
Interessenten die zuletzt erschienenen
Lagerkataloge:

- Nr. 17. Autographen von Musikern, Porträts.
- „ 18. Kultur- und Sittengeschichte, Folklore, Curiosa, Seltenheiten.
- „ 19. Genealogie und Heraldik.
- „ 20. Hymnologie u. Kirchenmusik, Theologie.
- „ 21. Musikliteratur.
- „ 22. Philosophie, Freimaureerei, Occultismus.
- „ 23. Kunstwissenschaft. Illustrierte Werke. [602]

Ankauf von grösseren Sammlungen und einzelnen guten Stücken zu entsprechenden Preisen gegen Barzahlung.

Verlag von **E. A. SEEMANN**, Leipzig.

Beiträge zur Kunstgeschichte,
XX. Band.

Die Landschaft

in der

venezianischen Kunst,

von

Dr. **Ernst Zimmermann.**

Brosch. 8 M.

Inhalt: Zu Heinrich von Braun's fünfzigjährigem Jubiläum. Von E. Löwy. — Die Ausstellung der „Vereinigung der Elfr“ in Berlin. Von A. Rosenburg. — Vom englischen Buchmarkt. — V. Valentin: Alfred Rothel; C. Th. Reiffenstem: Bilder zu Goethe's Dichtung und Wahrheit. — R. Mutter: Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert. — M. Liebermann: Porträt von Dr. K. Petersen, Radirung von A. Krüger. — V. v. Meyenburg ?; A. Wittig ?; P. Girardet ?; G. de Jonghe ?; A. Gald ?. — A. v. Heyden; F. Skarbina; Dr. Schöne. — Blücherdenkmal in Caut; Denkmal für Thiers auf dem Parc Lachaise; Bildnis Kaiser Friedrich's III. von K. Köhler. — Programm für die große Berliner Kunstausstellung in Berlin. — Verein der bildenden Künstler Mannens; Kunstverein in St. Louis; Deutscher Kunstverein; Berliner kunstgeschichtliche Gesellschaft. — Prof. L. Jacoby's Stich nach Soldano's Alexander und Roxane; Reitstatue des Prinzen Pomatowski von Thorwaldsen; die Bergpredigt von E. v. Gebhardt; innere Ausstattung des Berliner Rathauses; zur Reform der Maltechnik; Ansprache Friedrich's II. von Preußen an seine Generale in Koblen von A. Kämpf; Gesandte des Kaisers von Oesterreich an den Papst. — Kunstauktion in Köln bei J. M. Heberle; Kunstauktion in Frankfurt a. M. bei Rud. Bangel; Kunstauktion in Wien bei C. J. Wawra; Kunstauktion in Dresden bei v. Zahn und Jaensch; Resultat der Versteigerung von L. Mutter's Nachlass in Wien. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Arthur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN S.W.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge, IV. Jahrgang.

1892/93.

Nr. 19. 23. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeldatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, a 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE WINTERAUSSTELLUNG DER LONDONER AKADEMIE.

Die vierundzwanzigste Winterausstellung von Werken älterer Meister in der Königlichen Akademie in London enthält zwar mehrere Gemälde, die ebenda schon in früheren Jahren zu sehen waren, aber dem Interesse der Sammlung wird dadurch nicht im mindesten Abbruch gethan. Die Mehrzahl der 178 Werke von Meistern der italienischen, der flämischen, der holländischen zumal und auch der einheimischen Schule müssen ebenso auf den Kunstfreund wie auf den Forscher einen tiefen Eindruck machen. Numerisch schwach vertreten ist nur die spanische und die deutsche Schule. Von der ersteren kommt eigentlich nur Murillo mit drei hervorragenden Werken in Betracht. Am bedeutendsten ist die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Nr. 131) aus der Sammlung des Earl of Strafford in Wrotham Park, eines der lieblichsten und bestechendsten Werke Murillo's in England, von tadelloser Erhaltung. Die Geschichte des Bildes gibt Curtis unter Nr. 134, und es möge hier beiläufig bemerkt sein, dass die Frage, welche Curtisaufwirft, ob das 1816 von G. Byng in der British Institution ausgestellt, aus einem Kapuzinerkloster in Genua stammende und 1810 für 1000 £ in London verkaufte „Riposo“ mit dem Strafford'schen Bilde identisch sein könne, einfach zu bejahen ist, weil „Byng“ der Familienname der Straffords ist. Aus derselben Sammlung ist das Bild der lebensgroßen Gestalten des hl. Joseph, welcher den Christusknaben an der Hand führt (Nr. 113), eines

von jenen Meisterwerken, zu deren vollem Genuss der Weg durch die kandinischen Pässe des Bigotismus führt.

Während unter den Italienern des sechzehnten Jahrhunderts nur wenig neben dem vielen Vortrefflichen von geradezu bestechender Wirkung ist, ist das Verhältnis bei den Malern des fünfzehnten Jahrhunderts eher das umgekehrte. Aus der an Italienern reichen Sammlung in Locko Park ist vor allem das sogenannte Porträt des Sigismondo Malatesta zu nennen, welches für Piero della Francesca gilt (Nr. 116). Es ist ein im Profil nach links gewandtes Brustbild eines etwa fünfzehnjährigen Prinzen, das sich mir sofort als Werk des Francesco Cossa von Ferrara zu erkennen gab, und wer mit den kostbaren Wandmalereien dieses Meisters im Palazzo Schifanoja sich vertraut gemacht hat, wird gewiss dieser Bestimmung auch noch aus einem Nebengrunde seinen Beifall nicht versagen. Jene Fresken enthalten das Porträt des Borso inmitten anderer Prinzen des Hauses Este und des Hofstaates. Offenbar ist der Dargestellte auf dem Tafelbild auch ein Prinz des Hauses Este: aller Wahrscheinlichkeit nach ist dies ein Jugendporträt des späteren Herzogs Ercole I., von dem wir sonst nur Porträts auf Medaillen, die seiner Regierungszeit angehören, besitzen. Man vergleiche besonders die des Sperandio (Heilb Pl. VII, 1) und des Coradini (Heilb Pl. V, 1, 3, 7). Ich möchte dieser Neubestimmung deswegen ein besonderes Gewicht beilegen, weil an ihr das Recht jüngster Neutaufern von Porträts auf Cossa's Namen bemessen werden sollte.

Drei Porträts der Ausstellung führen den Namen

des Domenico Ghirlandajo. Die National Gallery verzeichnet ebenfalls drei, und wenn man diese Benennungen unbesehen hinnehmen wollte, so könnte man auf etwa vier bis sechs Stilwandlungen allein im Porträtfach bei diesem stilkonservativsten unter den Florentiner Quattrocentisten schließen. Das Porträt des Francesco Sasseti (Nr. 149 der Ausstellung) mit seinem Sohn Theodorus, aus der Sammlung R. H. Benson, früher bei Mr. Graham, stimmt technisch in jeder Hinsicht überein mit dem Porträt des alten Mannes mit der widerlich geschwollenen Nase und dem reizenden Knaben zur Seite, welches seit wenigen Jahren im Louvre sich befindet. In beiden Bildern ist die breite Manier des Freskantens charakteristisch. Die Farben sind möglichst ungebrochen. Ein sattes Rot in den Gewändern waltet vor, wie in manchen seiner großen Altarwerke. Ghirlandajo zählte sechsunddreißig Jahre, als er die Wandmalereien der Kapelle Sasseti vollendete. Am Ende seiner von da ab fieberhaften Thätigkeit stehen die Fresken im Chor von S. Maria Novella, und dieser Zeit gehört auch das schöne, vielbesprochene Damenporträt an in der National Gallery, aus der Sammlung H. Willett, die Wiederholung einer Figur jener Chorfresken. Hier ist die Ausführung reich an Detailmalerei, die Töne sind bei feiner Abstufung lößlich verschmolzen. In dieser Klasse gehören auch die beiden Porträts der Ausstellung Nr. 159 und Nr. 163 aus der Sammlung Drury Lane, von denen Repliken in der Berliner Galerie unter dem Namen des Mainardi sich befinden (Nr. 53 u. 56). Sowohl in dem Willett'schen als auch in dem Lowe'schen Damenporträt Nr. 163 ist rechts in der oberen Ecke des Bildes eine Korallenkette angebracht, welche im Kreisbogen, gleich wie eine Guirlande dahängt. Bekanntlich leitet Vasari den Namen Ghirlandajo ab von den in der Werkstatt des alten Tommaso massenhaft fabrizirten „Ghirlande“, einem besonderen Damenschmuck, was zwar die neueren Kommentatoren nicht gelten lassen wollen, aber diese alten Porträtbilder treten doch offenbar dafür ein, und, was hier mehr zu sagen hat, sie legen uns die Benennung Ghirlandajo näher, als die Mainardi's, womit nicht gesagt sein soll, dass bei der Ausführung nicht auch Gehilfen beteiligt gewesen sein mögen. In Altarwerken Ghirlandajo's lassen wir bei viel geringeren Köpfen ja auch seinen Namen gelten.

Von Florentiner Bildern ist noch die Gestalt eines fliegenden Engels zu nennen, das Fragment eines großen Altarwerkes (Nr. 160) aus dem Besitz

der Countess Brownlow, welches hier als Masuccio gilt, aber durchaus die Stilm Merkmale eines hervorragenden Schülers des Fra Filippo aufweist, nämlich des liebenswürdigen Pesellino, von dem nur wenig Werke uns erhalten sind.

Mantegna's Heilige Familie (Nr. 151) aus der Sammlung von L. Mend ist ein der Kunstilliteratur noch unbekanntes Bild, das vor einigen Jahren in Verona entdeckt wurde. Die Komposition ist der des Dresdener Bildes verwandt. Auch der Umfang ist so ziemlich der gleiche. In dem Mend'schen Bilde ist der Typus des Christuskinde von einer Vollendung, dass man ihm die Anerkennung einer geradezu klassischen Leistung nicht versagen kann. Das Christkind steht auf einer kreisförmigen, die knieende Madonna scheinbar umschließenden Steinbrüstung, dem *hortus clausus* der mittelalterlichen Symbolik, an der u. a. auch Carpaccio auf zwei Darstellungen der hl. Familie noch festhält. Der Johannesknabe steht zur Seite des Jesusknaben und deutet auf denselben. Die Idee des „Salvator Mundi“ ist hier in einer Weise zum Ausdruck gebracht, die in der auf das Reformationszeitalter folgenden Epoche italienischer Kunst geradezu als ketzerisch gegolten haben würde. Es ist dies gewiss eines des spätesten und reifsten Werke Mantegna's, von dem bisher nur ein Stück seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts bekannt war.

Von Bildern der Veronesischen Schule sind die beiden Einzelfiguren der Heiligen Petrus und Johannes (Nr. 153) aus derselben Sammlung zunächst zu nennen. Dieses Jugendwerk des Girolamo dai Libri kann nicht später angesetzt werden, als das erste Decennium des sechzehnten Jahrhunderts. Verglichen mit den übrigen drei bekannten Jugendwerken in der Galerie und in der Kirche S. Anastasia in Verona und in der Pfarrkirche von Malsesine, erscheinen die Londoner beiden Tafelbilder noch früher. Aus dem Charakter der hier noch ganz minutiös behandelten Landschaft ergiebt sich das unwiderleglich. Seinen weltbekanntesten späteren Stil verraten zuerst die Heiligengestalten im Chor von Martellise, und für die Entstehung dieser ist das Jahr 1515 beglaubigt. Hieraus ergiebt sich ein ganz merkwürdiges kunstgeschichtliches Problem, auf das ich an anderer Stelle näher einzugehen mir vorbehalte. Als Dürer im Jahre 1526 die berühmte Johannesfigur, jetzt in der Münchener Pinakothek (Nr. 247), malte, muss ihm diese Johannesfigur des Girolamo dai Libri vorge-schwebt haben; denn Bewegung und Faltenwurf

sind bei beiden Figuren dieselben, nur im Gegensinn. Dürer's in Trient gemachte Naturstudien können als indirekter Beweis dafür gelten, dass er auch Verona auf der Heerstraße nach Venedig behrte hat.

In dem nebenan hängenden Bilde Nr. 154 der Ausstellung (Besitzer Captain G. L. Holford, ist ein Knabenkopf dargestellt, dem Giovanni Bellini zugeschrieben; denn die Bezeichnung auf der gemalten Marmorbrüstung lautet: *Opus Bellini Ioannis Veneti*

NON ALITER.

Bei einer solchen Inschrift muss es wohl für mindestens naseweis gelten, eine andere Benennung vorzuschlagen. Aber die Bilder des braven Jacopo de' Barbarj in Dresden (Nr. 57—59) und in Weimar (Nr. 3) stimmen so überein mit diesem Kopf, dass man sich über das „nicht anders“ hinwegsetzen und dies feine Bildchen den Werken des welschen Jakob anreihen darf.

Von den Schülern Bellini's ist gewiss Vincenzo Catena in englischen Sammlungen trefflicher und reicher vertreten, als irgendwo sonst. Nur sind sie insgemein mit dem Aushängeschild des Namens seines Lehrers versehen: Giovanni Bellini — non aliter! Selbst die National Gallery mit ihren drei Hauptwerken Catena's (neben vier echten Bellini's) macht hier keine Ausnahme. Es ist also selbstverständlich, dass auch Lord Brownlow's Anbetung der Hirten, Nr. 164 der Ausstellung, als Giov. Bellini aufgeführt ist, obwohl hier an gar niemand anders als an Catena gedacht werden kann. — was auch schon in „The Academy“ (Nr. 1079) hervorgehoben wurde. Catena ist nächst Bellini, Giorgione und Carpaccio der grösste Poet unter seinen venezianischen Zeitgenossen und als solcher bewahrt er sich auch in dieser großen Composition mit ausgedehnter Landschaft.

Über die Künstlerfamilie der Bonifazi hat bekanntlich Morelli-Lermoloff in seinen „Kunstkritischen Studien“ Aufklärung gebracht. Nachdem nun erwiesen ist, dass der sogenannte Bonifazio Veronese der grösste dieses Namens ist, kann es gerade nicht Wunder nehmen, dass dieser Bevorzugungsname auch alsbald missbräuchlich in Anwendung kommt. Und in dieser Ausstellung ist das um so auffälliger, weil hier auch das von Morelli beschriebene echte Jugendwerk desselben als Nr. 156 (Band II, Seite 319, wo es noch als in Florenz befindlich aufgeführt ist; Sammlung J. P. Richter) ausgestellt ist. Sowohl Captain Holford's Anbetung der Hirten (Nr. 158,

als auch die Heilige Familie (Nr. 117 aus des Earl of Strafford Sammlung sind von der Hand des Bonifazio II. Letzteres ist im Katalog der Ausstellung als Tizian angeführt. An einem echten Tizian fehlt es diesmal überhaupt, denn auch das Bild der Diana mit Actaeon (Nr. 121), Earl Brownlow gehörend, ist nur das Werk eines Nachahmers.

Vor Eröffnung der Ausstellung war vielfach die Erwartung ausgesprochen worden, dass die Palme dem Giorgionebild der Ehebrecherin vor Christus aus der Stadtgalerie von Glasgow werde zuerkannt werden. Nun hat zwar dieses farbenprächtige Bild den Ehrenplatz an der Wand bekommen (Nr. 119), aber in dem Urteil der Kritiker und Kunstfreunde darüber ist eine starke Ernüchterung bemerklich. Ich hatte das Bild vor einem Jahrzehnt schon in Glasgow als Domenico Campagnola bestimmt und diese Benennung hat jetzt auch die „Times“ in der Besprechung der Ausstellung und Dir. Sidney Colvin vom British Museum in der „Pall Mall Gazette“ als die allein mögliche angenommen und näher begründet.

JEAN PAUL RICHTER.

BÜCHERSCHAU.

Ernst von Bandel. Ein deutscher Mann und Künstler. Von Dr. Hermann Schmidt. Mit 6 Abbildungen. Hannover, Carl Mayer Gust. Prior, 1892. 4^o. X und 214 S.

Wie es die feste, wetterharte Gestalt des Mannes, der das Hermannedenkmal auftrifft, nicht anders verlangt, ist hier Ernst von Bandel in kerniger deutscher Weise ein schönes schriftliches Denkmal gesetzt worden, das bei aller Einfachheit und Schlichtheit in der Darstellung doch von einem so warmen, oft begeisterungsvollen Zug von Fremdschaft durchweht ist, ohne all die Rührseligkeit, die so gern die Biographen zum Herzenfassen ihrer Leser in allen Tonarten spielen lassen. Wohl aber schlägt der Autor tief empfundene Töne an, wo es gilt, die infolge seiner Unternehmungen oft genug schwer gestörte Seelenruhe des Künstlers zu schildern; oft ist es, wie auch bei all dem fröhlichen und Humorvollen in der Darstellung weniger der Autor als Bandel selbst, der da mit seinen eigenen Worten in Briefauszügen und notorischen Äußerungen citirt wird. In lebensvoller Darstellung wird uns Bandel's Verkehr mit dem Münchener Kreis, seine erste Bekanntschaft mit demselben in Nürnberg, Gnade und Ungnade König Ludwig's und dessen Versöhnung mit dem recht oft widerhaarigen Künstler geschildert. Die Jugend desselben, das Herumtasten nach der richtigen, ihm zusagenden unter den Künsten, die Schilderung des ganz unzulänglichen, unmarktschlich verküppelten Kunstunterrichtes, worin sich Anfang und Ende des Jahrhunderts an manchen Orten wie Zwillinge ähneln, das alles sind Schilderungen, die durch persönliche Äußerungen Bandel's aufs glaubwürdigste gestützt, im Einzelnen das Gesante widerspiegeln und kunst- wie kulturhistorisch gleich wertvoll sind. Naturgemäß ist der Löwenanteil der Schrift dem das Leben Bandel's so ganz anfüllenden Hermannedenkmal im Teutoburgwald gewidmet, das unter ungläublichen

...entstand und nur der Beständigkeit und der ... seines Erhabers sein Dasein dankt. Die kri- ... Beobachtungen Dr. Schmidt's wirken außerordentlich ... eine seltene Einfachheit, oft kindliche Naivität, die ... Schöpfungsbereit aus dem Wege geht und über der An- ... kennung des Guten und der oft schier unbewunderlichen ... Schwankungen technischer und anderer Natur speziell beim ... Tonfahrgordenkmal nie der Mängel vergisst; dabei versucht ... eine Erklärung, eine Motivierung derselben zu geben; durch ... Anführung der in jeder Individualität liegenden Gegensätze ... gewinnt aber das Bild an Licht und Schatten. — Eine Cha- ... rakteristik Bandel's löset zum Kapitel über sein Familien- ... leben hin, das uns den Künstler von der schönsten menschen- ... lichen Seite kennen lehrt — ein Abschnitt, der so vielen ... Biographien mangelt, wenn er aber anzubringen ist, sehr be- ... deutend zur Modellirung der Figur beiträgt. Alle die Per- ... sonen, die Bandel während seines langen thätigen Lebens ... im Verkehr kennen lernte, hat Schmidt in ein genaues Ver- ... zeichniß gebracht, so dass das Buch auch für spezielle Fragen ... aus dem Kunstleben jener aufstrebenden Epoche raschen ... Anschluss zu geben vermag. Gegen achtzig größere und ... kleinere Arbeiten des Meisters sind nach der Zeit der Ent- ... stehung geordnet und mit ihrem gegenwärtigen Aufstellungs- ... orte und dem Namen des Materials, in dem sie ausgeführt ... wurden, notirt, gleichfalls eine dankenswerte Erweiterung ... der Monographie, die in befriedigender Weise eine erschöp- ... fende Darstellung des Lebens des „großen National- ... romantikers“, wie ihm der Autor nennt, und seiner Fahrten ... und Erfahrungen im Gebiete der Künste giebt. Wir können ... das Werk in Ansehung seiner Vorzüge, schon in Anbetracht ... der starken kritischen Benützung von autobiographischen ... Material, das Dr. Schmidt von Bandel's Witwe zur Ver- ... fügung gestellt wurde, als beste empfehlen.

RICH. BUCK

KUNSTBLÄTTER.

Franz Hanfstängl's Photographien nach Gemälden der Dresdener Galerie. Es ist seit zwanzig Jahren das dritte Mal, dass die Generaldirektion der königlichen Sammlungen in Dresden die Genehmigung zu einer umfassenden photographischen Aufnahme der allen Gemälde der Dresdener Galerie erteilt hat. Obwohl nach den im Jahre 1883 erfolgten, meist vortreflich gelungenen Aufnahmen von Ad. Braun & Co., die 600 Nummern umfassen, gerade kein dringendes Bedürfnis dazu vorlag, ist es nur zu billig, dass die Generaldirektion einem erneuten Wettbewerb keinen Einzeig vorgeschoben hat, um so mehr, als die Braun'schen, allmählich auf ganz Europa ausgebreiteten Galeriewerke zu einem Privileg auszuarten drohten und durch ihre ziemlich beträchtlichen Preise namentlich Gelehrten und wenig bemittelten Kunstfreunden eine Art von Zwangssteuer auferlegten. Dies war gewiss gerechtfertigt, solange das Verfahren des unveränderlichen Kohleedrucks ein Geheimnis der Firma Ad. Braun & Co. in Dornach war. Das ist es heute nicht mehr, und darum ist es nur zu wünschen, dass der Vortag der Münchener Firma Franz Hanfstängl einige Nachhelfe finde, vorausgesetzt, dass damit eine wesentliche Ermäßigung der hohen Preise für mechanische Reproduktionen eintrete. Die seit 1871 angefertigten Photographien nach Gemälden der Dresdener Galerie gewähren ein sehr interessantes Material zur Beurteilung der ungeheuren Fortschritte, die die Photographie und das auf ihr beruhende Druckverfahren in zwanzig Jahren gemacht hat. Wir er- ... men uns noch, welche große Aufsehen die 1872 erschie- ...

men Aufnahmen der Berliner Photographischen Gesellschaft damals machten. Man hatte noch niemals zuvor Photographieen gesehen, auf denen die Handschrift des Künstlers so deutlich erkennbar gewesen, noch niemals Photographieen von dem Umfange, wie z. B. die Sixtinische Madonna. Diese große That ist freilich durch die Braun'schen Aufnahmen von 1883 überholt worden; aber noch heute ist eine Anzahl der Blätter der Photographischen Gesellschaft empfehlens- wert und auch für Studienzwecke brauchbar, wobei noch der geringe Preis ins Gewicht fällt. Dass, beiläufig bemerkt, die Photographische Gesellschaft mit den Fortschritten der Technik mitgegangen ist, hat sie erst im vorigen Jahre durch eine vortrefliche Heliogravüre der Sixtinischen Madonna von ungewöhnlich großem Umfange bewiesen, der eine photographische Aufnahme aus dem Jahre 1891 zu Grunde liegt. Der Name Franz Hanfstängl's, den die neuesten von 1892 datirten Aufnahmen tragen, hat für die Dresdener Galerie einen historischen Klang. Der Begründer der Firma hat vor etwa fünfzig Jahren die erste große Publikation der Dresdener Galerie in Steindruck veranstaltet. Jetzt kommt sein Nachfolger mit der Photographie, die die Lithographie tot gemacht hat. Die uns vorliegenden Probeblätter dieser Hanfstängl'schen Photographieen tragen in so hohem Grade den Stempel der Vollkommenheit, dass es den Erfindern der Zukunft schwer fallen dürfte, ein Verfahren zu ersinnen, das noch mehr Licht in die Finsternis nachgedunkelter Öl- gemälde alter Meister bringen könnte. Holbain's Bildnis des Moretto, freilich eine dankbare Aufgabe für die Photo- graphie, tritt uns auf dem großen Imperialformat in wahr- haft unheimlicher Lebendigkeit entgegen, und selbst in der Verkleinerung auf Folioformat sind die tiefsten Schatten kaum merklich getrübt. Die Höhle, in der die Battouische Magdalena ruht, ist so vollkommen aufgehellt, dass man das Bild besser in allen Einzelheiten verfolgen kann als vor dem Original, und die Aufnahme der Sixtinischen Madonna hat aus der Leinwand noch mehr herausgeholt, als heute dem unbewaffneten menschlichen Auge erkennbar ist. Es wäre zu wünschen, dass die Firma sich entschliesse, auch Ausgaben in Cabinetformat zu veranstalten, wie sie es bei ihren Aufnahmen aus der Münchener Pinakothek gethan hat. Dann würden erst die Schätze der Dresdener Galerie zu einem Gemeingut und zugleich dem Trüdel mit unwür- digen Nachbildungen in Dresdener Läden ein Ende gemacht werden.

A. R.

NEKROLOGE.

¹ Der Landschaftsmaler *Nicolas Louis Cabat*, einer der Begründer der modernen Stimmungslandschaft in der französischen Malerei, ist am 13. März zu Paris im 81. Lebensjahre gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

² Zum *Administrateur der Pariser Gobelin'smanufaktur* ist an Stelle des in den Ruhestand getretenen Gersperg der Kunstschriftsteller *Jules Guiffrey*, Verfasser der „Histoire universelle de la tapisserie,“ einer Biographie van Dyck's und anderer Werke, ernannt worden.

³ Dem *Geschichtsmaler Prof. August von Heyden* ist vom Kultusminister die erbetene Entlassung aus dem Lehrerverbande der Berliner Hochschule für die bildenden Künste, an der er Vorlesungen über Kostümggeschichte hielt, gewährt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

* * Für die große Berliner Kunstausstellung war eine Konkurrenz um ein Plakat ausgeschrieben worden, an der sich 23 Künstler mit 26 Entwürfen beteiligt haben. Der erste Preis im Betrage von 1000 M. wurde Prof. Ernst Hildebrand zuerkannt. Der Entwurf zeigt eine Idealfigur der Kunst, die in der hochgestreckten Rechten den verbleibenden Lorbeer trägt; daneben hat ein schwebender Adler das entrollte Banner der Ausstellung in den Krallen; in der Tiefe schimmern die Türme und Kuppeln von Berlin, insbesondere Schlosskapelle und Rathausturm hervor. Dem zweiten Preis von 200 M. erhielt der Maler Robt Rother.

* * Die in München geplante Ausstellung der dortigen *Genossenschaft* wird wegen finanzieller Schwierigkeiten, und weil das Gebäude an der Prinzregentenstraße nicht rechtzeitig vollendet werden kann, in diesem Jahre unterbleiben.

— München. Die vierte Jahresausstellung von *Kunstwerken aller Nationen*, in gleicher Weise wie in den Vorjahren im König. Glaspalaste zu München von der Münchener Künstlergenossenschaft veranstaltet, wird wie bisher am 1. Juli laufenden Jahres eröffnet. Zur Durchführung der Ausstellung hat sich der Gesamtverband der Genossenschaft als Ausstellungs-Komitee konstituiert und zunächst die folgenden Herren kooptirt: die Maler Anders-Andersen-Lundby, Professor Hans von Bartels, Professor Josef von Brandt, Wladislaw von Czachorski, Professor Adolf Lehtler und den Kupferstecher Jakob Deiminger. Die meisten der vorgenannten Herren sind zugleich beauftragt, als Bevollmächtigte der Münchener Künstlergenossenschaft die verschiedenen Kunstcentren des Kontinents zu besuchen, um bei der dortigen Künstlerschaft für die Jahresausstellung thätig zu sein. Seit längerer Zeit sind die verschiedenen Komitees schon in eifriger Thätigkeit und ohne Zweifel werden Künstler und Kunstfreunde kommenden Sommer im Münchener Glaspalaste so viel des Interessanten zu sehen bekommen, wie bei irgend einer der vorhergehenden Jahresausstellungen.

Bei Ed. Schulte in Dusseldorf ist die neben der „Freien Vereinigung“ fortbestehende permanente Ausstellung in dieser Woche durch drei Kabinettstücke von Pradilla („Karnaval in Rom“, „Wäscherinnen“ und „Auf der Terrasse“) ausgezeichnet. Drei Pradilla's auf einmal! Wer die enormen Preise kennt, die der große Spanier heute bekommt, der weiß, was das heißen will. Seitdem der Künstler in Berlin die Medaille erhalten, hat man ihm in Deutschland erst die gebührende Wertschätzung angedeihen lassen. Es bedarf ja dazu solcher überlichen Mittel — leider! Von den drei Bildern gefallen uns die „Wäscherinnen“ vielleicht am besten, doch wer die Wahl hat, hat die Qual und in diesem Falle auch das Portemonnaie zu — erleichtern. — Oswald Achenbach hat schon wieder ein Bild fertig, das geht alle Wochen so lustig weiter. Eine Landschaft von Carl Heffner (jetzt ein seltener Gast bei uns geworden), desgleichen ein *Horizont*, ein *Monte* und ein feines *Chlor* sind ebenfalls hinzugekommen.

* * Die *Weissener-Ausstellung* in Paris ist am 6. März in der Galerie G. Petit eröffnet worden. An diesem Tage betrug der Eintrittspreis 100 Frk. Die Einnahme belief sich jedoch nur auf 10000 Frk., was bei dem großen Andrang daraus zu erklären ist, dass sich unter den Besuchern viele Eingeladene befanden, an der Spitze Präsident Carnot.

— Breslau. Dem schlesischen Museum der bildenden Künste ist von dem verstorbenen Stadtrichter a. D. J. Friedländer, eine bedeutende Sammlung von Gemälden und

Bronzen testamentarisch vermacht worden mit der Bedingung, dass von seiten des Museums ein Fonds gegründet werde, dessen Zinsen zu Reisestipendien für jüngere Künstler verwandt werden. Um diesen Fonds zu erhalten, wird von seiten des Museums ein großer Teil der Bilder, die zur Aufnahme in die Galerie weniger geeignet sind, verkauft werden. Für die Galerie zurückbehalten sind: G. Max, Venus und Amor; O. Achenbach, Oberrheinische Landschaft; E. J. Schindler, Regellandschaft; J. E. Meyerheim, Katzenfamilie; F. Deffinger, Apfelschalerin; Schleich sen., Landschaft; zwei Bronzen von Moreau-Vauthier. Zum Verkauf sollen gelangen Bilder von E. Meyerheim, J. Dupré, E. Grützner, A. Seitz, J. Jutz, C. Süs, W. Kray, A. Achenbach, L. Douzette, R. v. Haanen, Dressler, F. Vinca, Alb. Zimmermann, C. Gussow und A. Holmberg und noch viele andere minderer Bedeutung. Nur durch das einmütige Zusammengehen opferwilliger Kunstfreunde, zumal derer, die dem Verstorbenen nahe gestanden, mit der Verwaltung des Museums lassen sich die idealen Absichten des Erblassers, die Kunstausstellungen und zugleich die Künstler zu fördern, verwirklichen. Wir haben die Zuversicht, dass er sich in seinen Voraussetzungen nicht getäuscht habe. (Schlesische Zig.)

A. R. *Ans der Berliner Kunstausstellung*. Die im vorigen Jahre ins Leben getretene *Gesellschaft deutscher Aquarellisten*, die sich von den ähnlichen Gesellschaften in Paris, London und Wien dadurch unterscheidet, dass sie nur auf eine geringe Anzahl von Mitgliedern beschränkt ist — sie zählt gegenwärtig acht — hat bei *Amster v. Rothardt* (Geh. Meder) ihre zweite Ausstellung am 6. März eröffnet. Sie ist zwar nur mit 36 Blättern besetzt; aber es sind fast durchweg völlig ausgereifte Schöpfungen, in denen die Künstler nicht nur ihr Bestes gegeben, sondern zum Teil auch ihre glänzendsten früheren Schöpfungen überliefert haben. Dem gilt besonders von *Hans v. Bartels* in München und dem Dresdener *Max Fritz*. Ersterer hat außer einer von einem tiefen Augenpunkt genommenen Ansicht des Promenadenplatzes in München zur Herbstzeit und bei lebhaftem Verkehr ein holländisches Strandbild ausgestellt, die eine eben gelandete Fischerbarke im Mittelgrunde, die von Käufern umgeben ist, und im Vordergrund eine junge, von Glück über ihren guten Einkauf strahlende Frau, die, von Winde zerzaust, mit ihrer Binde nach Hause eilt. Mit einem blühenden Kolorit von strotzender Gesundheit ist hier eine plastische Kraft vereinigt, die bisher nur selten in einer Wasserfarbenmalerei erreicht worden ist. Freilich hat H. v. Bartels gleich den übrigen Mitgliedern der Gesellschaft längst die reine Aquarelltechnik alten Stils aufgegeben. Wie er selbst in einer Abhandlung über Aquarellmalerei, die er zu dem Raupp'schen Katechismus der Malerei beige-tönt hat, hervorhebt, ist „ein Teil der Aquarelltechnik in Gouache und reines Aquarell ein überwundener Standpunkt. Das Weiß in dieser Technik gehört vollkommen gleichberechtigt zu den übrigen Farben, genau wie in der Ölmalerei.“ Er ist der Meinung, dass erst dadurch die Aquarelltechnik mit der Ölmalerei an Leuchtkraft und Intensität der Farbe wett-eifern, ja sie sogar übertreffen könne. Wenn letzteres bisher auch noch nicht eingetreten ist, so ist es doch zu erwarten, wenn die deutsche Aquarelltechnik sich so weiter entwickelt, wie in den letzten fünf bis sechs Jahren. Diese Fortschritte sind keinem so sehr zu gute gekommen, wie dem postivenen Landschaftsmaler Max Fritz, der sich von seiner etwas spitzen, typischen Manier in einem Feldweg zur Sommerzeit, einem holländischen Kanal im Februar und einer Strandpartie von Rügen bei bewölktem Himmel zu vollkommener Freiheit der malerischen Darstellung er-

hoben und in einem holländischen Kücheninterieur mit einer Frau am Herd in der Feinheit des Helldunkels, der Kraft und Durchsichtigkeit des Tons die besten alten Niederländer erreicht hat. *Hans Hermann* erhält sich in seinen Ansichten aus Chioggia, Dordrecht, Amsterdum (Morgen- und Abendstimmung), Vlissingen (Gemütsmarkt) und Berlin (Blick auf das neue Reichstagsgebäude) auf seiner alten, respektablem Höhe; nur sollte er beizeiten auf größere Mannigfaltigkeit der Motive sehen, um nicht in Routine und Manier zu geraten. Auch *Franz Skarbina* bietet in seinen Ansichten enger Hamburger Gassen und Innenräume und in einer Berliner Winterlandschaft, einem Blick auf die Potsdamer Brücke vom Kanal aus, nichts Neues, aber doch bei weitem Erfrühlicheres und künstlerisch Reiferes, als in der Ausstellung der „Elf“. Auch der Illustrator *Friedrich Stahl* zeigt sich in zwei duffigen Park- oder Gartenlandschaften mit Figuren in der Tracht der zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts viel poetischer, feiner fühlend und geschmackvoller, als in seinen roh hingewischten Ölskizzen, die er bei Schulte ausgestellt hat. Die Versuche Skarbina's, verwickelte Beleuchtungseffekte zur Anschauung zu bringen, scheinen den Düsseldorfer *Arthur Kampf* zu ähnlichen Experimenten verlockt zu haben, die aber weniger geglückt sind, als eine vortreffliche, an die plastische Art H. Herrmann's erinnernde Flusslandschaft mit Männern und Frauen auf dem hohen Ufer, die mit Gebärden des Entsetzens und des Mitleids auf einen von einem Dampfer geschleppten Kahn blicken, an dessen Mast die gelbe Choleraflagge gehisst ist. Minder hervorragend sind die Frühlings- und Sommerlandschaften von *L. Dethmann* in Berlin, von dem wir Besseres erwarten durften, und zwei Blätter von *Noch Baumbach* in München, das Brustbild einer alten Frau mit violetter Kapuze und eine trauernde Witwe im Sorgenstuhl. Als ein Ganzes betrachtet ist diese Ausstellung die erfreulichste und einheitlichste, die Berlin seit langer Zeit gesehen hat. — In *Gorlitz's Kunstsalon* ist eine Ausstellung von Gemälden neuerer französischer Künstler, meist solcher aus der Schule von Fontainebleau, die fast ausschließlich zu der Ware gehörten, die auf dem französischen Kunstmarkt keinen Absatz mehr findet, eine Sonderausstellung von Tierbildern des in München ansässigen, aus Berlin gebürtigen Malers *Hubert von Heyden*, eines Sohnes des trefflichen Geschichtsmalers August von Heyden, gefolgt. Seine Darstellungen von Löwen, Tigern, Wildschweinen u. dergl. m. sind sowohl durch ihren beträchtlichen Umfang, als durch die eigenartige malerische Behandlung, die vielleicht etwas von der Wildheit und schlechthafte Unheimlichkeit dieser Bestien widerspiegeln wollte, auf den letzten Münchener Jahresausstellungen aufgefallen. Auch in Zeichnungen und Radirungen hat er sich als Anhänger der modernen naturalistischen Richtung bekant, der aber nicht so weit geht, die Form völlig der impressionistischen Stimmung, dem Eindruck des Augenblicks, dem Stammeln des Naturlauts zu opfern. Zu den wilden Tieren hat er jetzt auch die zahmen Schweine und die Bewohner des Hühnerhofs gesellt und dabei Gelegenheit gehabt, sich auch als Landschaftsmaler, meist mit starker Anwendung des sommerlichen Sonnenlichts, zu zeigen. Als Landschaftsmaler fehlt es ihm nicht an Stimmung, an feiner Beobachtung; er hat sogar bisweilen poetische Anwendungen. Aber noch hat die überströmende Lust am Schaffen dem jungen Manne keine Zeit gelassen, seine Kräfte zu sammeln und zum Ausgleich der in Berlin und München empfangenen Eindrücke zu bringen.

VERMISCHTES.

* * * Die *Pyramide des Freiburger Münsters* muss, wie der „Frankf. Ztg.“ geschrieben wird, in der Höhe von 15 Metern abgenommen und völlig erneuert werden, weil diese obere Hälfte nur vermittelst zahlreicher Eisenklammern zusammengehalten wird, und ein Blitzschlag, wie der von 1561, sie völlig zerstören würde. Die gründliche Wiederherstellung des Münsters in allen seinen Teilen wird erst 1896 im großen Stile begonnen werden und etwa 15 Jahre dauern. Die Kosten, die teilweise durch die bekannte Geldlotterie aufgebracht werden, sind auf 1 $\frac{3}{4}$ Millionen geschätzt, die der Freilegung des durch einige Gebäude verunstalteten Münsterchors auf 3 $\frac{1}{2}$ Millionen, weil mehrere der einzureißenden Häuser dem Münsterfabrikfonds gehören.

* * * Der *Maler Wereschtschagin* ist mit der Vollendung einer Bilderreihe beschäftigt, die Vorgänge aus dem Kriegsjahre 1812 darstellt. Mehrere dieser Bilder bringen eine den Franzosen gerade jetzt gewiss peinliche Erinnerung, die damalige französische Wirtschaft in Russland zur Darstellung, insbesondere die Entweihung russischer Heiligthümer in den Moskauer Kirchen. Wereschtschagin beabsichtigt, diesen Bilder-Cyklus nicht nur in Russland auszustellen, sondern damit auch nach Deutschland und Oesterreich-Ungarn zu kommen.

* * * *Alexander Dumas über Meissonier.* Zu dem Kataloge der Meissonier-Ausstellung hat Dumas eine Vorrede geschrieben, der wir in folgendem die begeisterungsvolle Einleitung und einige interessante Beiträge zur Charakteristik des Meisters entnehmen. Dumas, ein langjähriger Freund Meissonier's, erhebt sich darin zu einem bei ihm ungewöhnlichen Pathos. „Ihr, die ihr in diesen Saal tretet,“ so beginnt er, „lasst an der Thür die Neugierde zurück, die euch so oft über seine Schwelle geführt hat, und bereitet euch zur Achtung, Rührung und Dankbarkeit vor. Hier giebt es sechzig Jahre der aufrichtigsten und angestrengtesten Arbeit, der heißesten und edelsten Liebe zur Kunst, des reinsten Ideals. Niemand that mehr als dieser Mann, um eure Bewunderung und Hochschätzung zu verdienen. Während dieser sechzig Jahre der Arbeit der Armut, der Kämpfe des Reichthums, des Ruhms, gehörte keine Minute der Zögerung, der Entmutigung, dem Zweifel an, und keine Minute der Selbstbefriedigung und der Genussfreude. Jede Sekunde enthielt eine neue Anstrengung auf dem Wege zur Vollkommenheit, die er so oft erreicht hat. Kein einziges Zugständnis an den Geschmack der Käufer, an die großen Summen, die ihm geboten wurden. Sechzig Jahre hindurch hatte dieser Mann sich nicht einen Abend zu Bette gelegt, um sich von der Tagesarbeit zu erholen, ohne an die Arbeit des folgenden Tages zu denken und nach ihr zu verlangen. Was dieser fünfzehnjährige Jüngling, der Sohn eines unbekanten Händlers, inmitten der gewöhnlichsten, unkünstlerischsten Waren des väterlichen Ladens zu träumen und in der Kunst zu ahnen begann, das hat er fünfzig Jahre hindurch an jedem Tage, den Gott ihm gab, mit einer Geduld, einer Kraft und einem Glauben ohnegleichen verwirklicht. Wenn es jemals einen wahren Beruf gab, der einem Kinde seine Kennzeichen auf die Stirn drückte und es durch alle Hindernisse hindurch zur Meisterschaft trieb, so war es der Beruf Meissonier's.“ Folgende Stelle schildert die Lebensweise des Meisters mit interessanten Zügen: „Bei Tagesanbruch erhebt er sich im Sommer wie im Winter. Er zündet Licht an und unterzieht das einer erbarmungslosen Revision, was er Tags zuvor geschaffen hat. Dann bereitet er seine Palette, wobei er eine Schmitte Brot und einen Apfel verzehrt, und sitzt nun auf seinem Bocke bis

zur Dinerstunde, ohne andere Gesellschaft als die eines seiner großen Windspieler. Er dejeuner ganz allein um die Mittagszeit, wie ein wahrhafter Anachoret; ein bis zwei Sardinen oder etwas Schinken und eine Tasse Thee, die er sich selbst zubereitet, bilden das Menu. Während dieser kärglichen Mahlzeit liest er Shakespeare, Byron, Dante, Saint-Simon, militärische Erzählungen, geschichtliche oder philosophische Bücher, immer etwas Ernstes, das ihn zu Nachdenken zwingt, das ihn begeistert, über das er mit seinen Besuchern diskutieren kann. Das Diner nimmt er im Familienkreise und in Gesellschaft eines oder zweier Freunde ein. Abends pflegt seine Tochter zu musizieren. Er greift dann zu Feder und Stift, um beim Scheine der Lampe eine jener tausend Figuren zu zeichnen, die seine Einbildungskraft beschäftigen. Zur Erholung und Zerstreuung werden Spazierritte in den Wald von Saint-Germain, Bootfahrten und Schwimmbüchungen vorgenommen. Da aber das Alter kommt und der Arzt das Reiten und die kalten Bäder verbietet, so arbeitet der Meister des Tags zwei oder drei Stunden länger, das ist alles. Und ob er in Paris, in Poissy, in Antibes, wo er mehrere Winter wohnte, in Venedig, wohin es ihn Ende August zog, wollte — überall befolgte er die gleiche Lebensweise. In Venedig war er allerorten mit seinem Album und selbst mit seinem Schemel, auf dem Markusplatze, auf der Piazzetta, am Strande des Meeres, auf den Quais, auf den Straßen, immer in dem Glauben, dass niemand ihn kenne und dass man sich nicht mehr mit ihm als mit den übrigen beschäftige. Ist man da noch erstaunt, dass die 1200 Nummern des Katalogs noch nicht die Hälfte der gesauenen Werke Meissonnier's darstellen? Wer ihn gefragt hätte, wie er so viele Meisterwerke schaffen könnte, dem müsste er erwidert haben: „Weil ich immerfort daran denke!“ Und daher hatte er auch diesen schönen, mächtigen, heiteren und leuchtenden Kopf, der nach dem Kopfe des Moses von Michel-Angelo modellirt schien.“ An anderer Stelle tritt Dumas der Behauptung entgegen, dass Meissonnier sehr stolz und seinen Kunstgenossen gegenüber im Urtheil ungerecht und schroff gewesen sei. Im Gegentheil habe er die aufrichtigste Bewunderung der anderen mit der größten Bescheidenheit verbunden. Zum Belege dessen erzählt Dumas eine Anzahl Anekdoten, von welchen hier einige wiedergegeben seien: „Als Fortuny mit seinen schönen Wasserfarbenbildern auftrat, sagte mir Meissonnier: „Ich würde mir den kleinen Finger der linken Hand abschneiden lassen, um so zu malen, wie dieser Mann.“ Und er malte für mich ein Wasserfarbenbild, dessen Gegenstand meiner „Affaire Clémenceau“ entlehnt ist. Er versuchte darin, mit Fortuny zu wetzeln, den er an diesem Tage, wie jederzeit, übertraf. Unterdessen kopirte Fortuny gewissenhaft Meissonnier'sche Bilder, um sich in seiner Kunst auszubilden; er zeigte diese Kopien dem Meister mit der Frage, ob er mit ihnen zufrieden sei. An dem Tage, wo sein Bild „Friedland“, an dem ich ihn seit 10 Jahren arbeiten sah, nach Amerika abgeschickt wurde, besuchte ich ihn frühmorgens, um diesem Werke Lebewohl zu sagen. Ich fand ihn damit beschäftigt, die letzten Lichter auf die Degen zu setzen. „Also heute“, fragte ich, „geht wirklich das Bild ab?“ — „Ja“, antwortete er, „und wenn ich nicht mein Wort gegeben hätte, so würde ich es nicht abschicken, denn ich finde es nicht gut.“ Und die Leute erzählen von dem unermesslichen Stölze dieses Mannes! Seine Bewunderung für die Meister klöbte sich in seinem Munde oft in die originellsten Formen. Man stritt in seiner Gegenwart über Delacroix, und mehrere Anwesende gefielen sich darin, Meissonnier über diesen Künstler zu stellen. „Lassen Sie mich in Ruhe!“ rief Meissonnier; „Delacroix ist der Hahn; wir sind nur die Hennen!“ ... F.

kehrte von der Jubelfeier Michel-Angelo's zurück, bei welcher er eine Rede gehalten hatte. In seiner Werkstatt unterhielt sich eine Versammlung von Freunden über diese Feier. „Meissonnier“, sagte jemand, „geht eine solche Verehrung für Michel-Angelo, dass er dessen Pantoffeln geküsst hat; ich habe es gesehen.“ — „Das ist um so schöner,“ bemerkte ein anderer, „als es nicht die wahren Pantoffeln Michel-Angelo's sind.“ — „Ich wusste es wohl,“ antwortete Meissonnier, der während dieses Gesprächs zu arbeiten fortfuhr, „aber was liegt daran? Der Glaube bedarf keiner Beweise.“ — „Aber was hätten Sie denn gethan, wenn es die wahren Pantoffeln gewesen wären?“ — „Ich hätte sie gestohlen!“

— *Dresden.* Laut Bekanntmachung des akademischen Rats stehen ihm in diesem Jahre 3000 Mark Zinsen aus einer Stiftung zur Hebung der Freskomalerei zur Verfügung. Es sollen in den Wohnräumen eines Kunstfreundes ein oder mehrere Bilder in Freskomalerei ausgeführt werden, deren Stoffe von dem Besitzer bestimmt werden. Die Akademien zu München, Berlin, Düsseldorf, Karlsruhe und Dresden haben ihre im jährlichen Wechsel erfolgende Mitwirkung zur Durchführung der Stiftung für einen bestimmten Bezirk zugesagt. In diesem Jahre trifft die Reihe hierzu die königl. sächsische Kunstakademie zu Dresden. Kunstfreunde, welche im Königreich Sachsen oder in den thüringischen Herzogthümern oder in dem Herzogthum Anhalt oder Braunschweig oder endlich in den Fürstenthümern Reuß ein Haus besitzen, worin sie einen Raum mit Freskomalerei geschmückt haben möchten, werden nun aufgefordert, sich bis zum 1. Juli d. J. beim hiesigen akademischen Rat schriftlich zu melden und ihm zugleich Mitteilung zu machen über den darzustellenden Gegenstand und die gewünschte Art der Darstellung (Figurenbild, Landschaft, Dekoration), die Größe, Gestalt, Lage des Raumes und der Wandfläche, durch Einsendung eines möglichst speziellen Grund- und Aufrisses, die Höhe des Betrages, welche sie etwa bei größerer Ausdehnung der Arbeit beizusteuern gewillt sind. — Die Kosten für die Vorberingung der Wandfläche, Herstellung der Gerüste und Beschaffung der nötigen Requisiten hat der Besitzer des zu schmückenden Gebäudes zu tragen.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1893. Nr. 6.

Künstler bei der Arbeit. Von K. Sokal. — Über öffentliche Gärten und den Schmuck der Straßen und Plätze. Von L. Abel. Kunstbriefe: Düsseldorf. — Pariser Aeltere. Von Dr. A. Nossig. — Zwei antike Novellen. Von Dr. H. Mothes.

Bayerische Gewerbezeitung. 1893. Nr. 45.

Künstlerische Metallanlagen. Von Stockbauer. — Die Kasseler Weißglashütte von 1833. Von Dr. A. V. Drach.

Kunstsalon. 1892/93. Heft 4.

Die Mimik im Dienste der bildenden Kunst. (Fortsetz.) Von Prot. K. Kraup. — Vom römischen Kunstleben. Von H. v. Preusschen. — Pariser Kunstbrief. Von Dr. A. Nossig. — Polnische Kunst. Von J. Stuesser.

Mitteilungen des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie. 1893. März.

Die Pariser Ausstellung weiblicher Kunstarbeiten. Von A. Riegl. — Die Naturformen und die Ornamentik. Von H. Machl.

Repertorium der Kunstwissenschaft. XVI. Heft 12.

Das Geheimnis der leonardesken Altargemälde in Valencia. Von Dr. C. Justi. — Die antiken Triumphbögen in Italien. Von H. Woffling. — Der deutsche und niederländische Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen. Von M. Lehrs. — Plaketten im Museo Correr zu Venedig. Von E. Jacobsen. — Die Herstellungsphasen spätmittelalterlicher Bilderhandschriften. Von J. Neuwirth. — Über Spitzenbücher und Spitzen. Von E. v. Ubsch.

L'Art. März 1893. Nr. 691.

Meissonnier. Von L. Royer-Miles. — Philippe de Champaigne et Pont-Royal. Von A. Gazier. — Camille Saint-Saëns. Von G. Servais.

Verlag von Artur Seemann in Leipzig.

KULTURHISTORISCHER BILDERATLAS**I. ALTERTUM**bearbeitet von
Prof. TH. SCHREIBERMit einem ausführlichen Textbuche
Mk. 12.—,
gebunden Mk. 15.—.**II. MITTELALTER**bearbeitet von
Dr. A. ESSENWEIN
1. Direktor des germanischen National-
museums in Nürnberg.120 Tafeln mit Textbuch
Preis Mk. 10.—,
gebunden Mk. 12,50.**Spaziergänge**
eines Naturforschersvon **William Marshall**,
Professor an der Universität Leipzig.**Zweite verbesserte Auflage.**23 Bogen reich illustriert mit mehrfarbigem
Druck. Preis eleg. kart. 8 Mk., sehr fein
geb. 10 Mk.

Elegant ausgefallen. — Feinlid geschrieben.

Gemälde moderner und alter Meister,auch Aquarelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl
einzelne als in ganzen Sammlungen die Kunsthändler von
[593] Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 168.**Gemälde alter Meister.**Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der
niederländischen Schule, vermittelt auf schnellste und nachstverträglichste den Verkauf
einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Anträge für alle größeren
Gemeinbanktionen des In- und Auslandes.Berlin W.,
Potsdamerstraße 2.

[579]

Josef Th. Schall.

Gemäldeaal in Frankfurt a. M.Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegen-
ständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in
Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1863. [163]**H. G. Gutekunst's Kunstauktionen. Stuttgart Nr. 45 u. 46.**Am 11. April etc. Versteigerung einer bedeutenden Sammlung **alter Kupfer-
stiche, Radirungen, Holzschnitte v. Dürer, Schongauer, Raymondi, Rembrandt**
etc., sowie **vorzüglich alter Zeichnungen**, darunter **6 Originale von Dürer**.
Illustr. Katalog M. 3 — gewöhnl. Ausgabe gratis gegen 20 Pf. Porto.Anschlußband: **Auktion des künstlerischen Nachlasses des Direktors der
Kunstschule, B. Neher.** Katalog gratis.

607

H. G. Gutekunst, Olgastraße 1b.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.**DÜRER.**Geschichte seines Lebens
und seiner Kunst.Von **Moritz Thausing**.Zweite verbesserte und vermehrte
Ausgabe. gr. 8°. Mit vielen Illustrationen.
Engl. kart. 20 Mk., in Halbfranz 24 Mk.,
in Liebhaberbänden 28 Mk.**RAFFAEL**UND **MICHELANGELO.**Von **Anton Springer**.Zweite verbesserte Auflage in zwei
Bänden gr. Lex.-8°. Mit vielen Illustrationen.
Engl. kart. 21 Mk., in Halbfranz
25 Mk., in Liebhaberbänden 30 Mk.**MURILLO**Von **CARL JUSTI**.Mit Abbildungen
in Kupferätzung, Holzschnitt u. s. w.
Quartformat, 96 S. u. 11 Sonderblätter.
Preis in Leinwand geb. 6 Mk.**Die Zeit Constantins
des Großen.**Zweite, verbesserte Auflage. Gr. 8.
broch. 6 Mk., eleg. geb. 8 Mk.Inhalt: Die Weltausstellung der Londoner Akademie. — Von J. P. Richter. — H. Schmidt; E. v. Bandel — Franz Hanstrangl's Photo-
graphieen nach Gemälden der Dresdener Galerie. — N. L. Cabat ? — J. Guiffrey; A. v. Heyden. — Plakatkonkurrenz für die
große Berliner Kunstausstellung. Ausstellung der Sezessionisten in München; vierte Jahresausstellung von Kunstwerken aller
Nationen in München. Ausstellung bei Ed. Schulte in Busseldorf; Meissonnier-Ausstellung in Paris; Schliesisches Museum der Bilden-
den Künste in Breslau; Aus. Berlin; Kunstausstellungen. — Die Pyramide des Freiherren Münster; Bühler über 1812 von Wetters-
bach; Ab. v. d. Dümm; über Meissonnier; Freskmalereien in Privathäusern. — Zeitschriften. — Inserate.Für die Redaktion verantwortlich **Artur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.**Jacob Burckhardt's
Cicerone.**

= 6. Auflage. =

Auf verschiedentlich geäußerten
Wunsch habe ich mich veranlasst
gesehen, das alphabetisch nach
Städten geordnete, eine bequeme
Übersicht bietende**Register**zum 2. Teile, Mittelalter und Neue
Kunst, des „Cicerone“ auch**mit Papier durchschossen**
herstellen zu lassen.Der Preis eines durchschossenen
Exemplars des Registers ist 4 Mk.,
der Preis des ganzen Werkes er-
höht sich bei durchschossenem
Register um 1 Mk., also geb. von
16 auf 17 Mark.Das Register ist bei dieser neuen
Ausgabe mit den zur Orientirung
in Museen, Kirchen und Kunst-
sammlungen größeren Umfangs
nötigen Vermerken versehen und
kann als bequemer Führer in der
Brusttasche mitgeführt werden.**E. A. Seemann** in Leipzig.Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.Sobien ist erschienen als Nr. 21 der
Beiträge zur **Kunstgeschichte**, Neue
Folge:**Wendel Dietterlin**

Maler von Straßburg.

Ein Beitrag zur Geschichte
der deutschen Kunst in der zweiten
Hälfte des 16. Jahrhunderts
von**Karl Ohnesorge.**

Mit einem Titelbilde. Brosch. 2 Mk.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbvereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN S.W.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1892/93.

Nr. 20. 30. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskrifte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstejn & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE MÄRZAUSSTELLUNG DER DÜSSELDORFER KÜNSTLER.

Als im November v. J. der bekannte Vorfall im Verein „Berliner Künstler“ in Angelegenheit der Munch-Ausstellung die Geister aufeinander platzten ließ, da konnte man bald darauf in einer Kunst-Zeitschrift folgende interessanten Aussprüche lesen: „Ich ärgere mich lieber über ein Bild, als dass ich mich davor langweile.“ (!) Was wird die neue Kommission ausstellen? lauter Bilder von — — —, dazwischen ein *faßes Düsseldorf als solches, wenn auch nicht angucken*. *Abrechnung*. — Ich werde wohl nicht mehr hingehen.“ (!) — Der letzte „Stoßseufzer“ wirkt ein wenig komisch am Schlusse eines sonst ganz treffenden „schneidigen“ Artikels, aber was der Verfasser so leichtweg über die Düsseldorfer Kunst hingeworfen hat, gibt doch Anlass zum Denken.

Wer das Kunstleben der letzten Jahre in Deutschland verfolgt hat, wird es erfahren haben, dass obige Bemerkung und die ihr zu Grunde liegende Geringschätzung ein, wenn auch nicht allgemeines, so doch keineswegs vereinzelt dastehendes Vorurteil ist. Eine merkwürdige Unbekanntschaft mit den Verhältnissen der alten rheinischen Künstlerstadt hat das Gerücht, dass man dort noch am alten Zopf hängen geblieben sei, in die Welt gesetzt. Der Grund ist leicht gefunden und liegt einmal in der bei den heißen Kämpfen der fortschreitenden Gärhung in jüngster Zeit ungewöhnlich stark auftretenden Rivalität der großen Kunstmetropolen und damit verbundenen Irrtümern — so beispielsweise dem, dass

die Kunst in Düsseldorf nicht mit der raschen Entwicklung Schritt gehalten — andererseits — vielleicht selbstverschuldet — in dem entschieden zu geringen Prozentsatz am starkem Selbstgefühl und Wagemut, welche hingegen die jüngere Münchener Kunst manchmal ein wenig prahlerisch, aber immerhin interessant und kraftvoll erscheinen lässt. In Düsseldorf herrscht kein stark ausgeprägter „Korpsgeist“ mehr. Wenn man noch den unleugbaren Mangel an ernster, verständnisvoller Kritik in Betracht zieht — es giebt in Düsseldorf keine einzige Kunstzeitschrift — und keine Männer von Gewicht und Einfluss, die mit Geist und Mut Düsseldorf's Anteil am deutschen Kunstleben vertreten — so hat man wohl den Hauptschlüssel gefunden zu der ganz gebührenden Stellung, welche die Düsseldorfer Kunst in den letzten Jahren nach außen hin einnimmt. „Klappern“ gehört ja zum Handwerk, und wer nicht sein Teil mitklappert, wird bald übersehen. — Dass aber just von Berlin aus jene liebenswürdige Bemerkung gefallen ist, wirkt ein so drolliges Licht auf den unglücklichen Urheber, weil es ihm, als Kunstinteressenten, nicht unbekannt sein sollte, dass die Düsseldorfer Künstler lange vor ihren Berliner Kollegen auf der „Höhe der Situation“ standen! Die scharfe Trennung war hier längst eingetreten, bevor der Fall Munch den angehäutten Zündstoff auch zuletzt in Berlin in Brand steckte. Soll denn der traurige Zwist unter den Parteien innerhalb der Genossenschaften sich in kleinlichen Zänkereien zwischen den einzelnen Kunststädten fortsetzen? Ein klein wenig vornehme Gesinnung und gegenseitiges Geltenlassen wäre eher am Platze.

... der am 5. März eröffneten Doppelausstellung von die Düsseldorfer Künsterschaft wieder den Beweis dafür geliefert, dass sie ganz auf der Höhe der Zeit steht und getrost jeden Vergleich aushalten kann. Wie im vorigen Jahre, hat die Partei der sogenannten „Jungen“ (die „Freie Vereinigung Düsseldorfer Künstler und ihre Freunde“) die großen Räume des Schulte'schen Kunstsals inne, während die „Alten“, wie früher, in der Kunsthalle ausstellen. Beide Teile haben sich diesmal aufs äußerste angestrengt, mit dem guten Erfolge, dass beide ziemlich ebenbürtig zur Geltung kommen und nicht, wie im vorigen Jahre, ein entschiedenes Übergewicht auf Seiten der „Jungen“ liegt. Unter letzteren fehlt leider diesmal *Arthur Kampf*.

Lassen wir den „Alten“ den Vortritt. Da ist zunächst *Oswald Achenbach's* grandiose Farbensymphonie: „Fußweg zwischen Arccia und Albano mit Blick auf Rom und die römische Campagna.“ Der Meister scheint sich hier noch selbst übertroffen und in ungehemmter Schöpferlust förmlich geschwelgt zu haben! Diese grandiose Arbeit enthält eine Farbenfreudigkeit und safte Harmonie, wie sie selbst dieser gottbegnadete Künstler noch kaum schöner erreicht hat. Dicht daneben ist eine ganz andere aber nicht weniger originelle Künstlerindividualität mit nicht weniger als neun Porträts und zwei Genrebildern vertreten: *Christian Ludwig Bokelmann*. Seltensame Ironie! Moderner als Bokelmann kann man kaum sein und Bokelmann stellt bei den „Alten“ aus! (Wenn dagegen G. von Bochmann als ein Hauptführer bei den „Jungen“ gilt, wie soll man da noch von einer Trennung und Verschiedenheit in den Richtungen sprechen?) Das Publikum läuft in die Ausstellungen, hört die schönen Schlagworte „Secessionisten“, „Idealisten“, „Freie Vereinigung“, „Alte“, „Junge“, und wenn ihm der Kopf brummt von all dem Wortschwall, soll es da noch Freude und Genuß an der Kunst empfinden? „Nein, diese Künstler! Geduld, ihr Herren, laßt die Geister und die Farben aufeinander platzen, es muss doch Frühling werden! Und er kommt! Wer Augen hat zu sehen, der sieht ihn! — Bokelmann's Porträtstudie von Claus Groth ist hochinteressant: sie stellt den Dichter dar, wie er im Begriff ist zu sprechen: leicht vorgebeugte Haltung, die Lippen etwas geöffnet, in der linken Hand eine Cigarre, die ganze Bewegung nachlässig-gemüthlich. Auf der linken Seite des Bildes steht in gutem holsteiner Platt zu lesen: „De Diecher as Verteller!“ — Nicht weit davon hängt ein feines Interieur: „*All'in*“: Durch

weiße Gardinen strahlt Licht in einen düstern Raum, in welchem ein einsamer Knabe auf einer Bank sitzt; sehr stimmungsvoll. — Die Familienporträts sind erstaunlich unmittelbar in der Wirkung; keine Spur von „Manier“ und dabei die größte Sicherheit. Aber *schonleichu thut Bokelmann ucht!* Wenn Sie ein „hübsches“ Bild haben wollen, meine verehrten Damen, gehen Sie nicht zu Bokelmann! Keine Pose, keine vorteilhafte Stellung, alles wird bei ihm der rücksichtslosen ungeschminkten Charakteristik und dem rein malerischen Interesse geopfert. Die in der Nähe hängenden Sachen werden von dieser titanenhaften Malerei fast sämtlich buchstäblich „totgeschlagen“.

Bochmann's kleines Genre zeigt viel Freiheit in der Behandlung des Lichtes und eine prächtige Studie in Rot sind die überraschend virtuosen „Mohnblumen“ der Frau *Magda Köner*; doch was steht auf dem zweiten goldenen Schildchen geschrieben: „Verkauft“? Diesmal das erste und von einer Dame? Vivant sequentes! *Jut*; bringt ein seiner bekannten Geflügelstücke: „Zweikampf aus Eifersucht“ zwischen zwei „Enterichen“ in seiner fein ausgeführten und farbigen Manier. Bei *Fagerlin* ist das Interieur einer holländischen Küche zum Wegnehmen greifbar. Die beiden Figuren, ein junges Fischerpaar, nicht ganz so ungezwungen, wie man es wohl wünschen möchte.

Die Marinemalerei ist seit einem Decennium mit der Entwicklung der modernen Landschaft gleichen Schritt gegangen. Diejenigen, welche die immensen technischen Schwierigkeiten überwinden, sind zwar nur eine Minorität derer, welche gern Wasser malen möchten und schließlich erkennen, dass da der guten Wille nicht ausreicht; aber wir besitzen doch jetzt eine ganze Reihe Künstler, welche sich das Element des Meeres zum Spezialstudium gemacht haben und sowohl Ton und Stimmung wie die Bewegung von Wellen und Wind mit tüchtigem, teilweise genialem Pinsel wiedergeben können. Unter den „Alten“ hat *Petersen-Angeln* zwei umfangreiche Ölbilder (in denen uns die überschlagenden Wellenkämme weniger gefallen, als die sehr gut beobachtete Stimmung), mehrere Aquarelle und ein Dünenbild von Holland ausgestellt. Das ist „*pluvial*“: Wie der Sand glüht, wie die heiße Luft zittert und die aus wolkenlosem Himmel niederstrahlende Sonne die See wie geschmolzenes Silber erglänzen lässt! Man muss das aus eigener Beobachtung kennen, um dieses vor der Natur gemalte Bild zu verstehen. Drei Tage solche Sonne malen und nicht farbenblind werden ist ein

Wunder. — In der Tiermalerei ist diesmal *Kröner* außer einem größeren Ölbild („brüllender Hirsch“) durch sehr feine Aquarellstudien aus der Nähe von Binz (auf Rügen) vertreten. Hirsche im Walde bringt auch *Graf Brühl* der zwar an sicherer Meisterschaft sich noch nicht mit *Kröner* messen kann, sonst aber fein in der Stimmung, namentlich der landschaftlichen ist. Wenn wir noch in der Landschaft von Canal, Frische, Bode, Schweizer, Maceo und von Bernutt nennen, so glauben wir diesmal von den Bildern in der Kunsthalle Abschied nehmen zu können, ohne den Vorwurf der Ungerechtigkeit zu verdienen. Es ist noch so manches tüchtige Stück vorhanden, aber wer will sie alle nennen? Eine alles aufzählende „encyclopädische“ Kritik ist ein Unding. —

Bei den „Jungen“ ist nur *Theodor Rocholl* diesmal mit einem „historischen“ Gemälde — wenn man die Schlachtenmalerei im Sinne Rocholl's dazu rechnen will — repräsentirt, die beiden vorjährigen (A. Kampf und Otto Heichert, zu denen sich Rocholl's prächtiger „Hasarenstreich“ hinzugesellte), fehlen leider! — Auch dürfte in rein malerischer Hinsicht das jetzige Werk Rocholl's mit dem vorjährigen kaum auf eine Stufe zu stellen sein. Es behandelt wieder eine Episode aus den blutigen Kämpfen unserer Kavallerie bei Vionville-Mars la tour gegen die französische Übermacht und ist betitelt: „*Ein Hoch auf den König!*“ Der schwer verwundete Oberst von Auerswald bringt nach der Attacke dreier Schwadronen Gardedragoner gegen eine französische Infanteriedivision mit dem Rest seiner Getreuen das Hoch auf Se. Majestät aus! v. Auerswald erlag zwei Tage darauf seinen Wunden. Dieser packende Vorgang ist von dem Künstler mit der ihm eigenen realistischen Kraft und glühendem Patriotismus gegeben, doch stört hier leider die nicht sehr glückliche Farbengebung, besonders die ununterbrochenen Massen Hellrot in der Luft.

Ein Bild ganz anderer Art und wohl seelisch noch feiner und einfacher empfunden ist *Fr. v. Brühl's* „Erinnerungstag“ ein „Genre-Historienbild“, wenn man will: Ein Veteran der Freiheitskriege, mit der Landwehrmütze von 1812/15, steht neben einem kräftig gebauten jüngeren Manne aus dem 70er Feldzug, der den Arm in der Binde trägt, hinter ihnen ein Grabmonument: Sie haben einen gemeinsamen Erinnerungstag gefeiert. — Der technische sowohl wie geistige Inhalt des kleinen Bildes ist bedeutend und dabei ein Kolorit! Satt und harmonisch durch und durch.

In der Fleischmalerei haben sich *Frenz* und

Zieger ergangen, letzterer mit Carl Becker zusammen, ein ähmliches Motiv wie im vorigen Jahre, doch bedeutend besser gemalt: zwei nackte Nixlein liegen am Strande und lauschen der Flöte eines verliebten Pan, die eine der Schönen dreht dem Beschauer denjenigen Körperteil zu, auf den schon weiland Frau Aphrodite Kallipygos so stolz war, eine beliebte Pose bei *Zieger*. Das Fleisch ist warm und weich gemalt und der Gesamttou mit dem von Becker gemalten Hintergrund „Brandung mit Sonnenuntergang“ in bester Harmonie. Das diesem gegenüber hängende große Bild von *Frenz*: „Das goldene Zeitalter“ wirkt dagegen recht kalt und grünlich, ist aber voll Leben und Phantasie. Der fleißige Künstler hat in letzter Zeit viel Erfolg mit seiner genialisch angelegten Malerei gehabt.

L. Feldmann's „Jüngling zu Naim“ bewegt sich so völlig in den Fußstapfen von Gebhard's, dass ein Maßstab für seine selbständige Schaffensfähigkeit noch nicht möglich ist. *W. Spat*: zeigt viel Ernst und Sinn für das Seelische in seinen christlichen Sujets „Mater“, „Flucht“ und „Gang zur heiligen Familie“, doch stört die unglückselige Farbe: alles wirkt grün, selbst der Esel hat ein grünes Fell bekommen!

Nun zu den prächtigen Landschaften und Marinen! Letztere sind gut und äußerst zahlreich vorhanden, man braucht nur die Namen *Erwin Güter*, *German Grobe*, *Wendling*, *Heims*, *Petersen-Flensburg* und *Carl Becker* zu nennen. Der Letztgenannte entwickelt sich immer kräftiger und zeigt ein schönes Talent für Hochseemalerei mit starkem Farbensinn. *Walter Petersen's* „Idyll“ ist warm und leuchtend in der Farbe und *Gustav Murr* hat drei Skizzen gebracht, zwei vom „Martinsabend“ und eine Konzertskeizze, welche mit viel Lebendigkeit und impressionistischer Technik gemalt sind.

Zwei à la *Kröner* behandelte Tierstücke von *Hentze* sind sehr tüchtige und ernste Arbeiten. *Carl Sohn's* zwei Porträts „Hortense“ Genreporträt und Kinderporträt von feinem Sinn und Geschmack bilden mit den *Schnab's*chen Porträts zusammen Zierden der Ausstellung. *August Schlüter's* Interieur (Aquarell) ist eine sehr flotte tüchtige Arbeit und *Schnitzler's* „Bei der Laterne“, wo der Schatten des Esels gespensterhafte Formen gegen die Mauer wirft, ein amüsanteres Stückchen.

Manthe und *Oder* sind, wie immer, gut, und *Hugo Mohlig* bringt drei seiner herrlichen lichtfrohen Morgenstimmungen in den Feldern: die „Kornbinder“ besonders sind virtuos und von prachtvoller Leucht-

kraft! Wahre *Kühnheitsstache* sind wieder die beiden *Reichmann's*, der so entzückend malt, dass eine Kritik überhaupt nicht mehr möglich ist! Rasmussen und Spörer haben ebenfalls tüchtige Sachen ausgestellt und der junge *L. Herzog* zeigt ein gesundes frisches Talent und gute Naturbeobachtung. Das in seiner Art Kräftigste in der Landschaft hat diesmal aber *Jensberg* geleistet. Das große Bild hat einen Farbenklang und eine tiefe großartige Kraft, die, wie die Bokelmann'schen Porträts in der Kunsthalle, alles was in der Nähe hängt „kaputt“ macht. Wenn die in den oberen Wolkenschichten etwas zu dick und schwer aufgetragene Luft nicht den ruhigen Genuss an der Farbenwirkung störte, wär's tadellos. — Liesegang, Luis, Eugen Kampf, Wausleben, Hermanns, Hartung, Irmer, Zimmermann und Wortmann figuriren alle mit trefflichen Landschaften, bei denen die Naturstudien von Wortmann aus dem Waldparadies Insel Vilm bei Rügen, wo der Künstler seit 23 Jahren allsommerlich weilt (zum erstenmal ausgestellt), eine sehr interessante Kollektion bilden. Seine fertigen Bilder gefallen uns weniger. — Last, aber wenn wir bitten dürfen, not least seien noch zwei Künstler genannt, die immer zur Zierde einer Ausstellung gereichen werden: Das Brüderpaar *Kohl* und *Johannes Gheerts!* Ersterer hat ein im Privatbesitz befindliches entzückendes „*Widmungsblatt*“ (Aquarell) ausgestellt und letzterer ein prächtiges Bild: „Was sich liebt, das neckt sich.“ Der Gegenstand ist folgender: Ein nordgermanischer Küstenwächter zur Vikingerzeit reitet auf seinem Gaul am Strande (das Pferd ist tadellos gemalt), begegnet seinem blonden Schatz, einer frischen untersetzten Fischerdirne, streckt ihr drohend die riesige Lanze entgegen, die sie mit schnellem Griff gefasst hat; beide sehen sich in die Augen, der rauhe Krieger und die dralle, mutige Maid, ein Sinnbild gesunder Naturkraft. Voll Humor und Genialität ist dieses Gheerts'sche Werk, das Herz geht einem auf, wenn man's anschaut! Der landschaftliche Hintergrund ist wunderbar stimmungsvoll, ein Stück germanischer Urpoesie, wie sie in den Nibelungen und der Edda anklingt. Hier ist Realismus mit Phantasie verschmolzen zu glücklichster Wirkung.

Fassen wir den Eindruck des Gesehenen noch einmal zusammen, so zeigt unsere heimische Kunst, dass sie nicht stehen geblieben, sondern voll und ganz mit der Zeit fortgeschritten ist. Was Düsseldorf insbesondere betrifft, so hat es zum größten Teil die tollen Sprünge der ersten Entwicklungsphase unseres „plein-air“ wenn der so schauerhaft

missverständene und missbrauchte Ausdruck denn doch nun mal an allem Unheil schuld sein soll!) überwunden; man hält es nicht mehr für eine unumgängliche Forderung des Naturalismus, ausschließlich die Kehrseite des Lebens zu verherlichen.

An Tollheiten hat es auch hier viel gegeben, wemgleich nicht ganz in dem Maße, wie sie die saft- und kraftüberschäumende Genialität Münchens zu Tage gefördert hat. Hanswürste haben von alters her jede Weltbewegung begleitet. Was in der Übergangszeit verbrochen wurde, hat keine Bedeutung mehr für die siegreich vorwärtsbringende echte Kunst. Die krankhaften Erscheinungen, wie sie in der Litteratur — um eine Parallele zu ziehen — jene *Isen'sche fin de siècle-Figur*, der typische „rückenmarksschwindsüchtige „Ersündenbock“ war, verschwinden mehr und mehr, und an ihre Stelle tritt ein neuer, frischer Geisteshauch, die Erhebung aus den Fesseln der Äußerlichkeit und dem Ringen mit der bloßen Materie, der Übergang vom Objektiven ins Subjektive: das Morgenrot für die Kunst der Zukunft!

Heute tritt überall die ernste, treue Hingebung zu Tage und der rastlos vorwärtsstrebende Sinn, der die modernen Errungenschaften nicht bloß weil sie Mode sind und vom engen Parteistandpunkt aus anzueignen sich bemüht, sondern sie wirklich zu beherrschen und zu überwinden sucht. Das unsichere Umhertappen, die Bajazzosprünge und das Kokettiren mit unverständenen Prinzipien weicht zurück vor dem in so heißen Kämpfen wiedergewonnenen Fundament, vor dem fest gemauerten Fundament des Gelernten.

Es sei mir zum Schluss erlaubt, einen kleinen Auszug aus dem kürzlich erhaltenen Schreiben eines Künstlers wiederzugeben, weil er typisch ist für die Sturm- und Drangperiode der neuen Kunst und in klarer, knapper Form das veranschaulicht und beleuchtet, was ein Dutzend theoretische Kunstschwätzereien nicht fertig bringen.

„Sie werden sich vielleicht wundern,“ — schreibt der Künstler — „dass ich vor drei Jahren in einer größeren Kunstzeitschrift einer der „ragirtesten Pleinairisten Deutschlands“ genannt worden bin. — Mit mir ging es folgendermaßen zu. Ich stamme aus der alten Münchener Schule, dem Zeitalter des Asphalt (sechziger Jahre); die Kunst drohte in Farbe und Form in Verfall zu geraten, da sie in erster von der Natur immer mehr abwich, in letzterem konventionell und manierirt ge-

worden war. Einige ernstdenkende Künstler in München erwogen deshalb, auf welche Weise eine Rückkehr zur Natur bewerkstelligt werden könne. Wie ein *deus ex machina* kam die in Frankreich auftauchende Hellmalerei diesen Bestrebungen zu Hilfe, und der bekannte Umschwung vom Asphalt zum Kremsersweiß war alsbald eingetreten. Dass dieser Sprung aus dem Dunkeln ins Helle nur als ein Läuterungsprozess betrachtet und gemacht werden darf, das haben allerdings viele nicht eingesehen.

Alle diejenigen, welche nicht wieder herauskommen, werden unfehlbar allmählich von der Bildfläche verschwinden, diejenigen aber, die in richtiger Verbindung des Alten — was beim Teufel auch verflucht viel Schönes geleistet hat! — mit dem Neuen ihre Kunst weiter pflegen, werden bahnbrechend für die Zukunft sein.

Ich habe mir gesagt seiner Zeit, wenn ich mich nicht ganz in diesen Läuterungsprozess hineinstürze, so würde ich die konventionelle Farbe niemals loswerden, und so setzte ich mich vor die Natur und malte mal im Juni und Juli wirklich grüne Bäume und Wiesen mit wirklich blauen Schatten, wenn der Tau noch darauf lag. Warum malte ich und andere dieselben Wiesen und Bäume früher zur selben Jahreszeit braungrün und gelbbraun? Weil uns gelehrt ward, das seien vornehme Farben. (!)

So waren wir unrettbar der Unwahrheit verfallen, und als dann die Wahrheit in ihrer vollen Reinheit geübt werden sollte, da schmeckte sie uns nicht recht, weil wir „bessere Kost“ gewohnt waren. Aber sie wurde trotzdem gepflegt, bis zum äußersten, nur mit dem Unterschiede, dass ich z. B. mein künstlerisches Sehen, welches von Kindheit an auf das Schöne in der Natur hin gebildet worden ist, plötzlich mir nicht abgewöhnen konnte und also in der Wahl der Motive, die ich wahrheitsgetreu malte, immer dem Schönheitsgefühl Rechnung getragen habe. Ich habe also mein Sehen nur in Bezug auf die Richtigkeit der Töne, der Farben zu bessern gesucht und mich sorgfältig gehütet, es in Bezug auf die Form Geschmack zu verschlechtern. Ich habe mich aber, was Farbe anbelangt, übertrieben hineingestürzt in das Helle, nur reinen Sonnenschein gemalt, jede dunklere Beleuchtung vermieden und so erreicht, dass ich die asphaltartige Manier glücklich losgeworden. Im zweiten Jahre modifizierte ich dieses übertriebene Hellsehen, und zur Zeit glaube ich den Beweis geliefert zu haben, dass ich auf richtigem Wege

wandele. Meine damaligen Schüler machten den Prozess mit mir durch und danken mir heute noch dafür. Diese werden sicher keine Pleinairisten im schlimmen Sinne, wohl aber gesunde Naturbeobachter. — "

Es ist überflüssig, der klaren Sprache eines der ersten Landschaftler Deutschlands noch ein Wort hinzuzufügen, und darum Schluss für diesmal.

— 000.

BÜCHERSCHAU.

Im Verlage von *J. H. Ed. Heitz*: Heitz & Mündel in Straßburg erscheinen zur Zeit als Teil eines größeren Werkes über die Büchermarken oder Buchdrucker- und Verlegerzeichen, die italienischen Buchdrucker- und Verlegerzeichen bis 1525, herausgegeben von Dr. P. Kristeller. Das Werk bietet eine möglichst vollständige Zusammenstellung aller von italienischen oder in Italien thätigen Verlegern und Buchdruckern bis um das Jahr 1525 verwendeten Signete mit allen Varianten. Nur ein kleiner Teil dieser Buchdruckerzeichen ist bisher in älteren Sammlungen von Signeten oder in bibliographischen und kunstwissenschaftlichen Veröffentlichungen bekannt gemacht worden. Die außerordentliche Seltenheit eines großen Teiles der Signete dieser Zeit, besonders derjenigen aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts, wird dieser Veröffentlichung noch einen besonderen Wert verleihen; sie wird den Bibliographen und Bücherfreunden ein wertvolles Material liefern, dem Kunstfreunde und Forscher eine Fülle originaler und künstlerisch wertvoller Ornamentformen und Darstellungen aufweisen.

KUNSTBLÄTTER.

Adam Kraft's wohlbekanntes *steinerne Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche zu Nürnberg* ist von dem Maler *Paul Ritter* in einem großen, jetzt in Privatbesitz zu Berlin befindlichen Ölgemälde dargestellt worden, und sein Bruder *Lorenz* hat danach eine 38 cm breite, 53 cm hohe Radirung gefertigt. Das Sakramentshäuschen ist mit vollem Verständnis für die Einzelformen und ihre künstlerischen Eigentümlichkeiten, sowie die plastische und malerische Gesamtwirkung, umgeben von Altären, Chorstühlen, Glasgemälden, Grabbildern, Totenschildern nachgebildet worden. Die Radirung giebt das Ölgemälde mit allen seinen Einzelheiten in seiner malerischen Gesamtwirkung treu wieder. *R. B.*

PERSONALNACHRICHTEN.

Dem *Architekten Prof. Heinrich Braun* ist aus Anlass seines 50jährigen Doktorjubiläums vom deutschen Kaiser die goldene Medaille für Kunst- und Wissenschaft verliehen worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. In der Berliner Nationalgalerie ist eine Sonderausstellung der nachgelassenen Arbeiten der jüngst verstorbenen Landschafts- und Architekturmalers *Edmund Bömann* (1803—1892) und *Paul Geub* (1842—1892) veranstaltet worden, nicht, wie früher üblich gewesen, im obersten Stockwerk, sondern im zweiten der beiden Cornisoliäle, die mehr

Das I. über früheren Bestimmung entzogen werden. Da die Sonderausstellungen nur gegen Eintrittsgeld zugänglich sind, so wird jeder, der zu Cornelius gehen will, zur Zeit Biermann und Graeb mit in den Kauf nehmen, deren Gemälde, Aquarelle, Studien, Skizzen und Bleistiftzeichnungen — der Katalog zählt 200 Nummern auf — noch zum Teil die Cornelius'schen Kartons bedecken. Wenn der Raummangel so groß ist, so verzichte man entweder auf die Sonderausstellungen, die in den Lokalen des Künstlervereins und der Kunsthändler wohl besser am Platze wären und vielleicht einen noch reicheren Erlös für die Hinterbliebenen brächten, oder man schaffe ein neues würdiges Unterkommen für die Cornelius'schen Kartons, an denen noch ein großer Teil unserer Kunstfreunde mit inbrünstiger Verehrung hängt. Über die Sonderausstellung ist nichts zu sagen, was neue Beiträge zur Charakteristik der beiden Künstler bieten könnte. Eduard Hornemann ist über Berlin hinaus nur wenig bekannt geworden. Er war anfangs Porzellan-, später Dekorationsmaler und schloss sich dann eine Zeitlang der von Schinkel begründeten Richtung der Landschaftsmalerei an, die phantastische Architekturen von ungebundener Erfindung in ideale Landschaften setzte. Das Beste seines Könnens lag in der Technik. Seine Ölstudien sind zum Teil flott, keck und von einer natürlichen Frische, die wir heute als realistisch im besten Sinne preisen. Bei seinen Zeitgenossen fand die höchste Bewunderung ein Zyklus von 16 Aquarellen, die Früchte einer im Jahre 1852 unternommenen Studienreise nach Dalmatien. Diese Blätter sind auch heute noch wirksam, freilich mehr durch ihre Romantik und die phantastische Auffassung, als durch die koloristische Note, der das Element der modernen Stimmungslandschaft völlig fremd ist. — Paul Graeb war der fleißige Schüler und Nachahmer seines Vaters Karl Graeb. Er hat mit einem gleichen Aufwand von Detailstudien eine große Zahl von Ölgemälden, von Aquarellen und Miniaturmalereien auf Elfenbein ausgeführt und er hat auch in einigen seiner Werke den großen Stil seines Vaters erreicht. Aber er war ein Nachahmer, und deshalb ist seine Individualität von der seines Vaters schwer zu unterscheiden. Die Photographie hat dem Fach der Architekturmalerei großen Schaden getan. Feinsinnige Kunstfreunde werden aber trotz der Photographie und ihrer wissenschaftlich gegebenen Ausläufer an den geistvollen und bis ins geringste Detail ausgeführten Aquarellen und Bleistiftzeichnungen Paul Graeb's ihre Freude haben.

Auch der „Freien Vereinigung“ der Düsseldorf'er Künstler ist auf ihren Auftrag gleich den Münchener Sezessionsisten von der Leitung der großen Berliner Kunstausstellung ein eigener Saal bewilligt worden. Zur Beteiligung an der Ausstellung haben sich 50 Mitglieder der Vereinigung durch Unterschrift verpflichtet.

München. *Ausstellung für Maltechnik.* Die „Deutsche Gesellschaft zur Beförderung rationaler Malverfahren“ (Vorsitzender Herr Professor F. von Lenbach) hält zur Realisirung ihrer Bestrebungen eine Ausstellung von alten und neuen gemalten und dekorativen Malereien, Werken der polychromen Plastik und Architektur, unter besonderer Berücksichtigung der bei denselben in Anwendung gekommenen Materialien und Verfahrensarten, der bezüglichen Restaurations- und Konservierungsmittel und der sämtlichen auf die Mal- und Farbentechnik bezüglichen Hilfs- und Lehrmittel, Plendrien etc., in München ab. *Programm: I. Historische Abtheilung.* (Entwicklung der Maltechniken von den ältesten Zeiten bis in die Gegenwart.) A. Altertum. Restitution und Versuche, die Malerei der Ägypter, in Hellas, Rom und Byzanz betreffend, nach den vorhandenen Quellen, Funden und

chemischen Untersuchungen. 1. Fresko- und Wandmalerei. 2. Tafelmalerei. 3. Vasenbilder. (Circumlitio und Enkaustik) B. Mittelalter und neuere Zeit. Bemalte Bildwerke aus Holz und Stein, Bilder der verschiedenen Schulen Italiens, Deutschlands und Hollands, womöglich in Original auf Pergament, Holz, Leinwand, mit Leim-, Gouache-, Öl- und Pastellfarben etc. Zeichnungen mit allen Arten Kreiden, Sepia, Tusche etc. Miniaturmalerei auf Pergament etc. Farbige Kupferstiche, Eglomisé, Silhouette etc. Hieran anschließend: Moderne Technik. 1. Fresko-Wandmalerei für Innen- und Außenräume. 2. Technik in Öl- und Ölfarbz, Gouache, Wachsetc. II. *Ethnographische Abtheilung.* Malerei der Chinesen, Inder, Japaner und Perser, Araber etc. III. *Kunstgewerbliche Abtheilung.* (Soweit die Malerei eine Hauptrolle spielt.) Glas-, Porzellan- und Emailmalerei (Lithokaustik), Lackarbeiten und alle eingeleigten Arten von Schmelzfarben (Mosaik). IV. *Polychromierung von Statuen.* V. *Litteratur und Unterricht.* VI. *Technische Abtheilung.* a) Konservierungs-, Regenerations- und Restaurationsmethoden. Die Arten der Zerstörung von Bildern, deren Ursachen und Beseitigung. b) Unsolide Techniken. (Ihre Ursachen und Folgen.) c) Materialien, Apparate und Utensilien. 1. Rohmaterialien: Samen, Rohfarben, Leinarten und Klebstoffe überhaupt. Harze und Balsame, Fette und ätherische Öle. Lösungsmittel. Kasein, Wachse, Leinwände, Malpappe, Malbretter, Sand- und Mörtelmaterialien, Wasserglas etc. 2. Fertige Fabrikate: Farben, Firnisse, Lacke, Öle, Binde-, Mal- und Grundierungsmittel, Malgründe. 3. Apparate und Utensilien. — Vorsitzender der Ausstellungskommission ist Herr Professor C. Gussow. Anmeldungen sind bis 15. Mai an den Schriftführer der Kommission, den Chemiker Herrn Adolf Wihl, Keim in Grünwald bei München einzusenden, welcher alle weiteren die Sache betreffenden Aufschlüsse erteilt.

Düsseldorf. Im Treppenhause der Kunsthalle befindet sich seit einigen Tagen als Nachlieferung für die Märzausstellung eine interessante plastische Gruppe. Sie rührt von einem jungen Bildhauer (Schüler des verstorbenen Professors Wittig) H. A. Frische her, der mit dieser größeren Arbeit jedenfalls die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf sich lenken wird. Zwei Araber zu Pferde kämpfen mit einem Löwen. Tiere und Menschen sind lebensgroß; die Gruppe wirkt, trotz der wilden Bewegung der Einzelheiten, geschlossen und zeigt ein starkes, erstes und gesundes Talent und fleißiges Studium. Die Gruppe wird, wie wir hören, von hier zur großen Berliner Ausstellung gehen.

Am 15. Mai d. J. wird in Hannover im Kunstsalon L. Schulze eine internationale Aquarellausstellung eröffnet werden, zu welcher alle europäischen Künstler eingeladen werden. Der einmalige Transport wird vom Aussteller getragen, ingleichen die Feuerversicherung. Vorherige Anmeldungen werden erbeten von L. Schulze in Waldhausen bei Hannover.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Ausgrabungen in Rom. Wie der „Kölnischen Zeitung“ geschrieben wird, hat der italienische Unterrichtsminister angeordnet, die Ausgrabungen und die Freilegung des Palastes der Cäsaren auf dem palatinischen Hügel derart zu beschleunigen, dass das deutsche Kaiserpaar bei seinem Besuche in Rom Mitte April) in der Lage sei, zuerst die Prunksäle des ersten römischen Kaisers Augustus zu betreten.

VERMISCHTES.

A. R. *Der Bildhauer Hermann Kokolsky in Charlottenburg bei Berlin* beschäftigt sich seit einigen Jahren damit, gewisse technische Verfahren der griechischen und römischen Bildhauer zu ergründen und, vorläufig in kleinem Maßstabe, durch praktische Versuche wieder zu beleben. Zuerst hat er sich an die geheimnisvolle Goldelfenbeinplastik des Phidias gewagt und in einer weiblichen Idealbüste darzulegen, dass das Rätsel gelöst werden kann, wenn nur die nötigen Mittel zur Verfügung stehen, und dass die Wirkung höchst reizvoll ist, auch wenn das Motiv des Bildwerks von geringer künstlerischer Bedeutung ist. Um den Künstler zu weiteren Versuchen zu ermutigen, hat der Kaiser die Büste angekauft. Kokolsky ist jetzt auf diesem Wege weiter gegangen, indem er die Marmorbüste eines jungen, begeistert aufblickenden Mädchens in altgriechischer Gewandung ausgeführt hat, die mit allen Reizen der antiken Polychromie, so weit wir sie aus halb erloschenen Spuren herauslesen können, ausgestattet ist. Der Marmor ist in den Feinschnitten getönt, in der Gewandung, die aus einem von der rechten Schulter herabgeglittenen Untergewand und einem von links herumgeschlungenen Mantel besteht, so bemalt, dass das in verschiedenen Nuancen von Rot gezeichnete Muster der Kleider das Korn des Marmors durchschimmern lässt. Das Haupthaar ist vergoldet und von einem Lorbeerkranz mit grün emaillierten Blättern umschlossen. Die Augen sind aus geschliffenen Halbedelsteinen eingesetzt (aus weißem und schwarzem Onyx); die Pupillen sind aber von einem Goldreif umgeben, weil der Künstler nicht eine realistische Täuschung beabsichtigt hat. Der Blick der aufwärts gerichteten Augen hat freilich etwas Starres und Lebloses. Man wird — aber auch nur hier — an die Wachsfiguren mit Glasaugen erinnert. Sonst macht die Büste den Eindruck warmen Lebens, der erzielt worden ist, ohne dass der Künstler dem Material Zwang angethan hat. Es wäre zu wünschen, dass ihm die Mittel geboten würden, diese höchst interessanten Versuche fortzusetzen. Die Büste ist in der Berliner Nationalgalerie ausgestellt.

Mährisches Gewerbemuseum in Brünn. Infolge der Berufung des Professors Prokop an die technische Hochschule nach Wien, der nebenbei die Ehrenstelle eines leitenden Direktors versieht, muss ein Ersatz geschaffen werden, und das Kuratorium des Museums hat daher in der Sitzung vom 19. Februar l. J. beschlossen, eine mit 2500 fl. Gehalt dotierte Stelle des Museumsdirektors und Vorstandes des kunstgewerblichen Ateliers des Mährischen Gewerbemuseums neu zu kreieren, welche demnächst zur Besetzung kommt und ausgeschrieben wird. Gefordert werden neben universeller Bildung, administrativer Befähigung und ausschließlicher Thätigkeit am und für das Museum: technisch-akademische und kunstgeschichtliche Studien. Architekten mit mehrjähriger Praxis auf dem Gebiete der Innenausstattung oder speziellen kunstgewerblichen Gebieten haben den Vorzug. Bewerber haben ihr Gesuch mit Photographie, Abschriften der Zeugnisse und sonstigen Belegen bis spätestens 30. April l. J. an das Kuratorium des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn abzugeben.

VOM KUNSTMARKT.

Wenn der Kunsthändler H. G. *Gutekunst* in Stuttgart eine Versteigerung von Kupferstichen ankündigt, so kann man sicher darauf rechnen, dass Kunstfreunden vorzüglich

und auch seltene Kunstblätter entgegengebracht werden. Derselbe Fall ist bei der Auktion, die der Kunsthändler am 11. April vornehmen will, zu erwähnen: die Kunstwerke bestehen aus Kupferstichen, Radierungen und Holzschnitten, die allen Schulen und allen Jahrhunderten angehören, und vielfach kommen seltene Kunstblätter vor, die bisher der Kunstgeschichte unbekannt geblieben sind. Um geschätzte Meister beispielsweise aus dem Katalog hervorzuheben, erwähnen wir A. Dürer und dessen reich vertretene Schüler, wie Aldegrever, Altorfer, die beiden Beham, G. Pencz, dann die Altmeister Schongauer und van Mecken, die Italiener Campagnola und Marc-Anton, die Niederländer Rembrandt und Waterloo. Hollar ist besonders mit seinem Werke sehr reich vertreten, auch klassische alte Holzschnitte kommen vor. In einer zweiten Abteilung werden Künstler neuerer Zeit aufgeführt, denen alte Zeichnungen folgen, darunter vielfach seltene Werke. Der Katalog enthält zum Schlusse Abbildungen einzelner Stücke und Zeichnungen, an denen Sammler ihre Freude haben können. H.

R. *Lepke* wird nach ausgegebenem Katalog am 7. April ein Kupferstichauktion halten, die, obgleich nur einen nützlichen Umfang besitzend, mit ihren Kunstwerken viele Sammler zur Auktion berufen dürfte. Der Herausgeber des Katalogs hat Werke des Lienintheils, die durch Meister des 19. Jahrhunderts entstanden sind, der genannten Auktion zugeführt und sich größtenteils auf das Lexikon berufen, das der Kunsthändler A. Apell in Dresden 1880 herausgegeben hat. Es gelangen zur Auktion ganz vortreffliche Stiche zum Verkaufe, unter denen nicht bloß Seltenheiten, sondern auch frühe Abdrucke vor aller Schrift vorkommen. Vertreten sind alle Schulen, aus denen wir einzelne beispielsweise nennen wollen: Andreani, L. Calamatta, Boucher-Desnoyers, Campagnola, A. Dürer, Felsing, Forster, Caravaglia, G. Longhi, E. Mandel, Moritz Steinda, P. Toschi, F. Weber und namentlich R. Morghen mit seinem reich vertretenen Werke. Sammler dürfen sich außerdem für manche der seltenen interessieren. H.

— *Frankfurt a. M.* Am 19. April findet in R. *Bang's* Auktionssaal für Kunst Sachen die Versteigerung von Jacob Hoff's künstlerischem Nachlass statt, bestehend aus Arbeiten des Künstlers selbst sowie einer kleinen, aber gewählten Sammlung von Bildern älterer Meister. Der mit mehreren Lichtdrucken geschmückte Katalog ist soeben erschienen.

ZEITSCHRIFTEN.

Christliches Kunstblatt. 1893. Nr. 3.

Luther's Verhältnis zu Kunst und Kunstern. — Die bildliche Darstellung des Glaubensbekenntnisses. Von E. Wernicke — Zur Baukunde der Gotik. Von H. Steindorff.

Die Graphischen Künste. XVI. 1893. Heft I.

Gotthard Kold. Von B. Graul. — Zur Geschichte des Farbendruckes: I. Der Farbendruck. Von J. Springer. — Der Kupferstich in der Schule und unter dem Einfluss des Rubens. — Holzschnitte und Kupferstiche alter Meister in Sachbildungen der kais. deutschen Reichsdruckerei.

L'Art. 15. März 1893. Nr. 692.

Francesco Francia, autore et le bonvone portrait di Cardinal Albani. Von A. Saggi. — A propos l'un avare offert au Musée de Louvre. Von L. Molinier. — Nicolas Poussin et le "Cavalier de Costanza" dans le Vatican. Von B. Morvoin.

Archivio Storico dell'Arte. VI. 1893. Heft I.

Il Museo nazionale del trionfo 1889-1891. Von C. Rossi. — L'incoronazione della Vergine, dipinta da Ambrogio Fossano, detto il Borgognone nell'abside della basilica di San Simeone in Milano. Von L. Beltrami. — La chiesa della Madonna di Galliera in Bologna. Von F. Malaguzzi Valeri.

1893 München.

Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im kgl. Glaspalast

vom 1. Juli bis Ende Oktober.

Zumeldetermin: bis 15. April. Entscheidungstermin:
1.—20. Mai.

[673] Die Münchener Künstlergenossenschaft.

Gemälde moderner und alter Meister.

auch Aquarelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl einzeln als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von

[593]

Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 16S.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt am schnellsten und sachverständigsten den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle größeren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.

Potsdamerstraße 3.

[579]

Josef Th. Schall.

Gemäldeaal in Frankfurt a. M.

Anstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch Rudolf Bangel in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1893. [463]

H. G. Gutekunst's Kunstauktionen. Stuttgart Nr. 45 u. 46.

Am 11. April etc. Versteigerung einer bedeutenden Sammlung alter Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte v. Dürer, Schongauer, Raymondi, Rembrandt etc., sowie vorzüglicher alter Zeichnungen, darunter 6 Originale von Dürer. Illust. Katalog M. 3 —, gewöhnl. Ausgabe gratis gegen 20 Pf. Porto.

Anschließend: Auktion des künstlerischen Nachlasses des Direktors der Kunstschule, B. Neher. — Katalog gratis.

667]

H. G. Gutekunst, Olgastraße 1b.

Berliner Kunstauktion.

Dienstag, den 11. April versteigere ich die
Gemäldegalerie alter holländischer Meister

des Herrn H. J. Degens v. Kervendonk, Amsterdam. — Katalog 803 versendet gratis

Der königl. u. städt. Auktions-Kommissar für Kunstsachen etc

Rudolf Lepke,

Berlin SW., 28-29, Kochstraße 28-29.

Kunstauktionen

VON

Frederik Muller & Co.,
Amsterdam.

- I. Sammlung: Japanische Kunst. Von Herrn Dr. J. Titsingh im Haag, wobei prachtvolle Schnitzereien (Netze-ke's), Porzellan- und Bronzewaren, Farbdrucke etc.
Auktion: 12. April 1893.
Illustrierter Katalog à M. 1.—
- II. Alte Gemälde und Antiquitäten aus verschiedenen Nachlassen.
Versteigerung: 11. April 1893.
- III. Handzeichnungen der alten Meister, besonders der Niederländer, Sammlung des Herrn Carl Schöffler.
Versteigerung 30. und 31. Mai 1893.
- IV. Kupferstiche und Radirungen der holländischen, englischen, französischen und deutschen Schule. Sammlung des Herrn Carl Schöffler.
Versteigerung: 30., 31. Mai, 1. u. 2. Juni 1893.
Die Kataloge werden auf Anfrage geschickt.



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Sobien ist erschienen Nr. 21 der Beiträge zur Kunstgeschichte, Neue Folge:

Wendel Dietterlin.

Maler von Straßburg.

Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Kunst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts

VON

Karl Ohnesorge.

Mit einem Titelbilde. Brosch. 2 M.



Inhalt: Die Ausstellung der Dusseldorfer Künstler. — Dr. P. Kristeller: Die italienischen Buchdrucker- und Verlegerzeichen bis 1525. — Prof. Adam Kraut's steinernes Sakramentshauschen in der Lorenzkirche zu Nürnberg. — Prof. H. Braun. — Ausstellung der Maler E. Biermann und P. Graeb in der Nationalgalerie in Berlin; Beteiligung der Freien Vereinigung der Deutschen Künstler an der Berliner Kunstausstellung; Ausstellung für Maltechnik in München; Nachtrag zur Märzauktion in Düsseldorf; internationale Aquarellausstellung in Hannover. — Ausgrabungen in Rom — Versuche zur Belebung des technischen Fortschritts der griechischen und römischen Bühnener; Mehrschicht-Gewerbenuseum in Brunn. — Kunstauktion bei H. G. Gutekunst in Stuttgart; Kunstauktion bei R. Lepke in Berlin; Kunstauktion bei R. Bangel in Frankfurt a. M. — Zeitschriften-Inserate.

signischaften der Kunstgeschichtschreibung bleibt Lübkes „Architekturgeschichte“ für alle Zeit ein schwer zu übertreffendes Vorbild.

Zwei nicht minder gelungene, von dem inzwischen lebendig erwachten Sinn des großen kunstfreundlichen Publikums getragene Werke Lübkes sind die „Geschichte der deutschen Renaissance und der 1860 in erster Auflage erschienene „Grundriss der Kunstgeschichte“. Die erstere hat namentlich in künstlerischen und kunstgewerblichen Kreisen eine weitgreifende Wirkung ausgeübt, während der „Grundriss“ den Anforderungen gebildeter Leser aus allen Ständen und Berufsklassen Genüge leistet. — Die „Geschichte der Plastik“ (1863), die „Renaissance in Frankreich“ und zahlreiche kleinere Schriften aus den verschiedensten Gebieten der Kunstgeschichte und aus angrenzenden Sphären vervollständigen dieses Bild einer unvergleichlich fruchtbar und segensbringenden literarischen Thätigkeit. Als einzelne Beispiele seien hier nur die gedankenreiche Abhandlung über Michelangelo's Malereien in der Sixtinischen Kapelle, der schöne Text zu Dürer's Kupferstichen, die in den Mitteilungen der Wiener Centralkommission enthaltenen Reiseberichte aus Italien hervorgehoben. Viele dieser stets aufs sorgfältigste ausgefüllten Essays und Untersuchungen, welche früher im „Deutschen Kunstblatt“, in der „Zeitschrift für bildende Kunst“, in „Nord und Süd“ und in anderen Revuen erschienen waren, hat Lübke bekanntlich in mehreren Sammelbänden vereinigt herausgegeben. In den letzten Jahren war er auch ein thätiger Mitarbeiter an der Münchener (früher Augsburger) „Allgemeinen Zeitung“. Hier verfolgte er das Gesamtleben der Kunst und Kunstditteratur der Gegenwart mit aufmerksamem Auge und war für alle wichtigeren Strömungen und Erscheinungen des Tages ein wohlwollender, doch stets ernster Kritiker.

Bisweilen ließ er auch den Blick auf die verwandten Geisteswerke der Litteratur und Musik hinüberschweifen und fand auch wohl in politischen und religiösen Streit- und Zeitfragen das befreiende oder zündende Wort.

Lübke gehört zu denjenigen hervorragenden Lehrern seines Fachs, welche die Kunstgeschichte nicht an Universitäten, sondern an künstlerischen Fachschulen und technischen Hochschulen zu lehren berufen wurden. Er hat daher nicht im Sinne gelehrter Methodik Schule gemacht, aber auf praktische Architekten und Künstler, auf große Kreise kunstgebildeter Laien auch vom Katheder herab einen mächtigen Einfluss ausgeübt. Er begann seine Lehrthätigkeit 1857 an der Berliner Bauakademie, wurde dann 1861 an das Polytechnikum in Zürich, wo damals Vischer und Semper neben ihm wirkten, darauf 1866 nach Stuttgart, endlich 1885 nach Karlsruhe berufen, an welchem letzteren Orte neben der Professur auch die Generaldirektion der großherzoglichen Kunstsammlungen seinen Händen anvertraut war.

Eine schwere Verletzung am Auge und ein inneres Leiden, welches den geistig Nimmermüden seit längerer Zeit nötigte, alljährlich die Heilquellen der böhmischen Bäder aufzusuchen, haben Lübke's elastische, durch einen starken Willen beherrschte Natur vorzeitig aufgegeben. Allzu früh sank er, am 5. dieses Monats, im Alter von 67 Jahren dahin, eine weit klaffende Lücke zurücklassend, zu deren Ausfüllung kein ihm an Geist und Wissen Ebenbürtiger lebt. Wir, die wir am lebhaftesten den unersetzlichen Verlust zu fühlen im stande sind, den sein Tod der deutschen Wissenschaft zugefügt hat, betrauern in ihm auch mit tiefer Wehmut den in allen Lebenslagen als echt erprobten Freund, die reine, von wahrer Humanität erfüllte Seele.

C. v. L.

NEKROLOGE.

Der *Bamberger* Professor *Martin Paul Otto*, der Schöpfer des W. von Humboldt-Denkmal's in Berlin und des Kaiser Wilhelm-Denkmal's in Eins, ist am 6. April in Berlin im 47. Lebensjahre gestorben. Die Vorarbeiten für das Luther-Denkmal in Berlin, das auf dem Neuen Markte errichtet werden soll, hat er so weit gefördert, dass es nach seinen Entwürfen in seinem Geiste vollendet werden kann.

Der *Bildhauer* Professor *Robert Conz*, der sich besonders seine Gruppen und Einzelfiguren aus deutschen

Märchen und Dichtungen bekannt gemacht hat, ist am 2. April an einem Herzschlage in Kassel im 63. Lebensjahre gestorben.

Der *holländische* Kunstforscher *Dr. Nicolaas de Roover*, Direktor des Stadtarchivs in Amsterdam, ist daselbst am 18. März gestorben. Er hat sich um die Aufklärung der holländischen Künstlergeschichte durch fleißige Urkundensforschungen, deren Ergebnisse er zumeist in der Zeitschrift „Oud Holland“ niedergelegt hat, große Verdienste erworben.

PERSONALNACHRICHTEN.

Berlin. Der Dozent an der Kgl. technischen Hochschule, Dr. G. Galland, ist von der Niederländischen Gesellschaft für Kunstgewerbe (*arti et industriae*) im Haag zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt worden.

* * *Dem Bildhauer Emil Hübners* in Charlottenburg bei Berlin ist das Prädikat Professor beigelegt worden.

© *Der Generaldirektor der königlichen Museen in Berlin, Geh. Rat Schönu,* ist von seinem Urlaube zurückgekehrt und hat seine Amtsgeschäfte wieder übernommen. Die „Nordd. Allg. Ztg.“ glaubt daraus schließen zu können, dass die Gründe, die ihn zu seinem beabsichtigten Rücktritt bewegt haben, nunmehr hinfällig geworden und die Pläne der Erweiterungsbauten für die königlichen Museen wieder aufgenommen worden sind. Wie nach der „Post“ verlautet, hat der Finanzminister sich geneigt erklärt, seinerseits die Hand dazu zu bieten, dass die Bebanung der Museumsinsel in absehbarer Zeit ausgeführt werde. Es handelt sich dabei nicht nur um den Neubau eines Antiken- und Renaissance-museums, sondern auch um die Errichtung eines Denkmals für Kaiser Friedrich. Auch der Neubau der Kunstakademie und der königlichen Bibliothek soll damit in Verbindung stehen.

* * *Zu Mitgliedern der Jury und der Urtheilskommission für die Berliner Kunstausstellung* sind vom Verein Berliner Künstler die Maler Thumann, Mohr und Hans Dahl, der Bildhauer Brunow, der Kupferstecher H. Meyer und der Architekt Fritz Wolf gewählt worden. Ersatzmänner sind Maler Oskar Frenzel und Bildhauer Manzel.

DENKMÄLER.

* * *An dem Berliner Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I.* wird im Atelier des Professors E. Begas so eifrig gearbeitet, dass man das lebensgroße Hilfsmodell zu der Reiterfigur bis zum Juli zu vollenden hofft. An der Ausführung sind die Bildhauer Bernewitz und Hidding beteiligt. Nach Vollendung des Hilfsmodells soll, wie die Berliner Zeitungen melden, sofort die Übertragung fast auf das Dreifache (25%) vorgenommen werden. Der Kaiser, der am 18. März dem Atelier von Professor Begas einen Besuch abstattete, nahm von dem Fortgang der Arbeiten mit Befriedigung Kenntnis. Während er das Modell besichtigte, durften die im Arbeitskittel steckenden Bildhauer ihre eifrige Thätigkeit nicht unterbrechen. Nach den Berechnungen, die Professor Begas angestellt hat, wird er in der Lage sein, die letzten Modelle zum Nationaldenkmal bis zum 1. Oktober 1896 zu vollenden, so dass von seiner Seite der Enthüllung am 22. März 1897, dem hundertsten Geburtstage Kaiser Wilhelm's I., nichts im Wege steht. Wie ferner verlautet, ist über die Gestaltung der architektonischen Umrahmung des Denkmals noch keine Entscheidung getroffen worden. Hofbau rat Line hatte Bedenken gegen die von Begas im Verein mit einem jungen Architekten geschaffene Umrahmung geltend gemacht und ist beauftragt worden, seinerseits einen architektonischen Entwurf herzustellen.

* * *In der Angelegenheit des Denkmals des Kurfürsten Friedrich I.* das bei Friesack in der Mark Brandenburg errichtet werden soll, hat der Ausschuss eine Mitteilung an die Zeitungen ergehen lassen, aus der hervorgeht, dass der Ausschuss völlig korrekt verfahren hat. Es heißt in der Mitteilung: „Bei der unter Zuziehung eines Vertreters des königlichen Ministeriums der geistlichen etc. Angelegen-

heiten erfolgten engeren Auswahl unter den eingegangenen Entwürfen vereinigt sich sämtliche Stimmen des Ausschusses auf die der Bildhauer Boese und Calandrelli. Der Ausschuss hat alsdann in Ausführung eines bereits im Jahre 1891 gefassten Beschlusses die Entscheidung darüber, welcher von diesen zwei Entwürfen für die Ausführung zu wählen sei, unter Überreichung eines ausführlichen Gutachtens dem Ermessen des Kaisers anheimgestellt. Der Kaiser hat sich darauf für den Calandrelli'schen Entwurf entschieden, der nunmehr ausgeführt werden soll. Von dem Denkmal, wie es der Künstler auf der Höhe vor Friesack zu gestalten gedenkt, werden Lichtdruckabbildungen gefertigt und denjenigen, welche zu dem vaterländischen Unternehmen beisteuern, zugänglich gemacht werden. Beiträge nehmen die Kreis-Kommandkasse zu Rathenow, sowie Herr Bankier Alexander Meyer Coln., Berlin. Unter den Linden Nr. 11. entgegen. Wie verlautet, ist dem Bildhauer Boese, dessen Entwurf die große Majorität der Stimmen gefunden hatte, eine Entschädigung von 1500 M. zuerkannt worden.

* * *Der Entwurf des Prof. v. Zumbusch in Wien zu dem Standbilde Kaiser Wilhelm's I.* das für das Denkmal der Provinz Westfalen auf dem Wittekindsberge bestimmt ist, hat nunmehr die Genehmigung des Kaisers erhalten. Der Entwurf stellt den vereinigten Kaiser gepanzert unter dem Helmumantel, mit der Linken auf den Pallasch gestützt und die Rechte wie segnend über die ihm zu Füßen liegenden westfälischen Lande ausstreckend, barhäuptig, jedoch mit dem Siegeslorbeer geschmückt, auf einfachem Granitsockel stehend, dar. Die Statue wird in einer Größe von sieben Metern ausgeführt werden. Der architektonische Teil des Denkmals rührt von *Bruno Schmitz*; her.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

* *In Fiume,* der aufblühenden ungarischen Hafenstadt am Quarnero, findet gegenwärtig eine *Anstellung* von Gemälden alter und moderner Meister, sowie von Gegenständen alter Kunstindustrie statt, welche namentlich aus dem letzteren Gebiete manches Beachtenswerthe und Schöne darbietet. Das Unternehmen steht unter dem Protektorate der Gräfin Ilona Batthyany-Andrassy, und das Fiumaner Lokalkomitee fand für die Werke moderner Malerei besonders von seitens des Ungarischen Kunstvereins eine dankenswerthe Unterstützung. Zu der Anstellung der älteren Kunstobjekte haben mehrere vornehme Fiumaner Familien kostbare Stücke, vornehmlich Porzellan, Silbersachen, auch schöne alte Drucke- und Manuskripte beigegeben.

A. R. *Der schwedische Maler Brann Andersson Liljefors,* der auf der vorjährigen Münchener Ausstellung eine Medaille erster Klasse erhalten hat, ist jetzt auch mit einer etwa dreißig Nummern umfassenden Sammlung seiner meist mit Federwild staffirten Sommer-, Herbst- und Winterlandschaften in Berlin erschienen, wo ihn der Gerullt'sche Salon aufgenommen hat. Er ist keiner von den Verwegenen im Genre Münch., aber doch durchaus modern in seiner sinnlich-impressionistischen Wiedergabe der Töne, die sich aber merkwürdigerweise nur auf die Landschaft erstreckt. Die Tiere, mit denen er sie belebt, vorzugsweise Wildenten, Birkhühner, Schnepfen, Auerhähne, wilde Schwäne, Rebhühner im Fluge, in der Ruhe oder auf der Flucht vor raubgierigen Vögeln, gelegentlich auch weiße Hasen und Füchse, sind im Vergleich zur skizzenhaft angelegten Landschaft mit plastischer Schärfe herausgearbeitet. Man hat die Empfindung, dass das Auge des Jägers, der das Huhn

den, die Vogelfauna allen Lichtverhältnissen erspäht, schärfer beobachtet ist als das Auge des Malers, der, etwa wie der Zeichner H. Kolmert, Landschaft und Felswild mit gleichmäßiger Liebe behandelt. Liljefors ist auch in der That ein grundlich geübter Weidmann, aber darum nicht etwa ein Dilettant in der Malerei. Im Jahre 1890 in Upsala geboren, hat er sich anfangs bei einem dortigen Zeichenlehrer, dann auf der Akademie in Stockholm und später in München und Paris gebildet, wo er mit seinem Landsmann A. Zoru studierte. Er hat also alle Erscheinungen des modernen Naturalismus kennen gelernt, trotzdem aber mehr Poesie und Stimmungskraft bewahrt, als die meisten seiner skandinavischen Kunstgenossen. Mit der feinen Beobachtung der Natur, die sich dem Jäger von selbst aufbühnt, ist der seelenlose, stumpf-sinnige Naturalismus unvereinbar.

Wien. Am 28. März wurde die *XVII. Jahresausstellung im Künstlerhause* eröffnet, und zwar auch diesmal wieder in feierlicher Weise in Anwesenheit S. M. des Kaisers und des Protektors des Künstlerhauses, Erzbischof Carl Ludwig, vieler hoher Würdenträger, einer großen Zahl Mitglieder der Genossenschaft der bildenden Künstler und geladener Gäste. Der Rundgang des Kaisers durch die Ausstellung nahm mehr als zwei Stunden in Anspruch; an Räumlichkeiten sind heuer bis auf einen Raum das ganze Parterre und im ersten Stock der Mittelsaal und die beiden anstößenden Pavillons occupirt; in den beiden Mittelsälen zu ebener Erde begrüßt uns auch dieses Jahr wieder die Plastik, die in großen und kleinen Werken in wirklich ansehnlichen Stücken vertreten ist. Das Grabmonument, die Porträt- und Tierplastik, die religiöse und mythologische in ganzen Figuren und im Relief, die Genre- und polychrome Bildhauerei, letztere besonders durch A. Straßer, präsentieren sich vorzüglich. Der große Reichtum an Öl- und Aquarellbildern, an Handzeichnungen und Radirungen zeigt in glücklichem Zusammentreffen alle Phasen der *modernen* bildenden Kunst, in die hier und da, aber recht spärlich, wie in einem ringsum knospenden und blühenden, vom mächtigen Frühlingstriebe erfüllten Garten, ein altes Reis aus verschwundenen romantischen Tagen hereinragt. Die Aquarelle, die besonders eine Anzahl deutscher Meister ausgestellt hat, zeugen von der gewaltigen und wir sagen gleich, glückgekrönten Arbeit auf diesem Gebiete. Ein nicht zu unterschätzender Vorteil für die Künstler wie für das schauende Publikum liegt in der heuer zum erstemal durchgeführten Anordnung der Bilder in nur drei Reihen übereinander, wodurch beiden Theilen viel Ärger und Verdruß erspart wurde; freilich wurde dadurch die Annahme einer geringeren Anzahl Werke bedingt. — Einzelne der vertretenen Richtungen eingehend würdige Besprechungen werden ehestens folgen. Die Gesamtzahl der ausgestellten Werke beläuft sich auf 832 Nummern. B.

Von der *Berliner Kunstakademie*. Der Michael-Bai Preis, der in diesem Jahre für Bildhauer jüdischer Religion ausgeschrieben war, ist dem Bildhauer *Max Levi* aus Stuttgart, einem Schüler von F. Schaper, zuerkannt worden. Der 2200 M. betragende Preis ist zu einer Studienreise nach Italien bestimmt.

Der Zustand des *Gizeh-Museums bei Kairo*, das die Schätze des früheren Museums in Bulak aufgenommen hat, hatte schon lange die Aufmerksamkeit der ägyptischen Regierung auf sich gezogen, und eine Kommission war ernannt worden, das Gebäude zu prüfen. Nach ihrem Bericht ist dessen Zustand gefährlicher als man glaubte. In einigen wenigen Stellen würde, bei der Masse Holz in den Wän-

den, den dünnen Verschlüssen, den hölzernen Fußböden und den geräumigen äußeren Veranden, ein Feuer das Haus zerstören können. Die Regierung hat, wie die „Times“ melden, den Vorschlag, das Museum in ein neu und eigens zu dem Zwecke in zugänglicher Lage zu errichtendes Haus, dessen Kosten auf 130000 Pfund veranschlagt wurden, zu überführen, abgewiesen und dagegen eine Summe von 90000 Pfund zu Veränderungen und Ansbesserungen des gegenwärtigen Gebäudes ausgeworfen; es soll damit feuericher gemacht werden. Die Caisse de la Dette will die Kosten aus dem Reservefonds decken. Man kann nicht gerade sagen, dass das gegenwärtige ägyptische Ministerium die unschätzbare und mit ungeheurer Mühe zusammengebrachte Sammlung des Museums besonders hochhält.

Posen. Der Kunstverein veranstaltet in diesem Jahre seine Kunstausstellung schon im Mai und Juni, anstatt im August und September. Die Ausstellung wird sehr reichhaltig sein und ist mit derselben wiederum eine Verlosung von Kunstwerken, die auf der Ausstellung angekauft worden sollen, verbunden.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Der *österreichische Kunstverein* wird, wie uns aus Linz geschrieben wird, daselbst während der Monate Juli und August wieder eine Kunstausstellung veranstalten, nachdem er aus Mangel an einem geeigneten Lokal mehrere Jahre davon hatte Abstand nehmen müssen. Jetzt ist dem Verein im neuen Museum ein schöner Saal mit Oberlicht zur Verfügung gestellt worden. Eine Beteiligung an dieser Ausstellung ist auch außerhalb Österreichs lebenden Künstlern zu empfehlen, da man gesonnen ist, in diesem Jahre mehr Kunstwerke als früher anzukaufen.

VERMISCHTES.

Venedig. Der heilige Theodor, der erste Patron der Republik, ist von der Säule, welche ihn seit dem Jahre 1329 trug, herabgenommen worden, um einer gründlichen Restauration unterworfen zu werden. Der Torso der überlebensgroßen Figur ist römische Arbeit. Auf dem Brustharnisch sind in starkverwittertem Relief zwei gelungelte Genien, die eine Trophäe halten oder schmücken, angebracht. Antik sind auch das unter dem Panzer hervorkommende Unterkleid, die Schulterteile mit dem Ansatz einer Toga. Alles übrige, so auch der schöne Kopf, dürfte aus der Zeit der Aufstellung selbst stammen. Schwert und Lanze sind von Erz, der mit dem Kreuze geschmückte Schild von Marmor. Die Säule, welche sich immer mehr neigte, ist wieder gerade gerichtet, und der Heilige wird in nicht zu ferner Zeit wieder seinen alten Platz einnehmen. A. W.

Die *Berliner humanistische Gemälde „Susanna im Bade“*, das bei seinem Erscheinen auf der Berliner Jubiläumskunstausstellung von 1891 großes Aufsehen erregt hat, ist bei seiner Versteigerung in Lepke's Kunstankaufshaus von dem Kunsthändler E. Schulte für 5000 M. erworben worden. Der frühere Besitzer soll 20000 M. dafür gezahlt haben.

Die *neues Bild von Defregger*. Professor Franz von Defregger arbeitet an einem neuen Bilde aus der Tiroler Geschichte, welches für die im Sommer in Innsbruck stattfindende Tiroler Landesausstellung bestimmt ist. Das Gemälde bringt eine der bemerkenswertesten Episoden aus dem Tiroler Aufstande von 1809 zur Ansicht, nämlich die Selbststellung des Thaurerwirthes Peter Sigmair von Olang

welcher durch seine Selbstausslieferung an die Franzosen seinen von den letzteren gefangen und an des Sohnes Stelle zum Tode bestimmten Vater vor dem Erschießen gerettet hat. Außerdem wird die Landesausstellung in Innsbruck noch weit über hundert neue Werke von mehr als siebenzig Tiroler Künstlern enthalten.

In der G. Bäuer'schen Münzanstalt zu Nürnberg ist eine Medaille zum Andenken an *August von Essenwein* geprägt, erschienen. Sie hat 6 cm Durchmesser und zeigt auf der Vorderseite das sehr ähnliche, lebensvolle Porträt Essenwein's im Profil, modellirt nach einer lebensgroßen Büste von H. Schwabe. Die Rückseite der Medaille zeigt eine nach einer Zeichnung Essenwein's vortrefflich stilisirte Gesichtsansicht des Germanischen Museums, welches mit seinen vielen größeren und kleineren Banlichkeiten verschiedenster Art jetzt bekanntlich ein ganzes Stadtviertel einnimmt.

R. B.

M. R. *Aus dem Karlsruher Kunstleben.* Die Verschiebungen, welche vor kurzem in den leitenden Stellen der badischen Ministerien stattgefunden, haben zur großen Genugthuung aller beteiligten Kreise in die Leitung der Kunstangelegenheiten nicht herübergegriffen. Präsident Nokk ist zwar Staatsminister geworden, aber das Ressort der Wissenschaft und Kunst hat er behalten. Eine Abordnung der Akademie der bildenden Künste hat ihm in offizieller Weise dafür gedankt und die Versicherung erhalten, er werde nach wie vor die wissenschaftlichen und künstlerischen Interessen mit dem größten Eifer zu fördern suchen, weil er unter anderem auch in der Kunstbildung einen der wichtigsten Faktoren zur Erzielung des Menschen sehe. Diese Überzeugung findet ihren praktischen Ausdruck in einer weitgehenden Förderung der Kunst: bedeutende Ankäufe werden gemacht, neue Stellen kreiert, talentvolle Kräfte nach Italien gesandt und neuerdings wird den jüngeren Malern und Bildhauern durch den Bau eines zweiten Atelierhauses ein wesentlicher Dienst geleistet. Die Initiative ging, wie in so vielen anderen Fällen, vom Großherzog aus, der den Platz in großmüthiger Weise zur Verfügung stellte, die ersten Mittel aber haben die Künstler selbst aufgebracht und das Ministerium hat durch eine Garantie für die Verzinsung des investirten Kapitals, sowie durch Übernahme der Verwaltung die Lebensfähigkeit des Unternehmens gesichert. Alles das ist aber in Karlsruhe nicht allein der Ausdruck einer Förderung von oben, sondern das Spiegelbild der lebendigen Thätigkeit und aufkeimenden Kraft der Bürgerschaft selbst. Wie die Kunstschule entsprechend ihrer inneren und äußeren Erweiterung jetzt den Namen *Academie der bildenden Künste* trägt, so hat auch das allgemeine Kunstleben eine Entwicklung erfahren, durch welche der Name der Karlsruher Schule zu einem deutlich umrissenen Begriffe angewachsen ist. Was in den Werkstätten dieser Künstlerschaft geleistet wird, soll den Lesern dieser Blätter mit größerer Regelmäßigkeit als bisher mitgeteilt werden.

☐ *Über die Entführung der Gemäله Sciarra aus Rom* hat jetzt das römische Gericht sein Urtheil gefällt. Nach mehrtägigen Verhandlungen, die übrigens keine Aufklärung über den Verbleib der Gemäله ergaben, verurtheilte die Strafkammer den Fürsten Sciarra zu drei Monaten Gefängnis, 5000 Lire Geldstrafe, Rückerstattung des für die verkauften Kunstwerke erhaltenen Kaufschillings und Tragung der Prozesskosten. Der Kaufpreis ist auf 1265000 Lire geschätzt worden. Es ist aber noch fraglich, ob damit die Richtige getroffen ist, da es scheint, dass der Fürst mit den Käufern nicht eher abschließen wollte, als bis sein Prozess zum Austrag gekommen wäre. Man glaubt, dass die Bilder

in Paris verborgen seien. Den Abgesandten der italienischen Regierung ist es nicht gelungen, das Versteck in Paris aufzufindig zu machen.

☐ *Adolf Menzel* hat ein für die Weltausstellung von Chicago bestimmtes Gemälde gemalt, welches auf kleinem Umfange wieder eine seiner Erinnerungen und Beobachtungen aus dem Landleben in Kissingen in stimmungsvoller Lebendigkeit und Frische wiedergibt: das Gedränge um das „Morgenglüttel der Feinbäcker“ und die heiteren und komischen Szenen, die sich dort täglich in der Saison abspielen. In einer großen Zahl von scharf charakterisirten Individualitäten hat Menzel wiederum seine bekannte Meisterschaft bewährt, die trotz seines hohen Alters noch nichts von ihrer Kraft, auf kleinem Raum eine schier unendliche Lebensfülle zu konzentriren, eingebüßt hat.

* *Ein Gemälde von Fritz von Uhde, „Christus unter den Arbeitern“*, ist von der französischen Regierung für das Luxemburg-Museum angekauft worden.

M. R. *Monumentale Malerei in Karlsruhe.* Eine großmonumentale Aufgabe beschäftigt gegenwärtig *Friedrich Keller*. Er hat durch die eingereichten Entwürfe den Sieg bei der Konkurrenz und die Ausmaßung der großen Halle in dem Neubau des Landesgewerbe-museums in Stuttgart davongetragen. Aber bei seiner eminenten Gestaltungskraft ruht ein solcher Entwurf nicht monatelang im Atelier, ohne einem steten Läuterungsprozess unterworfen zu werden. Das Preisausschreiben hatte sich mit einer rühmlichen Zurückhaltung jeder künstlerischen Beeinflussung enthalten; aber bei dem Bestreben des konkurrirenden Künstlers, dem Gedankengang des Auftraggebers zu folgen, konnte es nicht fehlen, dass die dem Preisausschreiben beigelegten „Beispiele“ seine Phantasie in bestimmte Bahnen lenkten, die Einteilung des verfügbaren Raumes in Einzelhöfen und das Zerlegen des Grundrisses in getrennte Kompositionen beeinflussten. Es war das ein Kompromiss zwischen dem Stoffe und der Eigenart des Künstlers, welcher, wie das Urtheil der Preisrichter gezeigt hat, volle Zustimmung gefunden hat. In der Mühle des Ateliers hat sich nun der Künstler noch mehr in die Aufgabe eingelebt, so dass er jetzt alles, was etwa an seinem Stoffe spröde sein konnte, seiner Individualität nach umgebildet und sich so zum wahren Herrn über ihn gemacht hat. Wir müssen uns mit einer solchen allgemeinen Andeutung über die Veränderungen in der Komposition begnügen, bis die Stuttgarter Kommission Gelegenheit gehabt hat, die Änderungen dieses interessanten Läuterungsprozesses zu beurtheilen. — Auch ein Schüler von Keller, *Franz Hain*, steht gegenwärtig vor einer größeren Arbeit. Durch das Professorenkollegium der Akademie ist ihm dieses Mal die Aufgabe der Blumastiftung zugefallen, in einem Privathause ein Gemälde in „luna fiesco“ auszuführen. Die Bedingungen der Stiftung räumen dem Besitzer des Hauses, in welchem die Malereien ausgeführt werden, einen weitgehenden Einfluss auf den Inhalt der Darstellung ein. Diese vollkommen berechtigten und innerlich gesunde Einrichtung hat aber in dem gegebenen Falle unseren geschickten jungen Künstler einigen Zwang auferlegt. Der mehr auf das Idyllische gerichteten Natur Hain's ist nämlich die Familiengeschichte eines Mannheimer Kaufhauses zum Thema gestellt worden, eine Familiengeschichte, deren Etappen von einem Heidelberger Wirthshause zum Mannheimer Pfaffen gehen. Als Mittelstück steht dazwischen die Darstellung einer silbernen Hochzeit mit sechzehn lebensgroßen Figuren, darunter sechs Porträts, gewiss etwas zu viel bei einem Auftrage, welcher im Sinne des edlen Stüters mehr auf Förderung und Anregung der künstlerischen Kräfte

auf ihre volle Ausnutzung geht. Man beherrscht aber auch das Tüftliche und die Kunst der Komposition mit solcher Sicherheit, dass er auch dieser schwierigen Aufgabe Herr werden wird.

Zwei „Triumphzüge Maximilian's I.“ Mit Studien über Jörg Breu beschäftigt, nahm ich Veranlassung, auch den Triumphzug des Kaisers Maximilian I. durchzugehen. Ich habe nun allerdings von Breu nichts gefunden, doch glaube ich den Abschluss der bisherigen Forschungen über die an der Folge thätigen Meister bieten zu können. Bereits M. Thausing hat sich um die Meisterkenntnis verdient gemacht. Er veröffentlichte im XIII. Jahrgang der Mitteilungen der k. k. Centralkommission eine Studie speziell über den Anteil Dürer's an dem Werke. Er zeigte, dass ein großer Teil der Blätter, die Bartsch sämtlich unter *Burgkmair* gebracht hatte, von anderen Meistern, darunter auch Dürer, herrühren müsse. Sechstag, der im Jahrbuch der Kunstverwaltung des allerhöchsten Kaiserhauses, I. S. 154 ff. den Triumphzug herausgab, schloss sich in der Frage der Künstlerbenennungen an Thausing an. Dann kam S. Laschitzer, der in Bd. V, S. 167 des Jahrbuches den Anteil des *Leonhard Beck* an dem Triumphzug bezeichnete; diesem Meister gehören an die Tafeln 115 bis 120 und 126. Wenn ich oben sagte, dass Thausing die Mitwirkung A. Dürer's am Triumphzuge festgestellt habe, so ist dies nicht dahin zu verstehen, dass nun auch sämtliche von ihm genannte 24 Blätter von Dürer eigenhändig auf Holz gezeichnet seien, wie Thausing geglaubt hatte. Dies scheint mir bloß von den Tafeln 89 und 90 zu gelten (dem Viktoriagespann und dem Wagen mit der burgundischen Heirat, welche die volle Meisterschaft der Dürer'schen Feder zeigen. Die anderen Blätter 91 bis 110, 121 und 122 sind offenbar von *Hans Springinklee*, der sie unter der Aufsicht Dürer's gezeichnet haben wird. Die Tafeln 127 und 128, welche marschierende Landsknechte darstellen, rühren einer Ansicht nach von *Hans Schüpflein* her. Unser längstbekannter Freund *Albrecht Altdorfer*, den wir bereits in der Ehrenpforte Maximilian's (vgl. meinen Aufsatz in der Chronik für vervielfältigende Kunst, 1891, Nr. 2 antrafen, hat sich mit den Tafeln 77 bis 88 und 132 bis 137 eingestellt. Es ist hier wohl nicht nötig, die satzsam bekannten Manieren Schüpflein's und Altdorfer's noch einmal zu entwickeln, und ich bin überzeugt, dass die Herren Kollegen den von mir nun zugefügten Namen Springinklee, Schüpflein und Altdorfer ihren Beifall nicht versagen werden. *WILHELM SCHMIDT.*

In *Brügg* wurde durch Professor Joh. M. Bruns aus Brüssel ein echter *Peter Pourbus* (1510—1574), das Porträt des Bischofs Petrus Curtius oder De Corte von Brügge, entdeckt. Dasselbe Porträt findet sich in einer Folge von fünfzehn Kupferstichen von Wauters von Gent, 1761, und in Th. Camerel's „Geschichte des Bistums Brüggel“. Das Original, das seit ca. 100 Jahren verschollen, im Besitze von Gester und Brügger Familien existierte, hat eine Größe von 78:91 cm und stellt den Bischof sitzend im Lehnstuhl vor. Es ist ein köstliches Gesicht und Hände sollen von außerordentlicher Feinheit der Ausführung sein. Für die Delikatesse, mit der das Bild gemalt ist, spricht der Umstand, dass seine Bestimmung durch das exakt angeführte Wappen des Bischofs möglich war, das er auf seinem Siegelring gravirt trägt. Das Bild geht aus dem Privatbesitz ins Museum von Antwerpen über. Vgl. Näheres Nr. 26 C. L. — A. M. 1892.

VOM KUNSTMARKT.

Frankfurt a. M. Am 18. d. Mts. gelangt im Auktionsaal für Kunstsachen eine Sammlung von Gemälden und Studien von W. Emelé in Karlsruhe i. B. durch *R. Bangel* zur Versteigerung.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1893. Nr. 7.

Die Regelung des Kunstgewerbezweigs. Von J. Leisching. — Künstler bei der Arbeit. Von A. Sokal. — Kunstbriefe: Krakau. Von J. Süsser; München. Von H. Peters; Paris. Von Dr. A. Nossig. — Maler Edward Kaiser. — Die Jahresausstellung im Künstlerhaus. Von Spurrus. — Das Technische in den Künsten. Von J. Leisching. — Kunstbrief. Von K. J. Nitman. — Berliner Kunst. Von H. Meissner. — Pariser Meiers. Von Dr. A. Nossig.

Architektonische Rundschau. 1892/93. Heft 6.

Taf. 1. Hauptzugang zum Rathaus in Gießenmünde; erbaut nach den Entwürfen von Prof. H. Stier in Hannover. — Taf. 2. Entwürfe zum Innere eines Schlosses in der Grot von Zaar und Vahl, Architekten in Berlin, Salon. — Taf. 3. Brunnen im Garten der Villa Lenbach in München; aufgenommen von H. E. v. Berlepsch und Fr. Weysser, Architekten daselbst. — Taf. 4. Villa Germania in Baden (Niederösterreich); erbaut von Stubbardt, Fr. Schmidt daselbst. — Taf. 5. Villa Franz in Halunze (Grünwald); erbaut von Cremer und Wolfenstein, Architekten in Berlin. — Taf. 6. Borse für landwirtschaftliche Produkte in Wien; erbaut von Prof. O. König daselbst. — Taf. 7. Pavillon der Kakao- und Chokoladenfabrik von Walter Bahr & Co. in Berlin. — Die elektrische Anlage in Chicago 1893; entworfen von Carrere und Hastings, Architekten in New-York. — Taf. 8. Wohnhaus in Kassel; erbaut 1644, Thür von 1701; aufgenommen von Reg.-Baum. R. Hagen in Kassel.

Bayerische Gewerbezeitung. 1893. Nr. 6.

Die Kasseler Weißglashütte von 1583. Von Dr. A. v. Draach.

(Fortsetzung.)

Die Kunst für Alle. 1892/93. Heft 13.

Alte und neue Kunstgeschichte. Von R. Mather. — Märchen und Sage. Ein Fest der Münchener Akademiker. — Julius Berger's Deckengemälde im k. k. kunsthistorischen Hofmuseum. Von Fr. Fecht.

Gewerbeblatt. 1893. Heft 4.

Taf. 25. Ulmer Schmiedearbeiten; aufgenommen von R. Knorr in Stuttgart. — Taf. 26. Geschirrschrank im niederländischen Barockstil im Privatbesitz; aufgenommen von E. Brosche, Architekt in Berlin. — Taf. 27. Romanisches Altarkreuz von vergoldeter Bronze. Von mit feinerenallirten Evangelisten, rückwärts mit Pilgerarbeit und Steinen besetzt. Höhe 18 cm; entworfen von J. Oberbauer Baron v. Schmidt; ausgeführt von Brax und Anders, Hof-Gold-, Silber- und Bronzewarenfabrik in Wien. Eigentum der Dombkirche in Funtkirchen. — Taf. 28. Dreiarmlige Hänge-lampe, Hand- und Vandleuchte in blanken Messing aus Altklein-Schmiedewerk, entworfen von K. Kaufmann in München. — Taf. 29. Geschliffenes Stengalglas, unregelmäßig abt-ckig, mit Jagdbildern und Ornamenten. 18. Jahrhundert. — Deckelglas, Facettirt mit Wappen und Arabesken, mittl. geschliffen, 18. Jahrhundert, im österreichischen Museum für Kunst und Gewerbe in Wien; aufgenommen von A. Kettner daselbst. — Taf. 30. Blumenfriese und Gehränge; entworfen von B. Francke in Wien. — Taf. 31. Oberbairisches Kirchengestühl; aufgenommen von Fr. Mittemberger in Köln. — Taf. 32. In tarsia deutsche Arbeit, um 1600; aufgenommen von A. Kreisitz in Wien.

Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins. 1893. Heft 34.

Studien über Barock und Rokoko in Oberbayern. Von Dr. B. Riehl. (Schluss). — Julius Elkhinger, Nekrolog.

Zeitschrift für christliche Kunst, April 1893. Heft 1.

Holzern. Sprachlehre oder Brücken aus Gustrom im Museum zu Schwerin. Von F. Schille. — Norderlöcke vorromantisches Wandmalereien. Von F. Koppeler. — Das St. Vincent-Haus in Hofheim i. T. Von M. Meckel. — Entwurf eines romanischen Hochaltars. Von Schmuggen.

L'Art. 1. April 1893. Nr. 693.

La tin d'un musée. La vente Spitzer. Von E. Molinier.

Gazette des Beaux-Arts. 1. April 1893. Nr. 430.

Le musée de sculpture dit musée de Clugny. — Le musée de Clugny. — Exposition des oeuvres de Meissonnier. Schluss. Le peintre; le dessinateur. Von L. v. Fourcade. — Exposition d'Art retrospectif de Madrid. Von F. Mazerolles. — Artistes contemporains: Arnold Böcklin. I. Von F. H. Meissner. — L'art decoratif dans le vœux Paris. III. Von A. de Champagne. — La vente des collections Spitzer. Von A. de Lostalot. — Le musée lapidaire d'Arles. Von A. Valabregne. — Le mouvement des arts en Allemagne et en Angleterre. Von T. de Wyzewa.

The Magazine of Art. April 1893. Nr. 150.

British etching. Von Fr. Wedmore. I. Turner. Wilkie-Geldes. — Turner-Wisder. — The „st. Anne“ of Leonardo da Vinci. Von A. Marks. — The National Gallery of British Art, and Mrs. Tate's collection II. The pictures. Von H. Spielmann. — The portrait of a poet by Jacopo Palma (?). — The National Gallery. II. Von Fr. Dickes. — Temple Newsum and its art collection. Von S. A. Bylce.

Die Kunsthandlung von C. G. Boerner & Pettenkofen.

befindet sich vom 1. April ab

Nürnbergerstrasse 44.

Großes Lager von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Lithographien und Handzeichnungen alter und neuer Meister.

Gemaldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch Rudolf Baugel in Frankfurt a. M., Kunstanktionsgeschäft, gegr. 1869. [663]

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle größeren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstraße 3.

[579]

Josef Th. Schall.

Sammlungen Abraham Philipp Schuldt in Hamburg.

1) Die Galerie moderner Bilder erster Meister der deutschen, französischen und belgischen Schulen, dabei: A. Achenbach, R. Bonheur, Ch. Chaplin, C. de Cock, P. Ch. Comte, Eug. Delacroix (2), Narc. Diaz (2), A. de Dreux, J. Dupré (2), Eug. Fromentin, Fr. Gauer- mann, A. M. Guillemin (3), F. Heilbuth (3), L. E. G. Isabey, A. Melbye (3), M. Munkacsy, A. Stevens, Eug. Verboeckhoven (2), G. Washington (3), Flor. Willems (3) etc., 50 Nummern.

Versteigerung zu Hamburg in der Villa des Verstorbenen, hohe Bleichen 19, den 2. Mai 1893

auf Anstehen der Testaments-Exekutoren Herren Bürgermeister Dr. J. Georg Mönckeberg und Dr. Jur. Antoine-Felll durch den Unterzeichneten

2) Kunstsachen, Mobilien und Einrichtungsgegenstände: Dosen, Uhren, Arbeiten in Edelmetall, in Bergkrystall mit Montirung, Bronzen, Miniaturen, Porzellane, Möbel etc. etc., 636 Nummern.

Versteigerung ebenda den 3. bis 5. Mai 1893.

Der Ertrag beider Versteigerungen wird laut testamentarischer Bestimmung zu einer wohlthätigen Stiftung verwandt.

Illustrierte Kataloge sind zu haben Preis ad 1 mit 33 Phototypien M. 12; ad 2 mit 16 Phototypien M. 6. [685]

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Köln.

Das in dieser Zeitschrift 1890 in einer trefflichen Radirung von Th. Alphons publizirte köstliche Bild von Aug. v. Pettenkofen „Am Spinnrocken“, eine Perle unter den kleineren Olgemälden des Meisters, ist zum Preise von 1000 fl. ö. W. unter der Hand zu verkaufen. Offerten übernimmt die Red. dieses Blattes Leipzig, Gartenstraße 15).

Gustav Fock,

Buchhandlung, Leipzig.

sucht und erbötet Angebote:

Jahrbücher der kunsthistorischen Sammlungen des Österr. Kaiserhauses, Bd. 1 — 11. [682]

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Deutsche Konkurrenzen.

Eine Sammlung interessanter Entwürfe aus den Wettbewerben deutscher Architekten, herausgegeben von A. Neumeister u. E. Häberle, Architekten und Professoren in Karlsruhe.

1. Heft: Rathaus-Konkurrenz für Pforzheim 1892.
2. Heft: Rathaus-Konkurrenz für Plauen-Dresden 1892.
3. Heft: Museums-Konkurrenz f. Pflersburg 1892.
4. Heft: Kirchen - Konkurrenz f. Breslau u. St. Johann 1892.
5. Heft: Konkurrenz für Villa Kuhn in Halle a. S.
6. Heft: Kirchenkonzurrenz für Aachen.
7. 9. Heft: Bahnhofkonkurrenz f. Dresden.
10. Heft: Kirchenkonkurrenz f. Pforzheim.
11. 12. Heft: Beutenwohnungen in Stuttgart.

Jedes Heft von 32 Seiten mit 50 — 60 Abbildungen kostet $\text{fl. } 1.80$, im Abonnement $\text{fl. } 1.20$.

Wird fortgesetzt.

1893

München.

Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im kgl. Glaspalast

vom 1. Juli bis Ende Oktober.

Anmeldetermin: bis 15. April Einlieferungsstermin:
1. — 20. Mai.

[673]

Die Münchener Künstlergenossenschaft.

Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen.

Die diesjährige **Kunstaussstellung** wird am **Sonntag, den 21. Mai a. c. (Pfingsten)**, in den Räumen der **Kunsthalle** hierselbst eröffnet.

Indem wir unter Hinweisung auf nachstehende Bestimmungen die Künstler zur Besichtigung dieser Ausstellung einladen, ersuchen wir ergebenst, durch zahlreiche Zusendungen, auch von größeren umfangreicheren Kunstwerken, zur Hebung derselben möglichst beizutragen.

Bestimmungen.

1. Die Dauer der Kunstaussstellung ist auf den Zeitraum von **Sonntag, den 21. Mai, bis Samstag, den 17. Juni inkl.** bestimmt.
2. Alle für die Ausstellung bestimmten Kunstwerke müssen längstens bis zum **10. Mai d. J.** im Ausstellungsgebäude unter der Adresse: „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen“ abgeliefert werden. — Einsendungen nach jenem Termin werden zur Ausstellung nicht mehr zugelassen.
3. Kunstwerke, mit welchen unsere Ausstellungen bereits besichtigt worden, sowie solche Kunstwerke, welche in den der diesjährigen Ausstellung vorhergehenden drei Monaten in hiesiger Stadt öffentlich zur Anschauung gebracht worden sind, endlich Kopien vorhandener Werke werden nicht angenommen.
4. Die Gemälde sind unter Rahmen, die Aquarelle, Zeichnungen, Kupfer- und Stahlstiche, sowie Holzschnitte, unter Glas und Rahmen einzuliefern.
5. Der Kunstverein trägt nur den Hertransport in gewöhnlicher Fracht für diejenigen zur Ausstellung gesandten Objekte, welche seitens der Jury zur Ausstellung angenommen werden.
6. Mit dem Ankauf eines Kunstwerkes seitens des Kunstvereins geht das Recht der Vervielfältigung desselben an den Verein über und ist die Einsendung hierfür geeigneter Werke besonders erwünscht.
7. Verkäufe an Private werden durch das Bureau der Kunsthalle vermittelt, deren Kasse dafür, wie für die vom Kunstverein angekauften Bilder 6% seitens der Verkäufer erhält.
8. Anmeldungen mit genauer Angabe des Gegenstandes und des Preises der einzusendenden Kunstwerke werden längstens bis zum **10. Mai d. J.** erbeten. Dieselben haben schriftlich auf Formularen zu erfolgen, welche durch den Geschäftsführer des Vereins, Herrn *M. Soudt*, Alexanderstraße 13, zu beziehen sind; nur unter den in dieser Weise angemeldeten Bildern macht der Kunstverein seine Ankäufe.
9. Eine vom Verwaltungsrat ernannte, aus Künstlern bestehende Kommission entscheidet über die Annahme.
10. Vor Schluss der Ausstellung darf kein eingeliefertes Kunstwerk ohne Genehmigung des Kunstvereins zurückgenommen werden.

Düsseldorf, den 30. März 1893.

Der Verwaltungsrat.

1. A.: A. Bagel.

[675]

Gemälde moderner und alter Meister.

Alle Aquarelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl als auch in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von
Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 165.

Inhalt: Wilhelm Lübke. — M. P. Otto. — R. Cauer. — N. de Roeyer. — Dr. G. Galland. E. Hundtresser. Geh. Rat Schöne. Thumann
H. v. d. Hagen. H. Meyer. F. Wold. O. Frenzel. Manzel. — Berliner Nationalmuseum für Kaiser Wilhelm I.; Denkmal
des kaiserlichen Friedrichs I. bei Frosack; Entwurf des Prof. v. Zumbach in Wien zu dem Standbild Kaiser Wilhelm I. —
Ausstellung in Bonn; Ausstellung von Bildern des schwedischen Malers Liljoross; XXI Jahresausstellung im Künstlerhaus in
Wien; Vorh. Berliner Kunstakademie; der Zustand des Zeichnens in Wien; Kunstausstellung in Posen. — Ausstellung des
ersten neuen Kunstvereins in Linz. — Restauration des heil. Theodor in Venedig; Becklin's Susanna im Bader; ein neues
Bild von Peter Paul Rubens; Medaille auf A. v. Essener; aus dem Karlsruher Kunsthause; über die Entfärbung der Galerie Sixtina;
ein in os. 1891 erregte bestimmtes Bild von Ad. Meitzel; Fr. v. Ude's „Christus unter den Arbeitern“ von der französischen Regie-
rung angekauft; Monumentale Malerei in Karlsruhe zum „Triumphzug Maximilian's I.“; Entdeckung eines echten Peter Pourbus
in Brügge. — Kunstauktion bei Bagel in Frankfurt a. W. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich *Arthur Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt der **Verlagsanstalt in München**, betr. *Braun*, griechische Geschichte I, bei, welchen wir der Aufmerksamkeit der Leser empfehlen.

Die Herren **Kupferstecher** werden höflichst ersucht, Probeblätter von Kupferstichen, welche sich zu Vereins- (Niemen-) Blättern eignen, an den unterzeichneten Verein einzusenden.

Münster i W., März 1893.

Der Westfälische Kunstverein.

[679]

Friedrich Cohen.

Buchhandlung in **Bonn**,
offeriert ein tadelloses Exemplar

von

Rooses, Max, l'Oeuvre de Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins. 5 voll. Avec 430 photographies par Jos. Maes. Anvers 1886—92. 4^e. (Ladenpreis 200 Frk.) für 110 M. franko.



Ölgemälde
werden und bilben wie aus durch
Dr. Bülthner's Restaurator Phokus.
In dem einseid. Geheißten vorst. Empfehle Ihnen.
Schminke & Comp. Düsseldorf

Kunstauctionen

von

Frederik Muller & Co., Amsterdam.

I. **Sammlung: Japanische Kunst.** Von Herrn *Dr. J. Titsingh* im Haag, wobei prachtvolle **Schnitzereien** (Netzke's), **Porzellan- und Bronzwaren**, **Farbedrucke** etc.

Auktion: **12. April 1893.**

Illustrirter Katalog à M. 1.—

II. **Alle Gemälde und Antiquitäten** aus verschiedenen Nachlässen.

Versteigerung: **11. April 1893.**

III. **Handzeichnungen der alten Meister**, besonders der Niederländer. Sammlung des Herrn *Carl Schöffler*.

Versteigerung **30. und 31. Mai 1893.**

IV. **Kupferstiche und Radirungen** der holländischen, englischen, französischen und deutschen Schule. Sammlung des Herrn *Carl Schöffler*.

Versteigerung: **30., 31. Mai, 1. u. 2. Juni 1893.**

Die Kataloge werden auf Anfrage geschickt.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN

Hengasse 58.

BERLIN SW.

Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1892/93.

Nr. 22. 20. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, a 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE NEUESTEN ERSCHEINUNGEN DER ENGLISCHEN RADIR- UND KUPFERSTICH-KUNST.

Die Radirung hat in keinem Lande eine so dominierende Stellung unter den graphischen Künsten sich zu erringen gewusst, wie in England, und nirgends mehr als hier findet in diesem Kunstzweige eine lebhaftige Wechselwirkung zwischen Künstler und Publikum statt, aus der sich wiederum mit folgerichtiger Konsequenz ein außerordentliches Schaffen und Streben entwickelt. Der Grund der allgemeinen Beliebtheit der Radirung liegt hauptsächlich in dem Umstände, dass die kunstliebende und zugleich wohlhabende Mittelklasse in England ohne Schwierigkeiten imstande ist, die zwar immerhin verhältnismäßig hohen Preise für gute Radirungen, nicht aber solche für Meisterwerke der Malerei zu zahlen. Zudem haben für Liebhaber und Sammler die Radirungen den ganzen Reiz geistreicher Originalschöpfungen und die von dem großen Publikum gewünschte volle Freiheit eines leichten und scheinbar spielenden Vortrags, der unserer Zeitrichtung entspricht. Ja diese graphische Kunstbetheätigung hat so viel Verlockendes, da sie der Phantasie, Individualität und Stimmung alle Thore öffnet, dass selbst vielbeschäftigte und hochgestellte Laien dem Zauber nicht zu widerstehen vermögen, sich in ihr zu versuchen. So hat durch Zufall ein Dubliner Kunsthändler eine Sammlung von Radirungen entdeckt, welche kein Geringerer als die *Königin von England* selbst ausgeführt hat. Der erwähnte Kunsthändler kaufte aus dem Nachlasse des verstorbenen

Grafen von Charlemont einige Mappen mit Skizzen und Ausschnitten illustrirter Zeitungen, unter denen er zu seinem größten Erstaunen mehrere Radirungen der Königin fand. Sie trugen die Inschrift: „Gezeichnet von Albert, radirt von Victoria. Der Lady Charlemont von Victoria geschenkt.“ Bei dieser Gelegenheit dürfte es nicht uninteressant sein zu hören, dass angeblich im „Imperial-Institute“ in London, dem Central-Kunstgewerbemuseum Englands und der Kolonien, unter den nach Chicago zu sendenden Gegenständen sich auch von der Königin, der Prinzessin Beatrice und der Prinzessin von Schleswig-Holstein eigenhändig gemalte Bilder befinden, welche die Umgegend von Balmoral zum Vorwurf haben. In keinem Lande treibt die Amateurkunst tüppigere Blüten als in England mit all ihren Vorteilen, die Anregung zum Sammeln schafft und dem eigentlichen Künstler dankbare Abnehmer für seine Werke sichert. Die Kehrseite der Medaille besteht in dem Überhandnehmen illustrirter Journale und Winkelblättchen, welche eine Hochflut der erbärmlichsten Machwerke reproduzieren und geradezu geisttödtende Illustrationen liefern.

Zu den großen Verlagshandlungen, die nur gute Arbeiten veröffentlichen, gehört *A. Tooth & Son*. Diese Kunsthandlung ist augenblicklich stark damit beschäftigt, ihre Serie von Radirungen nach *Meissonier* zu vervollständigen. Eine sehr charakteristische Figur dieses Meisters hat *Bouvard* radirt, und in der Anstufung Bestimmtheit, Sicherheit und Energie bewiesen. Das aus den letzten Jahren Meissonier's stammende Bild ist „Der Dragoner“, welcher beim Genuss seiner Pfeife und eines Gläschens Wein

nach überstandenen Strapazen sich der wohlverdienten Ruhe hingiebt. Da wo Meissonier Szenen ruhiger Häßlichkeit malt, die mit Gemüt, gründlichem Detailstudium und feinem historischen Sinn in der Weise der alten Holländer erfasst sind, scheint die Bewunderung des Publikums und der Sammler gerechtfertigt. Weniger möchte dies da der Fall sein, wo er Napoleon und die Thaten seiner Armee zu verherrlichen und in großem Stile wiederzugeben sucht, obgleich gerade diese Reihenfolge von Bildern ihm die ungeteilte Gunst des französischen Publikums eingetragen hat. Ein Bild der letzteren Gattung ist dasjenige, welches den einfachen Titel „1806“ führt und gleichfalls durch eine bei A. Tooth erschienene Radirung von *Jacquet* meisterhaft veranschaulicht wird. Die Scene ist das Schlachtfeld von Jena am 11. Oktober 1806. Napoleon erteilt den Befehl zum Vorrücken der Artillerie und der Kavallerie, die sich mit Ungestüm auf den Gegner wirft. Napoleon zu Pferde auf seinem berühmten Marengo, umgeben von seinem Generalstabe, von denen besonders Berthier, Coulincourt und Duroc hervortreten, beobachtet von einer Anhöhe aus den Fortgang der Schlacht. *Jacquet's* Radirung ist von sympathischer Treue, sowohl hinsichtlich der Fülle von Details, als auch in betreff des allgemeinen Eindrucks. Die unendlich feine Behandlung von Licht und Schatten in fast unmerklichen Übergängen entschädigt uns für die Abwesenheit der Farben. Die Landschaft, die düstere graue Beuechtung, die nasskalte Oktoberatmosphäre und der schwärzliche Himmel mit seinen großen Massen sich langsam bewegender Wolken sind äußerst stimmungsvoll zur Geltung gebracht.

Mr. Loureux hat eine sehr zarte Radirung nach *Alma-Tadema's* „Ein stummer Gruß“ hergestellt. Sanfter Ausdruck und ungemeine Leichtigkeit der Behandlung sind die charakteristischen Eigenschaften seiner Nadel und fehlen auch bei dieser Arbeit nicht. Der Verleger des Blattes ist *Mr. Gooden*. Bei der Nennung von *Alma-Tadema* möchte ich zweierlei erwähnen: erstens die äußerst wohlwollende Anerkennung, welche die Photogravüre der „Berliner Photographischen Gesellschaft“ in den Londoner Fachkreisen gefunden hat, die in einer vorzüglichen Reproduktion von *Alma-Tadema's* akademischem Bilde von 1891 besteht und „Das Erdenparadies“ benannt ist. Zweitens erscheint die Bemerkung am Platze, dass *Alma-Tadema's* neueste Kunstleistung, die seinen bedeutenden archäologischen Kenntnissen ein neues Zeugnis ausstellt, einen großen Erfolg erlangt hat. Diese Leistung besteht in Zeichnungen

und Entwürfen zu den Szenen und Kostümen des nach dem *Kingsley'schen* Roman verfassten Dramas „*Hypatia*“.

Einer der fruchtbarsten und zugleich besten englischen Radirer der Neuzeit ist *M. Laguillermie*, der mit beispielloser Schnelligkeit arbeitet und binnen kürzester Frist drei wertvolle Radirungen vollendet hat. Zwei derselben „*La Bella di Tiziano*“ und „*Die Kinder Karl's I.*“ nach van Dyck sind bei *Agnew*, die dritte Radirung „*Helene Fourment*“ nach *Rubens* bei *Dunthorne* zur Ansicht ausgestellt. *Laguillermie* hat durch das ernste Studium und geistige Eindringen in die Werke van Dyck's, so namentlich durch die Wiedergabe mit der Nadel des in Windsor befindlichen Porträts der Herzogin von *Lothringen*, sich hier den Ruf als bester Ausleger und Übersetzer van Dyck's erworben. Die Nachfrage nach den bezüglichen Arbeiten ist infolgedessen so rege geworden, dass er bestimmt zu sein scheint, den Platz einzunehmen, welchen in früheren Jahren *Waltner* als Interpret der alten Meister inne hatte. Das Bild in *Windsor* „*Die Kinder Karl's I.*“, nach welchem die Platte hergestellt ist, verdient jedenfalls den Vorzug vor derselben Darstellung in der *Turner* Galerie. Niemals sind wohl Kinder gemalt, die zugleich so fürstlich und doch kindlich sind. Anmut und Liebenswürdigkeit sprechen aus diesem Bilde. *Laguillermie* hat es verstanden, seiner Übertragung den stimmungsvollen Habitus der vornehmen Welt mit feiner Charakteristik einzuhauhen und eine warme und kräftige Färbung mit den einfachsten Mitteln zu erreichen. Die zweite und nicht minder edle Radirung desselben Künstlers ist das Blatt nach „*La Bella di Tiziano*“ im *Palast Pitti* zu *Florenz*. Die prangende Schönheit dieser Frau, der Reichtum des Kostüms und die Meisterschaft, mit der *Tizian* das ganze Bild malte, hat letzterem den Ruf erworben, als Typus des weltlichen Stils der venezianischen Renaissance zu gelten. Da *Laguillermie* diese Epoche der Malerei auch durch die Radirung zur Anschauung bringen wollte, so konnte er kein besseres Sujet wählen. In Bezug auf die Größenverhältnisse seines Blattes hat er die von dem *Präsidenten* der „*Radir-Gesellschaft*“, *Seymour Haden*, als mustergültig aufgestellten Regeln wesentlich überschritten. Das Blatt misst 27 : 20 englische Zoll und ist daher größer als alle mir bekannten in *Linienmanier* hergestellten Stiche nach jenem Bilde. Wie bereits bemerkt, ist es *Laguillermie* darum zu thun, typische Werke der älteren Meister durch die Nadel zu reproduzieren, und das

von ihm nach der „Helene Fourment“ des Rubens in der Sammlung van der Hoop in Amsterdam hergestellte Blatt bildet einen weiteren Fortschritt in dieser Richtung. Trotz des raschen Schaffens vermeidet er durch seine Gründlichkeit die Klippen, welche oft der Radirtechnik durch ihre Beweglichkeit erwachsen. Zum Ruhme der deutschen Kupferstichkunst sei hierbei erwähnt, dass der Stich der „Heil. Cäcilie“ von Professor Eilers, nach dem Gemälde von Rubens, in der gesamten Tages- und Fachpresse Englands den ungeteiltesten Beifall findet. Besonders wird die geniale Kombination der ausgleichenden und ergänzenden Anwendung von Grabstichel und Nadel hervorgehoben.

Die „Art Union of London“ ist wohl diejenige Gesellschaft Englands, welche mit am meisten dazu beiträgt, die Kenntnis und Liebe zur Kunst zu fördern. Präsident der Vereinigung ist der Graf Derby. Seit ihrem Bestehen hat die Gesellschaft ungefähr für 462000 £ Kunstwerke angekauft und an ihre Mitglieder verteilt. In diesem Jahre veröffentlicht die „Art Union“ eine Originalradirung von *Robert Macbeth* nach seinem akademischen Bilde von 1892 „Nachzügler zur Fähre“. Das Sujet bildet die alte pittoreske Stadt Kings Lynn von jenseits des Flusses gesehen, zu dem die im Vordergrund befindlichen Fischer eilen, um das letzte Fährboot noch zu erreichen. R. Macbeth ist ein Radirer von so fest begründetem Ruf, dass kaum etwas Neues über ihn gesagt werden kann. Die Originalradirung stellt die höchsten Ansprüche an den graphischen Künstler: er muss Maler, Radirer und Drucker in einer Person sein, er muss die Grammatik der Malerei, die Zeichnung vollständig beherrschen, Phantasie und Empfindung besitzen, und endlich Plastik und Malerei in ihrem Zusammenwirken scharf beurteilen können. Daher ist die Radir- oder Ätzkunst mit Recht als die Königin der graphischen Künste zu betrachten. Das vorliegende Blatt ist eine der besten Arbeiten Macbeth's, in der die Vorzüge seines festen und prächtigen Stils durchweg erkennbar sind. Die Platte misst ohne Rand 22 : 14 englische Zoll. — Die zweite Publikation der „Art Union“ führt den etwas absonderlichen Namen „Souvenir of Velazquez“ und ist in Mezzotintomanier gehalten. Der Vorwurf für den Stich wird durch das schöne, gleichnamige Bild von Sir John Millais gegeben, welches sich in der Diplomagalerie der Königlichen Akademie befindet. Der Stil fällt in die beste Periode von Millais. Ein junges, hübsches englisches Mädchen wird dargestellt in Auffassung und Farben des Velazquez. Dies ist

aber auch das einzigste, was an den spanischen Meister erinnert. Das Blatt hat eine Größe von 22½ : 18 engl. Zoll und ist von Mr. *Max Collock* gestochen. Die Mezzotintomanier kam bekanntlich schon sehr früh durch den Prinzen Ruprecht von der Pfalz nach England und wird aus diesem Grunde häufig die „englische Manier“ kurzweg genannt. Es wird hierbei, im Gegensatze zu den anderen Stichmanieren, aus dem Dunkeln ins Helle gearbeitet. Die auf diesem Wege erreichte Wirkung ist eine sehr zarte und weiche und reicht vollkommen aus, wo es sich, wie hier, nur um eine äußerst korrekte Wiedergabe des Originals von Millais handelte.

Bei Lebzeiten war *Romney* nicht beliebt bei den Kupferstechern, namentlich nicht im Vergleich mit seinem großen Rivale Sir *Joshua Reynolds*: aber die letzten Jahre haben einige Platten nach jenem Meister hervorgerufen und die Nachfrage nach denselben hält an. Die beste derartige, gleichfalls in Mezzotinto ausgeführte und recht gelungene Arbeit nach dem Bilde „Lady Hamilton als Natur“, eines der bedeutendsten Werke von *Romney*, ist bei *Mendoza* erschienen. Die Vertasserin, *Mrs. Cornuch*, ist dem Originale, welches voller Leben und Bewegung ist, vollkommen gerecht geworden. Ein verhältnismäßig neuerer Meister ist *Greenhead*, der eine Übertragung des Bildes in der Nationalgalerie, „Die drei Grazien“ von *Joshua Reynolds*, in der Kunsthandlung von *Graves* ausgestellt hat. Die Hauptfigur des Bildes ist die zur damaligen Zeit sehr berühmte Gräfin *Anna Townshend*.

Der einzige Stich von Bedeutung in der langen Liste der neueren Arbeiten ist eine Landschaft von *John Finnie*, dessen gediegene Leistungen in den Ausstellungen schon vielfach Aufmerksamkeit erregt haben. Das Blatt stellt eine sehr hübsche, friedliche Landschaft mit grober Naturreine dar, und doch mit jener Individualität, die keinem großen Künstler fehlen darf. Der in Bristol bei *Frost & Wood* erschienene Stich führt den Namen „Weidellächen“.

Die auf der letzten Ausstellung der „Royal Society of Painter-Etchers“ von unserem berühmten Landsmanne Professor *Habert Beckoner* eingesandten Radirungen müssen als bereits bekannt vorausgesetzt werden. Dasselbe gilt wohl gleichfalls von den Werken *Robertson's*, *Art Haig's* und *W. Strang's*. — Schließlich soll bemerkt werden, dass vor einigen Wochen bei *Christie* eine sehr umfangreiche Auktion einer Sammlung von Kupferstichen *Bartolozzi's* stattfand. Diese Kollektion gehörte früher dem Herzoge von *Luca* und ist wahrscheinlich von *Barto-*

lozzi für ersteren angelegt worden. Ein großer Teil der Stiche sind Blätter nach alten Meistern und Zeitgenossen, namentlich der Angelica Kauffmann. Es waren ferner von Bartolozzi auch einige mehrfarbige Drucke vorhanden. Wie bekannt, kam zu seiner Zeit die Neuerung auf, von der Kupferplatte mehrfarbige Bilder herzustellen. *Le Blon*, der diese Technik noch wesentlich verbesserte, machte 1720 in London seine ersten hierauf bezüglichen Versuche, und der farbige Kupferdruck kam in England zu so großer Vollkommenheit, dass von hier aus die ganze Welt mit solchen Kunstblättern versorgt wurde. Noch heute ist der farbige Stich jeden Genre's der beliebteste Zimmerschmuck des Engländer's, und eine Liebhaberei, für die er leicht viel Geld ausgiebt.

BÜCHERSCHAU.

Aby Warburg, *Sandro Botticelli's „Geburt der Venus“ und „Frühling“*. Straßburger Dissertation. 1892. gr. 8.

Während der Verfasser die beiden bekannten Florentiner Botticellibilder einer eingehenden Prüfung unterzieht, giebt er uns nach zwei Seiten hin Aufschluss über dieselben. Einmal wird ihr Inhalt festgestellt und im Zusammenhang damit der Anlass ihrer Entstehung annähernd fixirt, dann aber wird die äußere Gestaltung der Figuren auf den sich in ihnen offenbarenden Einfluss der Antike geprüft. Es ergibt sich dabei das Resultat, „dass es zwar einseitig, aber nicht unberechtigt ist, die Behandlung des bewegten Bewerkes zum Kriterium des Einflusses der Antike auf die Kunst der Renaissance zu machen.

Warburg verschlingt die Untersuchung beider Fragen miteinander; wir dagegen wollen sie getrennt betrachten, weil uns auf diese Weise die gewonnenen Resultate deutlicher ins Auge springen.

Die Geburt der Venus in den Offizien nimmt ihren Stoff nicht direkt aus Homer, wie Jul. Meyer nahegelegt hat, sondern aus einem zeitgenössischen Dichter, dem Polizian, welcher bei der Beschreibung eines fingirten Reliefs mehrere Züge einfließt, welche in der homerischen Schilderung dieses Vorganges fehlen, aber bei Botticelli aufgenommen sind. Nicht des „Zephyrs Windhauch“, sondern *mehrere Winde* treiben Venus ans Ufer, sie wird nicht in unbestimmter Weise auf den Wogen des Meeres getragen, sondern steht in einer Muschel und wird endlich am Lande nicht mit einem im allgemeinen als göttlich bezeichneten Gewande, sondern speziell

mit einem gestirnten erwartet. Wenn diese Elemente an und für sich vielleicht nicht zwingend sind, so passt es doch, wie sich Warburg ausdrückt, zu der Überlieferung, die Polizian als Inspirator Raffael's und Michelangelo's gelten lässt, in ihm auch den Berater Botticelli's zu sehen. Bei Homer und bei Polizian sind es die Horen, welche das Gewand für Venus bereit halten, auf dem Bilde aber sehen wir nur *eine* Figur, welche gewöhnlich als Frühlingsgöttin bezeichnet wird, sie muss aber als Hore des Frühlings präcisirt werden.

Im „Frühling“ legt Warburg wiederum die Anlehnung an Polizian dar, daneben aber auch den Einfluss Alberti's, welcher nach antiken Schriftquellen die Grazien in ungegürtetem Gewande erscheinen lässt. Dieses Motiv, welches kaum durch antike Kunstwerke der Renaissance überliefert sein kann, sehen wir bei Botticelli deutlich hervortreten. Ja, er scheut sich so sehr, es zu übergehen, dass er einer seiner Grazien den Gürtel nimmt, obgleich er ihrem Gewande einen Wurf giebt, der nur durch einen Gürtel motivirt werden kann. — Die Gruppe auf der äußersten Rechten des Bildes werden aus Ovid in gesicherter Weise als Flora, welche Frühlingrosen aus dem Munde bläst, und als der sie verfolgende Zephyr erkannt. Das rosenstreuende Mädchen in blumigem Gewande ist, wie auf der Geburt der Venus, wieder die Hore des Frühlings, in welcher Warburg nicht mit Unrecht eine Anlehnung an die Antike, etwa an die Florentiner Flora, welche er abbildet, erkennt. Die Figur am linken Rande lässt sich als Hermes deuten, welcher die Wolken verschleucht. Eine antike oder zeitgenössische Begründung für das Auftreten und Handeln dieser Gestalt war zwar nicht beizubringen, indessen zeigt ihre offenbar unter Zwang vollzogene Unterbringung auf dem Gemälde, dass etwas ganz Bestimmtes durch sie angedeutet werden sollte und dass sie durchaus nicht als bloße künstlerische That aufzufassen ist. — Jetzt steht nur noch die Erklärung der Mittelfigur aus. Vasari hatte neben der Geburt der Venus auch ein Frühlingbild, „Venus, von den Grazien bekränzt“, gesehen. Wenn der Inhalt unseres Bildes auch damit nicht exakt wiedergegeben ist, so nimmt Warburg doch den Hinweis auf Venus auf, welche als Brennpunkt der ganzen Darstellung erscheint, und benennt das Gemälde „Das Reich der Venus“, in dem Sinne, wie es Polizian schildert.

Sehr ansprechend ist noch eine Vermutung, welche an die Hore des Frühlings geknüpft wird.

Warburg legt uns nahe, dass sie das Porträt der Simonetta Vespucci sein könnte. Diese anmutige, von Giuliano Medici verehrte junge Frau erlag dreiundzwanzigjährig der Schwindsucht und wurde von Polizian als Nymphe Simonetta in seiner Giostra, dem Festgedicht auf ein Turnier eben dieses Giuliano, besungen. Für Giuliano ist auch offenbar das Bild gemalt worden, welches diese Liebesepisode künstlerisch verewigt und „wenn man sich denkt, dass das ‚Reich der Venus‘ seine Veranlassung in einem ersten Erlebnis hat, so lässt sich auch Haltung und Stellung der Venus eher verstehen, sie blickt den Beschauer ernst an, den Kopf beugt sie etwas nach ihrer rechten Hand hin, die sie mahnend erhebt!“

Nun kommen wir zu dem, was bei Warburg im Vordergrund der ganzen Untersuchung steht: zum Einfluss der Antike. Wir sind gewohnt, diesen in hundert einzelnen Zügen zu erkennen und wenn der Nachweis versucht wird, dass sich die Renaissance an antike Vorbilder anlehnte, „wenn es sich um die Darstellung äußerlich bewegten Beiwertes — der Gewandung und der Haare — handelte,“ so können wir dem nur zustimmen, weil es in der That auffällig ist, in der Renaissance bei gewissen bewegten Figuren so viel Anlehnung an die Antike zu finden. Es bleibt aber ein besonderes Verdienst des Verfassers, den Einfluss des bewegten Beiwertes mit einer staunenswerten Sachkenntnis und einer weiten Belesenheit Schritt für Schritt in verschiedenen Einzelfällen nachgewiesen zu haben. Mit sicherer Hand geleitet er uns zu den Parallelen zwischen den Dichtern und Künstlern des Altertums mit denen des Quattrocento, welche durchweg eine Abhängigkeit der Neuen von den Alten in Sachen der Bewegung verraten.

Die Untersuchung bringt so greifbare Resultate auf einem Gebiete, auf welchem man sich bisher mit dem *richtigen Gefühl* begütigte, dass man dem Verfasser wirklich Glück dazu wünschen kann, mit einer Erstlingsarbeit einen Schatten kunstwissenschaftlicher Erkenntnis mit festem Strich zur Silhouette ausgebildet zu haben.

MARC ROSENBERG.

Lehrbuch der gotischen Konstruktionen von G. Ungewitter. III. Auflage. Neu bearbeitet von K. Mohrmann, Prof. an der techn. Hochschule zu Riga. Mit über 1200 Abbild. im Text und auf Tafeln. Leipzig, T. O. Weigel Nachfolger (Chr. Herm. Tanchütz) 1889—1892.

Die Würdigung dieser neuen Ausgabe des Ungewitter'schen Werkes ist in Bezug auf Einteilung, Inhalt und wissenschaftliche Bedeutung durch die Fachpresse in erschöpfender

und sachkundigster Weise erfolgt. Dazu kommt der didaktische Wert der Arbeit, der in der täglichen Unterrichtspraxis zu Tage tritt. Den älteren Kollegen, welche sich mit dem Studium der ersten beiden Auflagen befasst haben, wird, wie dem Unterzeichneten, dieses Studium zwar genug geworden sein, insofern der breite Stil der Ableitungen und die in einem Atlas vereinigten, nur mühsam zu benutzenden Illustrationen unverhältnismäßig viel Kraft und Zeitaufwand beansprucht hätten. Das war um so empfindlicher, je mehr die neueren Erscheinungen der Litteratur auf den anderen technischen Gebieten bestrebt waren, ihren Inhalt in gedrängtester Kürze und Übersichtlichkeit dem Leser vorzuführen. Wohl so mancher, der mit Feuereifer an das Werk herantrat, wird abhand erlahmt sein, und von den Studierenden darf ohne Übertreibung behauptet werden, dass unter hundert höchstens einer ganz bis zum Ende damit gekommen ist. Meister Ungewitter hatte sich in seinem Buche die undankbare Aufgabe gestellt, junge Männer mit wenig mehr als Volksschulbildung zu Architekten zu erziehen, und war dadurch gezwungen, vieles aufzunehmen, was unsere heutigen Studierenden teils von der Mittelschule her mitzubringen, teils von anderen, als den Fachprofessoren an der Hochschule zu erlernen pflegen. So sind die ermüdenden Weiterungen in seinem Werke zu erklären. Wie ganz anders in der von Mohrmann neu bearbeiteten dritten Auflage! Man kann jetzt alles lesen, sehen, verstehen. Was früher nur zu ergründen war, das erfasst sich jetzt leicht, wie von selbst. Das Buch ist, kann man sagen, zur guten Hälfte neu und dem heutigen Wissen, insbesondere der Bedeutung der Statik und Mechanik unseres 19. Jahrhunderts nach allen Seiten hin gerecht geworden. Dabei ist jeder überflüssige Ballast vermieden und wird jeder, der die Notwendigkeit theoretischer Kenntnisse für den gebildeten Architekten unserer Tage anerkennt, zugeben müssen, dass in diesem Werke Theorie und Praxis in glücklichster Mischung und weiser Abwägung vereinigt erscheinen. Wenn es schon für den erfahrenen Architekten, der gewohnt ist, unvermittelt zu arbeiten, erfrischend und anregend wirkt, in dem Buche nachzulesen und damit von Zeit zu Zeit den Kanon seiner Kunst in sich zu erneuern, oder um mit einem verstorbenen Heros unseres Faches zu sprechen, sich bei solcher Lektüre „auf die Nieren zu prüfen“, so gilt das ganz besonders von den jüngeren Architekten und Studierenden, denen es darum zu thun ist, mehr und mehr in das innerste Wesen der gotischen Baukunst einzudringen. Der Architekturunterricht an unseren Hochschulen ist nun einmal durch die übrigen, nicht zu umgehenden Fächer mehr oder weniger eingeengt und kann sich nicht in dem Maße entfalten, wie das etwa auf Akademien der Fall ist, weshalb es auch den betreffenden Professoren sehr schwer wird, in den knapp zugemessenen Unterrichtsstunden eine nach allen Seiten abgerundete und im Detail erschöpfende Entwicklung der Bauformen zu geben. Hier tritt als hochwillkommenes Helfer in der Not die neueste Mohrmann'sche Bearbeitung auf, der man mit Recht, wie früher geschah, den Ehrentitel eines deutschen Viollet-le-Duc zuerkennen darf, ja, die dieses einzige Werk des großen französischen Meisters an gedrähter Kürze und wissenschaftlicher Vertiefung noch erheblich übertrifft. Wie sehr Mohrmann mit seiner Arbeit das Richtige getroffen hat, dafür geben unsere Schulbibliotheken eine drastische Illustration, in denen die seitherigen Auflagen unbenutzt vergeblich, während die neue Ausgabe dauernd vergriffen oder belegt ist; und wenn früher ganze Jahrgänge von Studierenden das Ungewitter'sche Werk kaum dem Titel nach gekannt haben, sieht man dasselbe jetzt mehr und mehr auf den Arbeitstischen in den Zeichensälen liegen. Ein

Sammelwerk malerischer Gestaltungen aller Art, verschiedener Lösungen einer und derselben Aufgabe, oder tausendfacher variiert Details will und kann das Buch nicht sein, dafür sorgen, durch die neueren Reproduktionsmethoden unterstützt, die ins ungemessene anschwellenden übrigen Architekturwerke im reichlichsten Maße; allein den Kern der Sache hat uns Mohrman in erstaunlicher Klarheit und Vollständigkeit gegeben, und dafür gebührt ihm reichster Dank der Architekten im allgemeinen und der akademischen Bürgerschaft im besonderen. Möge das Werk, wie sein berühmter französischer Rivale, allen Jüngern der Kunst immer mehr zum unentbehrlichen Berater und treuen Freunde werden!

München, Januar 1893.

Prof. II. v. SCHMIDT.

NEKROLOGE.

* Der schweizerische Bildhauer Robert Dorer, ein Schüler von Schwanthaler, Rietchel und Löhnel, ist am 13. April in seinem Geburtsort Baden im Aargau im 63. Lebensjahre gestorben. Er hat sich besonders durch das Nationaldenkmal in Genf, das die Vereinigung der Republik Genf mit der Schweiz durch zwei weibliche Figuren darstellt, durch acht Statuen berühmter Bürger Berns am Kasino daselbst und durch den Nationalbrunnen vor dem Bundesrathaus bekannt gemacht.

* Der englische Landschaftsmaler Vicat Cole ist am 6. April in London, 60 Jahre alt, gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

* Professor Jacob Burchard hat nach fünfunddreißigjähriger Lehrthätigkeit seine Entlassung aus dem Lehrkörper der Universität Basel eingereicht.

* Die preussische Landeskunstkommission ist kürzlich durch Berufungen des Kultusministers neu gebildet worden. Sie umfasst jetzt 15 Mitglieder, darunter 8 Maler (Karl Becker, O. Knille, Paul Meyerheim und A. v. Werner in Berlin, E. v. Gebhardt und P. Janssen in Düsseldorf, L. Bokelmann in Karlsruhe und Max Schmidt in Königsberg), zwei Bildhauer (Schaper und Siemering in Berlin), zwei Architekten Ende und Schwedten in Berlin), ein Graphiker (Karl Köpping in Berlin) und zwei Nichtkünstler (Geheimrat Dr. Jordan und Wirkl Geheimrat).

WETTBEWERBUNGEN.

= tt. Darmstadt. Beim öffentlichen Wettbewerbe zur Erlangung von Modellen und Entwürfen für ein dem Oberbürgermeister Ohly zu errichtendes Denkmal sind 41 Arbeiten eingelaufen. Der erste Preis und die Ausführung des Denkmals wurden dem Bildhauer Friedrich Hunsmann, Professor an der Kunstgewerbeschule in Frankfurt a. M., zuertheilt; den ausgesetzten zweiten Preis erhielt Karl Tümmeler in Jena.

DENKMÄLER.

* Vom Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin. Über die Gestaltung der architektonischen Umgebung des Denkmals ist jetzt, wie die Berliner Blätter melden, die Entscheidung getroffen worden. Baurat Ihne, dessen früherer Entwurf zurückgewiesen worden war, hatte einen neuen geschaffen, der dem Kaiser vorgeführt wurde. Zum Vergleich war auch der Entwurf von Begas zur Stelle, und gegenüber der Skizze des Denkmals befand sich ein Modell der Schlossfront. Es soll sich dabei herausgestellt haben, dass Baurat

Ihne der Architektur eine so vorherrschende Stellung gegeben hatte, dass sie das Denkmal in der Größe schlug und auch den Anblick des Schlosses allzu sehr beeinträchtigte. Es trat auch deutlich zu Tage, dass Architektur und Plastik nicht zusammenhängen und von verschiedenen Künstlern stammten. Der Kaiser erklärte, dass der Ihne'sche Entwurf nicht zu verwenden sei, und er hat nunmehr endgültig bestimmt, dass der gesamte Entwurf von Prof. Begas zur Ausführung kommt. Der Kaiser soll Herrn Baurat Ihne anheimgegeben haben, die Ausführung der Architektur nach der Skizze von Begas zu übernehmen. Herr Ihne dürfte darauf jedoch schwerlich eingehen, und es wird voraussichtlich dem Architekten Gustav Hahlhuber, der nach dem Plane des Prof. Begas den Entwurf gezeichnet und detaillirt hat, auch die Ausführung übertragen werden. Herr Hahlhuber war früher im Reichstagsbaubureau bei Wallot beschäftigt = tt. Stuttgart. Im Kunstgewerbeverein ist gegenwärtig das dem verstorbenen Bischof Andreas Räß gewidmete, für den Straßburger Münster bestimmte Grabdenkmal öffentlich ausgestellt. Den Entwurf des in gotischem Stile mit einem Baldaehin gekrönten Werkes fertigte der Dombaumeister Franz Schmitt in Straßburg, das Reliefbildnis des Kirchenfürsten L. Stienne und den Erzguss des Ganzen Paul Stots.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

* Die nachgelassenen Werke des Bildhauers Paul Otto, insbesondere seine Skizzen und Modelle zum Lutherdenkmal in Berlin, werden auf der großen Kunstausstellung zu einer Sonderausstellung vereinigt werden.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

○ Der norwegische Maler Edvard Munch, der trotz der üblen Erfahrungen, die er mit seinen Bildern gemacht, seinen Wohnsitz in Berlin genommen hat, hatte sich zur Aufnahme in den Verein Berliner Künstler gemeldet. Wie es nach den Satzungen des Vereins erforderlich ist, hatte er zu diesem Zwecke ein Bild gemalt, die Darstellung eines auf einem Sofa liegenden Mannes, das in der Sitzung des Vereins vom 11. April zur Besichtigung und Prüfung gelangte. Das Ergebnis der Abstimmung war, dass Munch mit 77 Stimmen gegen 39 zurückgewiesen wurde. — In derselben Sitzung wurde beschlossen, das Sterbegeld von 300 auf 400 M. zu erhöhen.

VERMISCHTES.

= tt. Frankfurt a. M. Der Maler Jakob Hoffmann hat im Auftrage des Prinzregenten Luitpold von Bayern zwei Landschaften „Partie bei Rohrbrunn im Spessart“ (Herbstlandschaft) und „Motiv an der Nidda bei Praunheim“ (Sommerlandschaft) gemalt, welche im hiesigen Kunstvereine zur öffentlichen Ausstellung gelangten.

= tt. Karlsruhe. Der Bildhauer Professor Most ist mit der Ausführung einer Büste der verstorbenen deutschen Kaiserin Augusta in Carraraarmor beschäftigt; das Kunstwerk ist bestimmt, die innere Treppenhalle des Kaiserin Augusta-Bades in Baden-Baden zu schmücken.

* Professor Ferdinand Koller in Karlsruhe ist mit der Vollendung eines großen Bildnisses des deutschen Kaisers beschäftigt, das, wie die „Nordd. Allg. Ztg.“ mittheilt, den Mittelpunkt des Ehrensaals der Berliner Kunstausstellung bilden wird. Der Künstler hat den Herrscher in ganzer Figur dargestellt. Der Helmet umwallt seine in die Uniform der Gardes du Corps gekleidete Gestalt, deren Brust

der schwarze Kürass umschleibt. Als Hintergrund wähle der Künstler den Thronhimmel, im Vordergrund werden die hinaufführenden Stufen sichtbar.

VOM KUNSTMARKT.

Kunstauktion in Hamburg. Die Firma J. M. Heberle H. Lempertz (Söhne) aus Köln versteigert am 2. Mai die bedeutende Gemäldesammlung aus dem Nachlasse des verstorbenen Rentners *Abraham Philipp Schacht* in Hamburg in der Villa des Erblassers, Hohe Bleichen 19. Die Kollektion umfasst 90 Gemälde von hervorragenden deutschen, französischen, belgischen und holländischen Meistern des 19. Jahrhunderts, *einige Bilder älterer Meister* und eine Reihe Zeichnungen und Stiche. Der sehr elegant ausgestattete Katalog in Folio enthält 34 Lichtdrucke der wichtigsten Bilder, deren Urheber für die Bedeutung der Sammlung Zeugnis geben. Ein frühes Bild von Andr. Achenbach eröffnet die stattliche Reihe, dann folgt eine Landschaft mit Kühen von Rosa Bonheur, ein Genrebild von Chaplin, arabische Hufeiselmiede von E. Delacroix, ein Figurenbild von N. Diaz, Diana auf der Jagd, eine Waldlandschaft desselben Meisters, dann ein Jagdstück von Alfr. de Dreux, ein staffirtes Landschaftsbild von J. Dupré und ein lebhaft bewegter „Kampf zwischen Arabern und Beduinen“ von E. Fromentin. Es folgen A. M. Guillemin, F. Gaueremann, Ferd. Heilbuth, E. Isabeey, Munkaesy, Pettenkofen, Alfr. Stevens, E. Verboekhoven, Florent Willems und G. Washington u. a. Von den älteren Meistern seien wenigstens Boucher, Greuze, Van Loo und van Tol genannt. Zwei Abbildungen in Lichtdruck, die dieser Nummer beiliegen, zeigen die Bilder Nr. 14 und Nr. 24 des Katalogs. — Nr. 14 giebt die Darstellung von Diaz, Ruhe der Diana nach der Jagd, und wird im Katalog als ein Kapitalbild und ganz hervorragende Schöpfung des Meisters bezeichnet, „das außerordentlich schön in Färbung und Behandlung, geistreich im Vortrag, reizvoll in Stellung und Behandlung der amnütigen Figuren“ ist. Es ist auf Leinwand gemalt, 117 cm hoch und 71 cm breit, bezeichnet. Nr. 24 von Eugen Fromentin wird charakterisirt als „hervorragendes, bekanntes Werk des Meisters, ungemein lebendig in der Komposition, vortrefflich in der Wiedergabe der Landschaft, der Figuren und des Lufttons.“ Auf Leinwand. Höhe 108, Breite 72 cm, bezeichnet Eug. Fromentin 1872.

Vom 3. bis 5. Mai kommt die reiche *Kunstgewerbliche Sammlung*, über die in einem zweiten, nicht minder gut ausgestatteten Katalog berichtet wird, niter den Hammer. Sie umfasst 639 Nummern: Dosen, Bijouterieen, Taschenuhren, Bergkrystallarbeiten mit Edelmetall montirt, Silberarbeiten, Bronzen, Email und Elfenbeingegegenstände, Lackarbeiten,

Miniaturen, Majoliken, Fayencen, Porzellane aller Art, Gläser Möbel, Münzen und Bücher, dabei vieles Auserlesene und Kostbare. Es sind ganze Zimmereinrichtungen dabei, die von gutem, ausgebildetem Geschmacke zeugen. Das Erträgnis der beiden Auktionen soll zu einer wohlthätigen Stiftung verwendet werden. Die Sammlung ist vom 29. April bis 1. Mai zur Besichtigung ausgestellt.

Berlin. Am 11. April wurden bei R. Lepke bei Versteigerung der Sammlung *H. J. Degens von Kevonbank* folgende Preise erzielt: G. Dou: Scene aus der Sintflut 490 M.; Frans Hals: Männliches Porträt 630 M.; Cornelis de Waal: Die Erstürmung einer Stadt 760 M.; Jacob Gerritsz Cuij: Die Münzmeister 2850 M.; A. Palamedes: Interieur mit lustiger Gesellschaft bei Tische 900 M.; J. Victors: Niederländische Dorfkirchweih 2505 M.; Gregorius de Coninck: Stillleben 4065 M.; P. Moreelse: Halbfigur einer vornehmen Dame 900 M.; Dirk Maes: Eine Jagdgesellschaft 780 M.; Mathijs Naiveu: Holländisches Interieur 600 M.; Palamedes und E. v. d. Velde: Lagersee 1895 M.; Adriaen van Utrecht: Kolossal-Stillleben 1080 M.; J. A. Beerstraaten: Winterlandschaft 640 M.; A. v. Dyck: Die heilige Jungfrau mit dem Christuskinde 500 M.; W. Kalf: Stillleben 1300 M.; P. de Ring: Stillleben 1495 M.; S. v. Ruijsdael: Das Dorf Falkenhof b. Nymwegen 590 M.; J. Wijnants und J. Lingelbach: Landschaft 505 M.; P. Aertsen: Die Geburt Christi 600 M.; M. Hobbema: Die Wassermühle 5100 M.

* *Bilderpreise.* Bei der Versteigerung der Denain'schen Gemäldesammlung in *Paris* wurden hohe Preise erzielt. So zahlte man für ein Porträt von Rembrandt 41000 Francs, für einen Fragonard (Heimkehr) 16000, für einen Prudhon (die Jahreszeiten) 80000, für Pastelle von Latour 6500, 11000, 18000, für einen Th. Rousseau (Regenbogen) 17500, für einen Nattier (Porträt der Frau de Sombrevail) 42700, für einen Bonington (am Bache) 17500, für einen Diaz (im Walde) 12500 Francs u. s. w. Im Ganzen lieferte dieser erste Tag 425000 Francs. Der Gesamtertrag der Versteigerung betrug 618791 Francs.

ZEITSCHRIFTEN.

Bayerische Gewerbezeitung. 1893. Nr. 7.

Der Fächer im Orient. Von P. v. Melinger.

Kunstsalon. 1892/93. Heft 5.

Die Mink im Dienste der bildenden Kunst. Von Prof. K. Skraup. (Schluss). — Der Kupferdruck. Von G. Buss. — Münchener Kunstriebe. Von K. Berger. — Wiener Brief. Von Cl. Sokal. — Aus dem Römischen Kunsterbe. Von H. v. Preusschen.

Mitteilungen des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie. 1893. April.

Archaeologische Ausstellung im k. k. österreichischen Museum 1893. — Eine neue Publikation aus dem österreichischen Museum. Von B. Breche. — Die Naturformen und die ornamente. Von Prof. B. Macht. (Schluss.)

== Inserate. ==

--<>-- Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig. -->>--

Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.

Sechste Auflage.

Mit 1001 Abbildungen im Text. 1884—1885.

2 Bde. gr. Lex. 8. br. M. 26.—, geb. M. 30.—

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Eine vollständige Kunstgeschichte

für 21 Mark.

Kunsthistorische Bilderbogen.

Handausgabe

167 Tafeln mit 1290 Holzschnitten

Preis gebd. 15 Mark.

Textbuch von ANTON SPRINGER.

41 Bogen gebd. 45 Mark.

Die Kunsthandlung von C. G. Boerner & Pettenkofen.

befindet sich vom 1. April ab

Nürnberggerstrasse 44.

Großes Lager von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Lithographien und Handzeichnungen alter und neuer Meister.

Gemaldesaal in Frankfurt a. M.

Anstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch Rudolf Bangel in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, geogr. 1869. [463]

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle größeren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes

Berlin W.,
Potsdamerstraße 3.

[579]

Josef Th. Schall.

Gemälde moderner und alter Meister.

auch Aquarelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl einzeln als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von

Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 16S.

[593]

Das in dieser Zeitschrift (1890) in einer trefflichen Radirung von Th. Alphons publizierte köstliche Bild von **Aug. v. Pettenkofen** „Am Spinnrocken“, eine Perle unter den kleineren Olgemälden des Meisters, ist zum Preise von 1000 fl. ö. W. unter der Hand zu verkaufen. Offerten übernimmt die Red. dieses Blattes **Leipzig**, Gartenstraße 15).



Oelgemälde
verkauft worden zu am durch
Dr. Balthasar Restaurator Pictus.
In den etwaid Gelehrten vorausig.
Preislist franco.
Schminke & Comp. Düsseldorf

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Das Schlosserbuch.

Die Kunst- und Bauschlosserei
in ihrem gewöhnlichen Umfange
von

Theodor Krauth und Franz Sales Meyer.

Mit 100 Tafeln
und 350 Abbildungen im Text.

br. 18 M., geb. in 2 Bände M. 21.50.

Wertvolle Bibliothek- und Geschenkwerke

aus dem Verlage von E. A. Seemann in Leipzig.

Geschichte der Plastik

von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart von **Wilhelm Lübke**.

Dritte verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 500 Holzschnitten. 971 S. gr. Lex.-8^o. 2 Bände. Brosch. 22 M.; in Leinwand geb. 26 M.; in 2 Halbfranzbände geb. 30 M.

Raffaell und Michelangelo.

Von **Anton Springer**.

Zweite verbesserte Auflage in zwei Bänden gr. Lex.-8^o. Mit vielen Illustrationen. Engl. kart. 21 M.; in Halbfranz 25 M.; in Liebhaberbänden 30 M.

Dürer.

Geschichte seines Lebens und seiner Kunst.

Von **Moritz Thamsing**.

Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. gr. Lex.-8^o. Mit vielen Illustrationen. Engl. kart. 20 M.; in Halbfranz 21 M.; in Liebhaberbänden 28 M.

Holbein und seine Zeit.

Von **Alfred Woltmann**.

Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Mit Illustrationen. Brosch. 13 M., geb. in engl. Leinwand M. 15.50. Der zweite Teil dieses Werkes (Ölskizze, Katalog der Werke) ist gänzlich vergriffen

Der Cicerone.

Eine Anleitung zum Genuss der Kunstschatze Italiens.

Von **Jacob Burckhardt**.

Sechste vermehrte und verbesserte Auflage. Unter Mitwirkung des Verfassers herausgegeben von **Wih. Bode**. 1876. 3 Bände. Brosch. 13 M. 50 Pf.; geb. in Kaliko 16 M.

Kultur der Renaissance in Italien.

Von **Jacob Burckhardt**.

Vierte verbesserte Auflage, besorgt von L. Geiger. Gr. 8^o. engl. kart. 11 M., in feinen Halbfranzbänden 14 M.

Die Zeit Constantins des Großen.

Von **Jacob Burckhardt**.

Zweite, verbesserte Auflage. Gr. 8^o. brosch. 6 M., eleg. geb. 8 M.

Inhalt: Die meisten Erscheinungen der englischen Radir- und Kupferstichkunst. — A Warburg: Sandro Botticelli's Geburt der Venus und Findling; Leibriech der gotischen Konstruktionen von G. Ungewitter. — R. Dorer: V. Cole. — Prof. J. Burckhardt: Die preussische Lenkungscommission. — Wertheimer für ein dem Oberbürgermeister Ohly in Darmstadt zu errichtendes Denkmal. — Vom Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin; Denkmal für Bischof Rab von Straßburg. — Ausstellung der nachgelassenen Werke des Bildhauers Paul Otto in Berlin. — Vom Verein Berliner Künstler. — J. Hoffmann's Bild: „Rohrbrunn im Spessart“; Professor Moest's Buste der Kaiserin Augusta; Ferd. Keller's Bild des deutschen Kaisers. — Kunstauktion in Hamburg durch J. M. Heberle; Sammlung Schmidt (mit zwei Lichtdrucken); Bilderpreise bei der Versteigerung der Sammlung H. J. Degens von Revendik durch K. Lepke in Berlin; Bildpreise bei der Versteigerung der Denant'schen Gemäldesammlung in Paris. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Artur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt der Verlagsbuchhandlung **G. Hirth's Kunstverlag** in München bei, enthaltend Urtheile der Presse über **K. Muthers** Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN S.W.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1892/93.

Nr. 23. 27. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, a 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE JAHRESAUSSTELLUNG IM WIENER KÜNSTLERHAUSE.

Das an unserer modernen Kunst so recht zu Schanden gewordene Sprichwort „Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen“ hat auf jeder Ausstellung, die wir zu besuchen Gelegenheit haben, allen Grund sich zu verstecken; noch eher hören wir die Stimmen der Ururgroßväter aus den Modernen heraus, fast nie aber sind die mehr oder minder stimmlosen direkteren Vorfahren zu erkennen. Denn auch die Renaissancekünstler sind, im Gegensatz zu den Gotikern, nicht neuerungssüchtiger und zwar aus innerem Triebe nicht neuerungssüchtiger gewesen als unsere Modernen. Auch wir haben zum weitaus größten Teil auf das Erbe der Väter verzichtet, wir haben für unsere neuen Bedürfnisse ein neues Haus gebaut und dem alten Gott, der sich uns in neuer Gestalt offenbarte, einen neuen Tempel getürmt. Freilich sind noch viele, wenn auch nicht unter den Künstlern selbst, so doch in der großen Masse der Genießenden mit ihren Sinnen nicht so weit, um das Wort der Apostel des neuen gereinigten Glaubens zu verstehen. Noch immer und wohl noch für lange wird, wie zu allen Zeiten und auf allen Gebieten, ein großer Teil der Menge an dem „Was“ hängen und nicht um das „Wie“ fragen. Aber die Aufgabe aller Streiter für die schönste Blüte menschlicher Kultur, für die Kunst, muss es sein, auf den betretenen Pfaden mutig vorwärts zu schreiten, unbekümmert um den Beifall oder die Missbilligung des Tages. Es ist übrigens gar keine Gefahr vorhanden, dass unsere Kunst davon abgehe: eine Zeit, die sich

das konsequente Streben nach nugeschminkter Wahrheit auf die Fahne geschrieben hat, muss zum Schluss auf das nach unseren menschlichen Begriffen Beste und Vollendetste kommen. Jeder Gang durch eine mit so viel Rigorosität wie die heurige Jahresausstellung arrangirte Versammlung von modernen Kunstwerken zeigt nach allen Seiten den rechten Weg zur Wahrheit; ist doch die Wahrheit überall zu finden, wenn wir nur unsere Augen öffnen wollen; aber wenige haben die Augen, um zu sehen; freilich ist ein Unterschied zwischen sehen und schauen. Die Indolenz ist stärker als der gute Wille, seine Sinne zu üben. Mancher bildet sich beim Genuss von Süßholz ein, ein Gourmand zu sein, und hält Anstern und Sekt für gemeine Nahrung. Stephan Simony hat, ob absichtlich oder unabsichtlich wissen wir nicht, eine etwas unparlamentarische Satire, die ewig wahr bleibt, gemalt und auf der heurigen Ausstellung exponirt: „Verschmähte Gabe“ ist der Titel. Ein trefflich gemaltes Bild; Gedanke und Form gleich gut: Licht und Leben ringen darum um den Preis, welches von beiden besser wiedergegeben wurde. Ein kindliches Mädchen verbrt einer Gruppe von köstlich stumpfsinnigen, aber um so selbstbewusster dastehenden Zweifelnern ein üppiges Bouquet von Pfingstrosen zum Fraße, die von jenen beschnuppert und als unwürdig für einen Wiederkäuermagen mit unwilligem Gebrumm zurückgewiesen werden. Hätte uns der zoologische Name „Zweifelnern“ nicht an den Schopenhauerischen Schimpf „Zweiflüßler“ erinnert, uns wäre nimmer in den Sinn gekommen, in dem köstlichen Gouache-bilde eigentlich eine Tierfabel mit ausgesprochener Tendenz zu finden.

Wie jedes gewaltige Streben auch die Widerwilligen mit sich fortreibt, so sehen wir es auch in der modernen Kunst! Der nüchtern und kühl reflektierende Klassizist und der alles verzuckemde Romantiker müssen zu eigenem Nutzen und Frommen mit der Natur ein Kompromiss schließen, wenn sie als Künstler bestehen wollen; thun sie es nicht, so zeigen sie eine überlebte Grimasse, von der sich jeder achselzuckend mit der bedauernden Frage abwendet: „Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?“ Auch dafür mangelt es nicht an Belegen in unserem Künstlerhause. Wenn eine Zeit, so hat es unsere bewiesen, dass man die Kunst nicht nach der Elle messen darf, so gewaltige Anstrengungen oft selbst auf dem Gebiete der nicht monumentalen Malerei gemacht wurden, den Leinwandfabrikanten durch große Lieferungen auf die Beine zu helfen; im Ganzen und Großen ist ein Zurückgehen der Absicht zu verzeichnen, die Natur in einfachen, anspruchslosen, ich möchte sagen bürgerlichen Vorgängen, die wir gerne unter dem Namen Genre zusammenfassen, in lebensgroßen Figuren festzuhalten, und wenn dies doch der Fall ist, so geschieht es gegenwärtig auf viel intimere Weise als früher, wie heuer *Heinrich Knirr* und *Walter Firls* in München beweisen. Das Genrebild im weitesten Sinne des Wortes, vom anheimelnden Kinderstück oder der dürftigen Marktscene bis hinauf zum aufregenden sozialistischen Tendenzbilde, das schon die Wurzel der Historie bildet, gewinnt wieder mehr Boden und scheint den ihm gebührenden Raum, nämlich unsere Zimmer, wieder zurückzuerobern. Das Vermächtnis Rembrandt's, das mit wenigen Ausnahmen, zu denen unsere ältere Wiener Schule der dreißiger bis in die sechziger Jahre gehört, fast überall vergessen war, gießt wieder seinen Segen aus. Die Flucht aus einer nahegelegenen Vergangenheit, aus der gesuchten „Unglücks-malerei“ der Theaterphrase, der wir übrigens ihr großes, wenn auch zum Teil unbeabsichtigtes Verdienst nicht absprechen wollen, in eine entferntere Vergangenheit, die in ihrem Streben dem jetzigen Sturm und Drang ähnelt, war von größtem Vorteil. Die intime Landschaft in Vereinigung mit dem Tierstück, das eben so innige und eingehende Bild des Lebens in seinen tausendfältigen verschiedenen gesellschaftlichen Äußerungen, der gewaltige Beitrag, den die moderne Kunst zur Biographie unserer Zeit im Porträt liefert, wie dies zum Teil in viel objektiverer Weise als überhaupt je geschieht, diese ganze Summe von Leistungen der Malerei wie auch der Plastik steht im Zeichen der inbrünstigsten Hingebung an

die ewig junge Natur: selbst der Idealist verschmäh't es, seine Gedanken auf Kosten der Wahrheit zu bringen und auch darin gleicht unsere Zeit den besten Epochen der Antike und der Renaissance, wir brauchen da nur an unsere Deutschen *Klinger*, *Stuck* und *Thoma* zu erinnern; dass neben anderen Halbblinden auch hier und da ein Kritiker der jetzt noch neuen Erscheinung zeternd und scheltend nachhumpelt, das darf doch niemand wundern; das Gros des gebildeten Publikums sieht jetzt schon durch die moderne Kunst sein eigenes Gemüthsleben in der einzig für unsere Zeit passenden Weise ausgedrückt und die berühmte Affaire zwischen Mops und Mond hat immer nur dem ersten geschadet. — Sonderbarerweise merkt man unserer neuen Kunst, der die Zukunft gehört, fast in nichts mehr den Umweg an, den sie machen musste, um in rüstigem Weiter-schreiten zur Wahrheit zu gelangen: wir meinen die zöpfische Schulung der jüngsten unter den Kunstjüngern an unseren Akademien mit der Antike; es ist die Geschichte von einem, dem's zu Herzen ging, dass ihm der Zopf so hinten hing es ist noch keinem eingefallen, endlich einmal den Zopf ganz abzuschneiden.

Diese und hundert andere flüssige Reflexionen, die von allen Seiten heranzufuten, werden in jedem Besucher der Ausstellung rege, die, wir müssen es der Jury zu besonderer Ehre nochmals nachsagen, zu den bestarrangirten gehört. Nach dem Grundsatz: das Bessere ist der Feind des Guten, hat wohl viel des letzteren nicht aufgenommen werden können. Das vorhandene Minderwertige, das nicht groß an Zahl ist, dient als nicht unerwünschte Folie und giebt, wohl sehr unfreiwillig von seiten seiner Autoren, die beredte Lehre, wie man es nicht machen soll.

Wie immer nimmt die Malerei die dominirende Stellung ein. Ihr reih't sich mit ungefähr hundert Werken die Plastik und quantitativ sehr bescheiden die Architektur an.

So wie sich uns die Plastik zuerst beim Betreten des Ausstellungsraumes präsentirt, so wollen wir ihr auch den Vortritt in der Besprechung zu Theil werden lassen. Darin hält sie heuer vollkommenen Schritt mit der Malerei, dass sie als monumentale und dekorative Kunst, wie sie durch *Beuk*, *O. König*, *Vogl*, *Dürnbauer*, *Birnauer* und *Rathausky* vertreten ist, kein Übergewicht über die vortrefflichen, zum guten Theil in Bronze ausgeführten Porträtbüsten, einige vorzügliche, realistische Gruppen und Einzelfiguren zu erringen vermag. Vor allen verdienen die realistische

Bronzegruppe von *Überbacher* in München „Junger Faun mit Pantherfamilie“ und der „Gefangene Fischer“ vom Spanier *Maximo Garcia* in Segovia weitaus die Krone. Das letztere Werk — ein älterer Knabe sucht seinen kleineren Bruder aus der Umklammerung eines Polypen zu befreien — ist in der Wiedergabe des physischen und psychischen Vorganges, der körperlichen Anstrengung beider und der großen Seelenangst des Kleinen von der gegenständlichsten Wirkung — ein in's Plastische übersetzter Murillo. Aber auch die erstgenannte Schöpfung ist von schneidigem Realismus in dem behaglichen faunischen Lächeln des Knaben und dem schleichenden Pantherweibchen — dabei von jeder Seite betrachtet das Ganze von grosser Schönheit der Linien, ohne der Wahrheit Eintrag zu thun, weil alles ungesucht und unbeabsichtigt wirkt. *Bohl's* „Herrscherzugenden“ für den neuen Burgtrakt am Michaelerplatz sind ein schönes, akademisches Werk, aber viel geschmeidiger ist seine trauernde, weibliche Figur mit der herrlichen Draperie vom Grabmale Condenhove; fast möchten wir sagen sich selbst übertroffen hat er in der Marmorbüste einer jungen Frau, die uns wie ein lieberlicher Traum der Frührenaissance berührt. *Vogel's* Raimund-Denkmal müsste in der richtigen landschaftlichen Umgebung und mit allem Raffinement einer decenten Polychromirung geradezu von frappirender Wirkung sein. *O. König* hat leider seinem inneren, heiteren Wesen wenig entsprechende Sujets in Grabdenkmälern zur Bearbeitung gefunden. *Thurnbauer* möchten wir lieber auf seinen alten realistischen Wegen begegnen. *Kaan's* „Eva mit Kain und Abel“ wäre, statt des bösen Buben noch einen zweiten guten gesetzt, eine noch viel bessere Caritas geworden. *Rothausky, Lar* und *Schwart*; stellen in Kleinplastik aus, wobei der letztere von den dreien freilich der Meister ist; der Ciseleur mit der fein empfindenden Hand. Das Streben dieser Künstler, die Plastik als Zimmerschmuck wieder gangbarer zu machen, verdient alle Unterstützung. Von den älteren Monumental-Plastikern bringt *Kammann* seine schöne Figur von der Fassade des kaiserlichen Museums „Das Kunstgewerbe“. *Tautenhayn* eine schön aufgebaute Gruppe „Träumende Nymphe“ und ein alle Fähigkeiten des Meisters zeigendes malerisches Bronzerelief „Das Urteil des Paris“, das besonders in den ganz plastisch herausgearbeiteten Figuren des Paris und des Hermes rechts, und der Juno und ihrer Begleiterin links von größter Lebendigkeit ist. Die Komposition der Mittelgruppe schließt sich in eine halbkreisförmige Linie, ohne deshalb zu akademisch zu werden.

Übern vernüssen wir Medaillen dieses geschmackvollen Eklektikers und seines realistischen Kunstgenossen Schaerfl. Hat Roty keine andere Frucht getragen als ein paar ausgestellte Gussmedaillen von *Schaffer*? Das ist doch kaum glaublich; wir haben Hoffnung fürs nächste Jahr! Durch Anmut und Wahrheit hervorragend ist die Gruppe „Frühling“ von *Brenner*, ein gesund naiv geschautes Stück Natur von ungekünstelter Wiedergabe männlicher und weiblicher Formen: ein angeborener Schönheitssinn mit gefälliger Vortragsweise wird wohl den vielversprechenden Künstler vor Verflachung bewahren. Nicht übergehen dürfen wir den tüchtigen *Hans Bernold*, der zwei von Waschmann in Bronze ausgeführte Madonnenreliefs bringt voll religiösen Gefühls, ein moderner Quattrocentist ähnlich wie *Füss* in seinem „Votivbild“. Unvergessen sei noch *Winf's* derb-sinnliche Mädchenfigur „Schlange“. Unter der Kleinplastik zeichnet sich *Winf's* lebendige Pferdegruppe und *Alois Düll's* Reiterstatuette des Erzherzogs Albrecht aus, in der allerdings der mächtige Einfluss des Radetzky-Monumentes fühlbar ist. *Charlemont* bringt einen trefflichen Bettlerjungen. Den ganzen romantischen, künstlerischen Vormärz zaubert uns *Wieg's* „Raimund“ vor Augen. *Probst* hat eine glückliche tanagraische Empfindung in seine kleine Figur aus Buchholz zu legen gewusst. *Jarf's* schönes Talent versprüht leider in kleinen Tiergestalten. Die bemalte Plastik vertritt wie immer mit gutem Erfolg *Arthur Straßer*, und seine Terracotta „Verlassen“ berührt uns wie ein Bild von Millet. *Weyr* hat ein reizendes Marmorrelief mit wenig aber außerordentlich geschmackvoller Vergoldung. Ein Mädchen, das dem schlafenden Amor einen köstlichen, kleinen Kerlehen, die Flügel stützt. In der Bronzestatuette überragt alle, wir sind's gewohnt, an Charakteristik, genialer Auffassung und lebendatmender Wiedergabe unser *Tilgner*, sowohl in seinem „Brockner“ mit der köstlichen taktirenden Hand, als auch in seinem „Preyer“; aber auch in seinem Marmorwerk „Hans Makart“ stellt er die anderen aus dem Sattel. Es ist ein schöner, aber schmerzlicher Nachruf an das früh erloschene Meteor der Wiener Koloristik. Der Raum gestattet uns nicht, die vorzüglichen Porträts von *Kautsch, Schmidhuber, Savoboda, Bittlich* und mancher anderer einer eingehenden Würdigung zu unterziehen, die sie verdienen.

Wie die Wiener Plastiker, so sind auch die Wiener Maler, wenn auch nicht immer Autochthonen, aber doch hier wirkend und von dem genius

loci beeinflusst, in geschlossener Reihe erschienen als stolze, sieghafte Phalax. In prävalirender Weise ist das Porträt aus aller Herren Ländern vertreten: der einfache, schlechte Bürger, der vermögliche Fabrikherr, schöne Frauen und Mädchen aus allen Kreisen der Gesellschaft, ernste Gelehrte, hohe Aristokraten und selbst ein gekröntes Haupt. Ferdinand von Bulgarien auf dem staatsmachenden Prunkbilde von *Bonzeur*. Das weitaus interessanteste und wir sagen es geradeheraus beste Werk hat *Gustav Klunt* in seinem bewegten „Zuschauerraum des Theaters in Totis“ gebracht. Hätte es der Meister nicht schon hundertmal anderweitig bewiesen, dass er im Großen und im Kleinen wie kein zweiter das Leben in der Wiedergabe von Form und Farbe beherrscht, er hätte es damit gethan. Die Bewegung in den Gruppen, das Lokalkolorit, der ganze Theaternimbus, alles ist unvergleichlich. Unsere einheimischen Künstler, der gefällige *Eugen von Blaas*, der kernige *Kasimir Pochwalshy*, der elegante *Horowitz*; mit seinem sprechenden Portrait Pulszky's, der Kolorist *Benecur*, der peinlich genaue *F. Allmonat*, und im Porträt auch der roh verlästerte *Arjepontski*, der schmeidige *Wilde*, der ehrliche *Julius Schmid* und *Krämer* als Impressionist, der noch manche Härte verlieren sollte, haben wie auch noch eine Reihe anderer ihr Bestes und damit wirklich Vollendetes gebracht. Von ausländischen Werken sind das Frauenporträt mit dem herrlichen Neufundländer von *Bonzeur*; die Porträts von *Bratt* und besonders *Marr*, die reizende Frau *Ferrari's* durch getreue Reproduktion schwieriger Lichteffekte bedeutend. Eine Reihe vortrefflicher Werke in Pastell, besonders von den einheimischen anerkannten Meistern in diesem Fache, dem wahren Salonlöwen *Clemens von Pansinger*, von *Mohrffer*, *Fröschl*, *Michaëck*, der auch als Radierer excellirt, und *Bausl* schließen würdig das Kapitel Porträt.

RUD. BÖCK.

(Schluss folgt.)

KUNSTBLÄTTER.

A. R. Eine neue graphische Reproduktion der Sixtinischen Madonna. Der Maler *Max Helle* in Berlin, ein Schüler der dortigen Akademie, der sich später bei J. Lefebvre und B. Constant in Paris weitergebildet hat, hat sich seit einigen Jahren auch als Radierer mit Glück versucht, besonders in der Wiedergabe eines Wandgemäldes „Columbus vom hohen Rat in Salamanca verhöhnt“, das der italienische Künstler Nicolaus Barabino für einen Palast in Genua ausgeführt hat. Jetzt hat er sich ganz auf egne Hand, ohne Unterstützung eines Verlegers, für die er einen Maßstab gewählt, der wenigstens durch die Größe (89 cm Höhe bei 65 cm Breite)

alle früheren graphischen Nachbildungen des berühmten Gemäldes übertrifft. In der Behandlung der Einzelheiten hat sich der Künstler aber nicht die der Radirung zustehende Freiheit zu Nutze gemacht. Er hat vielmehr alle Details, vornehmlich die Bildwebereien auf der Casula des hl. Sixtus und das Gewimmel der Cherubim im Hintergrunde, zu klarer Anschauung gebracht, so dass er darin selbst nicht hinter der subtilen Arbeit des Mandel'schen Stiches zurückgeblieben ist. Darüber hat er den geistigen Gehalt des Originals keineswegs vernachlässigt. Er hat vielmehr den schier ungrundlich tiefen Ausdruck der Köpfe im allgemeinen richtig, mit schlichter und naiver Empfindung, den Mitteln seiner Kunst gemäß wiedergespiegelt. Die koloristische Haltung des uns vorliegenden Probedrucks ist tiefer gestimmt als die des Gemäldes. Es sind noch Unklarheiten und ruffige Stellen vorhanden, die aber durch eine Überarbeitung der Platte, vielleicht auch schon durch geschickten Druck beseitigt werden können. Wir empfehlen die Platte der Beachtung der Kunsthändler und Kunstvereine, die mit ihrem Erwerb einen glücklichen Griff machen dürfen.

NEKROLOGE.

*. Der Berliner Kunsthändler *Honrath*, Inhaber der Firma Honrath und van Baerle, ist am 19. April im Alter von 55 Jahren in Großlichterfelde bei Berlin gestorben.

*. Die polnische Porträtmalerin *Anna Bilinska* ist Mitte April in Warschau, 35 Jahre alt, an einem Fieber gestorben. Sie hatte sich in Paris gebildet und war dort schnell eine beliebte Bildnismaalerin der aristokratischen Welt, besonders der Russen und Polen, geworden. Ihre durch glänzende malerische Technik und durch Energie der Charakteristik gleich ausgezeichneten Bildnisse und figurlichen Studien haben ihr auch auf den internationalen Ausstellungen in Berlin und München hohe Anerkennung erworben. 1891 erhielt sie in Berlin die kleine goldene Medaille.

*. Der *Geurender Franz Kels* ist am 20. April, 65 Jahre alt, in Düsseldorf gestorben. Er hat sich besonders in gemüthvoller Darstellung des Familienlebens der westfälischen und rheinischen Landleute ausgezeichnet.

H. A. L. Am 4. April starb zu Meissen der Maler *Ernst Moritz Pappermann*. Wie aus seinen eigenen, von Loose in den Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Meissen, Bd. II, Heft 2, S. 274 abgedruckten Aufzeichnungen hervorgeht, war er am 28. Oktober 1830 in Meissen geboren und auf der Dresdener Akademie unter *Boehmman's* Leitung zum Maler ausgebildet worden. Seit dem Jahre 1854 war er als Porzellanmaler an der Kgl. Manufaktur in Meissen thätig und galt dort für einen der besten Vertreter seines Faches. Auch als Porträtmaler erfuhr er sich in Meissen eines begründeten Rufes.

w. Kassel. Der hier am ersten Ostertage verstorbene, als Bildhauer und Maler rühmlichst bekannte, sowie durch seine gewinnende Persönlichkeit selbst allgemein beliebte Prof. *Robert Cauer* war als zweiter Sohn des Bildhauers *Emil Cauer* am 13. Februar 1831 in Dresden geboren, wandte sich anfangs der Malerei zu und studirte im Jahre 1850 unter Sohn und Schadow in Düsseldorf. Später als Bildhauer thätig, schuf er eine Reihe trefflicher Porträtbüsten (u. a. von Kaiser Wilhelm I.), Märchengestalten und Grabmonumente, und zahlreiche andere Werke. Nach längerem Aufenthalt in Kreuznach und in Rom siedelte der Künstler vor wenigen Jahren nach Kassel über, wo er besonders als Porträtmaler (in Pastellgemälden) Bedeutendes leistete. Sein frühes Ende findet allgemeine Theilnahme.

PERSONALNACHRICHTEN.

* *Der Maler Arthur Kampf* in Düsseldorf, der als Leiter der Malklasse an die Berliner Kunstakademie berufen worden war, hat die Berufung abgelehnt.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

* Über den Bilderbestand der *Luis. Gemäldegalerie in Wien* und ihrer Depots bringt die „Wiener Zeitung“ vom 12. März einen offenbar aus offizieller Feder stammenden Artikel, aus dessen malerischem Kauderwelsch einige statistische Daten hervorleuchten, die ein allgemeines Interesse beanspruchen dürfen. Die Gesamtmasse der Bilder beläuft sich demnach auf 5785 Nummern. Davon sind gegenwärtig in der Galerie des Hofmuseums aufgestellt: 1797 Werke alter, 333 Werke neuerer Meister und 464 Aquarelle und Handzeichnungen. Dazu kommen die bis vor kurzem im unteren Belvedere aufbewahrt gewesenen Bilder der Ambroser Sammlung, im ganzen 1506 Nummern, ferner 512 in den kaiserlichen Schlössern und Appartements untergebrachte Gemälde und etwa 1100 Bilder in den Depots. Dass die letzteren besondere Kostbarkeiten bergen, wie man wiederholt geäußert hat, ist eine ganz unbegründete Fabel. Egenügt, wenn der Bestand der Depots in Ordnung gehalten und die Bilder vor dem Verderben bewahrt werden, um sie erforderlichenfalls für dekorative Zwecke verwenden zu können. Das ist für uns das einzige erfreuliche Resultat der im übrigen ziemlich unerquicklichen Mitteilung, dass die kais. Galerie wenigstens vor weiteren Depotausgrabungen bewahrt bleiben soll.

—m. *Düsseldorf.* Bei *Eduard Schults* sind einige interessante Novitäten zur Ausstellung gelangt. Es sind dies ein Aquarell von *Pradilla* und drei Kaiserporträts von *Max Koner*. Die beiden kleineren Kaiserbilder (halbe Lebensgröße) in Schwarz und Weiß gehören zu dem Glücklichen, was Koner bisher gemalt hat. Das eine ist in Husaren-, das andere in Kürassieruniform aufgenommen; die Behandlung ist äußerst lebendig und von sprechender Ähnlichkeit. Das große Ölporträt hat dagegen noch etwas von der hölzernen steifen Manier der früheren Koner'schen Kaiserbilder. Die beiden kleineren, kaum über eine flotte Skizze hinausgehenden Bilder zeigen eine entschieden freiere und von bewusstem Können geleitete Hand, trotzdem dass sie wie Kinder eines flüchtigen Moments erscheinen. — Der Gegenstand des neuen *Pradilla'schen* Aquarells ist ein italienisches Wäscher-mädel, das, während die Arme im Schoß ruhen, nachdenklich, etwas sinnlich-träumend vor sich hinschaut. Neben ihr liegt ein entfaltetes „billet doux“. Die Färbung ist nicht ganz so leuchtend, wie in den Ölbildern des Meisters, wie überhaupt *Pradilla* in seinen Aquarellen einen weniger brillanten, etwas nüchterneren Farbenton anspricht, als in der Ölfarbe. Die sonstigen bekannten Vorzüge des großen Spaniers kommen, wie es scheint, in der Aquarelltechnik nicht in solchem Maße zur Geltung. Aber fein gestimmt und vor allem klassisch-heiter und bei aller Kraft geschmackvoll bleibt *Pradilla* immer.

* *Ein Gemälde des Berliner Marinemalers Richard Eschke*, „Sturm im Golfstrom“ bei Abendstimmung, ist für das städtische Museum in Danzig angekauft worden.

A. R. *Aus Berliner Kunstausstellungen.* In Gurli'st's Kunstsalon hat der Maler *Lesser Ury* eine etwa 70 Nummern umfassende Ausstellung von Ölskizzen, Studien und Pastellzeichnungen veranstaltet, die nach der überaus schwülzigen und geschmacklosen Anpreisung des Katalogs „vom Weißten“

sind, „das die atmosphärische Malerei in Deutschland hervor-gebracht hat, kleine Wunder des Augenblicks, Licht- und Luftstudien, doch Studie von der Art, die tief hinein in die Organisation des Künstlers leuchtet.“ Wir haben schon viel von „atmosphärischen Druck“ gelesen und erfahren, aber die Erfindung einer „atmosphärischen Malerei“, also einer Malerei, die mit „Atmosphäre“ malt, ist eine neue Errungenschaft, die der Verfasser des *Gallimatias* verantworten mag, der die Eindrücke *Lesser Ury's* dem Publikum durch die Boredamkeit seines Mundes vermitteln will. Dem Maler wird mit einem solchen Wust von Phrasen ein schlechter Dienst geleistet. Man bauscht ihn damit zu einer Größe auf, die er nicht ist und vielleicht auch gar nicht einmal sein will. Er ist ein Echo der französischen und belgischen Impressionisten, einer der frühreifen Genies, die aus innerem Drange der Kaufmannslehre entlaufen sind, denn keine Zeit mehr gefunden haben, um das langweilige Zeichnen zu lernen, aber in den freien Ateliers von Brüssel und Paris soviel erhascht haben, dass sie ihre Eindrücke, ihre Farbenvisionen so auf die Leinwand bringen können, dass Träumer, Phantasten, blasirte Fin de siècle-Menschen und ähnliche pathologische Existenzen darüber in Entzücken und in Tummel geraten. Es ist eine Art von Haschisch-Rausch, unter dem diese sonderbare Gemeinde von Kunstenthusiasten gegenwärtig steht, und diesen Zustand suchen auch ihre Wortführer in der Presse zum Ausdruck zu bringen, indem sie die Grammatik vergewaltigen und die deutsche Sprache zum blöden Stämmen erniedrigen. Als *Lesser Ury* vor vier oder fünf Jahren in Berlin mit Straßenbildern auftrat, die so roh zusammengeschmiert waren, dass man nur schwarze, rote und gelbe Flecke unterscheiden konnte, soll *Manzel* zu seinen Bewunderern gehört und Großes von der Zukunft des jungen Mannes er ist jetzt 30 Jahre alt erwartet haben. Von seiner unergründlichen Schwarzmalerei hat sich *Ury* allerdings befreit, wie es scheint, durch eine Reise nach Italien, wo er, besonders in Capri, die Sonne kennen gelernt hat. Was er seitdem gemalt hat, ist farbig, sonziger und verständlicher. Eine koloristische Empfindung ist in diesen Landschaften mit Staffage, in diesen Straßenbildern, in diesen Innenräumen mit Figuren vorhanden. Aber wo bleibt die Stimmung, das seelische Element, die Gemütsiefe oder auch nur, wenn wir uns auf die geringsten Ansprüche beschränken, die nationale Note? Alles nur Nachäffung der naturalistischen Belgier und Franzosen. Und von diesen Leuten erwarten ihre Wortführer in der Presse das Heil der deutschen Kunst! — Die *Schults'sche Kunstausstellung* hat Anfangs April den Berlinern zum ersten Gemälde vorgeführt, die an dieser Stelle schon in Berichten aus Düsseldorf und München gewürdigt worden sind. Aus der Masse der neuen Erscheinungen, die voransichtlich auf der großen Kunstausstellung wieder auftauchen werden, seien nur die fein individualisirten und geschmackvoll angeordneten männlichen und weiblichen Bildnisse von *Emmer H. Bauer*, der mit Eifer Holben studirt zu haben scheint, vielleicht auch in Paris manches gelernt hat, die fein empfundenen Landschaften der Stillebenmalerin *Elise Hebling*, das Bildnis des Generalfeldmarschalls Grafen v. Blumenthal von *Georg Loebe* und das Porträt des Afrikareisenden Grafen Joachim Pfeil von *Luise Jaeger*, einer Malerin, die auch gründlich zeichnen gelernt hat, hervorgehoben. Wie gewöhnlich bei Schulte spielen auch in dieser Ausstellung die Spanier und die Italiener eine hervorragende Rolle. Sie, nicht die deutschen Naturalisten und Impressionisten, sind die Hechte im Karpen-teich. Was hier *Pradilla* mit drei Bildern aus den achtziger Jahren, *Garcia y Ramos*, *Mas y Fontellas*, *Laura*, *Gallegos*

u. a. geboten haben, giebt mehr zu denken und zu überlegen, als das ziellose Gefasel der nach Frankreich schielenden deutschen Naturalisten, die niemals fertig werden.

— *in Düsseldorf.* Die Städtische Gemäldegalerie hat zwei neue Erwerbungen aus den Jahresausstellungen gemacht: unter den „Alten“ das in unserem Artikel erwähnte „Dünenbild von Holland“ von *Petersen-Angelt* und von den „Jungen“ die „Ethische Landschaft“ von *Georg von Borchmann*; die erste Acquisition eines Bildes des Meisters, wodurch eine Lücke der städtischen Galerie nunmehr glücklich ausgefüllt ist.

— *Zur Berliner Kunstausstellung* haben die Münchener Sezessionisten etwa 150 Werke angemeldet. Fritz v. Ude sendet drei Bildnisse, darunter den „Schauspieler“ und ein Stimmungsbild „In der heiligen Nacht“. Franz Stuck will sieben Bilder und eine plastische Arbeit, die Bronzestatette eines Athleten, ausstellen. Ferner haben Joseph Block, Hans Borchardt, Ferd. Max Bredt, Georg Buchner, Richard Lepsius, Wilhelm Trübner ihre Beteiligung zugesagt. Auch die Zeichner der „Fliegenden“, René Reinicke und Schlittgen, sind unter den ausstellenden Sezessionisten. Ihnen wird sich die Reihe der korrespondierenden Mitglieder anschließen. Da ist Hubert Herkomer, Robert Haug in Stuttgart, Hans Thoma in Frankfurt a. M., der fünf Genre- und Stimmungsbilder sendet, der Weimarer von Gleichen-Rußwurm, der Enkel von Schiller, der jetzt in Leipzig weilende Max Klinger (sechs Radirungen und drei Gemälde), endlich Stephan Sinding aus Kopenhagen mit drei bildnerischen Gruppen.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Der Deutsche Kunstverein in Berlin. über den wir unlängst berichteten, hat seit seiner Begründung nunmehr schon weit über tausend Mitglieder gewonnen. Er hat es sich zur Pflicht gemacht, nur wirklich künstlerische Werke anzukaufen und zur Verlosung unter die Mitglieder zu bringen, sowie, an Stelle der ominösen „Nietenblätter“, von der Hand der berufensten Künstler Nachbildungen der verschiedenartigsten Gattung und Technik nach anerkannten Meisterwerken neuer und alter Kunst, auch Bronzen und Prachtwerke, alljährlich in größerer Auswahl jedem Mitgliede zur Verfügung zu stellen. Der Jahresbeitrag beträgt 20 Mark; zum Stifter wird man durch eine Spende von mindestens 1000 Mark.

— *Düsseldorf.* Der Kunstverein für Rheinland und Westfalen zählt jetzt, wie wir seinem soeben erschienenen Jahresberichte entnehmen, 6000 Mitglieder. Die Reineinnahme des vergangenen Jahres beträgt 6343,56 Mark. Der Verein ist das hervorragendste Kunstinstitut der westlichen Provinzen und hat in den 61 Jahren seines Bestehens an allen Gebieten der bildenden Kunst eine erfolgreiche Thätigkeit entwickelt. Entgegen dem Grundsatz anderer Kunstvereine, den Beitrag den Mitgliedern in Gestalt von ausgedehnten Ölgemälden, Radirungen und Stichen wieder zu verwenden, wurde bei der Gründung des Vereins beschlossen, einen beträchtlichen Teil der Vereinsbeiträge dem direktem Genuß der Mitglieder ein für alle Mal zu entziehen und ausschließlich zur Herstellung öffentlicher Kunstdenkmäler zu verwenden. Diesem Entschlusse verdankt eine große Zahl herrlicher Monumentalschöpfungen ihre Entstehung. Außerdem verteilt der Verein alljährlich an seine Mitglieder Vereinsblätter, die immer hervorragende Erzeugnisse der Kupferstechkunst waren. Auch das diesjährige Vereinsblatt schließt sich seinen Vorgängern würdig an. Es ist ein Stich von Prof. E. Forberg nach dem Gemälde von

Th. Rocholl: Begrüßung Kaiser Wilhelm's I. nach der Schlacht bei Sedan. Der Stich giebt das Gemälde in vorzüglicher Weise, die volle malerische Wirkung erreichend, wieder. — Die diesjährige Ausstellung des Vereins wird vom 21. Mai bis 17. Juni stattfinden. (Vergl. Chronik Nr. 21, Inserat.)

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*. *Ausgrabungen in Sindschirli.* Der Kaiser hat nach einer dem Vorsitzenden des Orientkomitees in Berlin, Prof. Dr. Richard von Kaufmann, gewordenen Mitteilung zu den Kosten einer Expedition zum Abschluss der Ausgrabungen des Orientkomitees in Sindschirli in Nordsyrien ein Gnadengeschenk von 25 000 M. bewilligt.

VERMISCHTES.

Über *Wilhelm Lübke's letzte Lebensjahre* macht uns ein befreundeter Kollege die nachfolgenden Mitteilungen: „Die Stellung in Karlsruhe trat er mit frischem Mute und lebhaftem Geiste, aber in körperlicher Schwäche an. Er war genötigt, von seiner alten Gewohnheit, stundenlang ununterbrochen zu arbeiten, abzustehen. Dennoch bereitete er hier noch verschiedene Neuauflagen seiner Werke, darunter die zehnte seines Grundrisses, vor und schrieb in der unglaublich kurzen Zeit von zwei Semestern seine Geschichte der deutschen Kunst. Wie sehr ihn die Arbeit an diesem Buche freute, so ungen sah er sich bei ihr zu einem rascheren Tempo als ihm lieb war, gedrängt, und so sehr betrußte ihn die gerichtliche Anklage eines Verlegers, der auf das Manuscript ältere Rechte zu haben glaubte. Die glänzende Freisprechung konnte ihn nicht entschädigen für das Schmerzliche des Vorwurfs, in gewissüchtiger Absicht ein gegebenes Wort nicht eingehalten zu haben. Bei dem großen materiellen Erfolge, den seine Thätigkeit gehabt hat, verblieb ihm doch immer eine gewisse Scheu, in geschäftliche Manipulationen einzutreten, und wo irgendwie Gelegenheit dazu war, spendete er in reichlicher Weise. So überließ er beispielsweise die Einkünfte aus dem Besuche seiner Vorlesungen seitens 80—100 Personen aus der Stadt der Anstalt, an welcher er wirkte. Er legte sich auch freiwillig neue Arbeiten auf, so ein Kolleg über die Gemälde der Großherzogl. Galerie und Vorträge in verschiedenen Vereinen, sowie bei Hofe. Das Bedürfnis, Kunstwerke zu sehen, hat Lübke bis in die letzte Zeit nicht verlassen. Auf Grund einiger Reisen in den nun seine Heimat gewordenen Lande schrieb er seine Arbeiten über Offenburg und über Schwarzaeh, welche letztere sein Beitrag zur Jubiläumsschrift der technischen Hochschule bei der vierzigjährigen Regierungsfeier des Großherzogs von Baden war. Eine Reise in das Gebiet der norddeutschen Backsteinbauten und zu den Miniaturenschätzen der Stuttgarter Bibliothek kam seiner Geschichte der deutschen Kunst zu gute. Besuche in den Kunstausstellungen von Berlin und München seinem glänzenden Kolleg über moderne Kunst. — Die Aufführung eines neuen Stückes, ein wichtiges Konzert, der Besuch eines erkrankten Freundes, das alles waren Gründe, welche ihn in Ferien und einzelnen freien Tagen von Karlsruhe wegführten. Lebhaft, von geistiger Frische spendend, kam er immer zurück, aber die geistige Anregung war nicht stark genug, um den unter einem Diabetes leidenden Körper für lange wieder anzufüttern. Als die lange Krankheit seiner ersten Frau hinzukam und ihn die Rücksicht auf sein eigenes materielles Wohlergehen zurücksetzen ließ, ihn geistig und moralisch schwer bedrückte, da war es um ihn geschehen. Ihr Tod

fand ihn gebrochen. Er vernahmte sich noch zum zweitenmal und hatte das Glück, in seiner zweiten Frau das zu finden, was er so nötig brauchte: eine stete geistige Ansprache, eine eifrige Vorleserin — denn auch seine Augen hatten sehr gelitten — und eine aufopferungsvolle Pflegeerin in den letzten schweren Monaten. Das gefährliche Zeichen einer nahen Auflösung war die Öffnung einer Wunde an der Ferse. Prof. Czerny, der zur Beratung hinzugezogen wurde, und Prof. Billroth, mit welchem er sich als beiderseitigen langjährigen Freunde in Verbindung setzte, erkannten sofort den Ernst der Lage. Der Patient aber erfuhr davon nichts und hatte das beneidenswerte Glück, ohne wesentliche Schmerzen und ohne irgendwelche Benurubigung in Frieden die letzten Wochen zu verleben. Erst in den allerletzten Tagen wurde der Geist unmaßt, immer noch ehe der Patient das Bewusstsein von dem Ernst der Krankheit erlangt hatte. Die Trauer um seinen Tod äußerte sich in einem großartigen Leichenbegängnis, an welchem wegen der verspäteten Anzeige leider viele seiner auswärtigen Freunde zu ihrem größten Leidwesen nicht teilnehmen konnten. Der Großherzog und die Großherzogin hatten Vertreter entsandt, der Minister und der Referent für die Hochschulen waren persönlich erschienen. Am Sarge sprach der Rektor des Karlsruher Polytechnikums, indem er auf die Methode Lübke's hinwies, welche in ihrer strengen Sachlichkeit manches mit der Methode der naturwissenschaftlichen Forschung gemein habe. Dann brachte Prof. Lemcke, Rektor des Polytechnikums in Stuttgart, in warmen, bewegten Worten den Abschiedsgruß eines alten Fremdes. Es folgten noch kurze Ansprachen verschiedener Vereine und Korporationen, welchen Lübke teils als Mitglied, teils als Ehrenmitglied angehört hatte.*

© *Ein neues Bildnis des Fürsten Bismarck von Franzenbach*, das das Datum des 1. April 1892 trägt, ist in dem Lokale des Vereins Berliner Künstler zur Ausstellung gelangt. Es stellt den Fürsten in der Interimsuniform der Halberstädter Kürassiere, mit dem Paletot, die Arme hinter dem Rücken gekreuzt, nach links gewendet, etwa bis zu den Knien dar. Der mit dem blitzenden Stahlhelm bedeckte Kopf ist fast ganz im Profil wiedergegeben, aber mit einer leichten Wendung, so dass beide aufwärts blickende Augen, die Blitze zu sprühen scheinen, sichtbar sind. Während sich das Dunkelblau der Uniform, in dem nur der Griff des herabhängenden Pallasches und der gelbe Kragen ein paar hellere Noten bilden, von der Nacht des Hintergrundes nur wenig abhebt, ist der Kopf dagegen mit so gewaltig wirkender Plastik, so farbig und so monumental herausgebildet, dass wir hier wieder einmal eines der historischen Bildnisse großen Stils vor uns haben, die Lembach in letzter Zeit hinter flüchtigen Improvisationen stark zurücktreten ließ.

VOM KUNSTMARKT.

* * * *Die fünf ersten Tage der Auktion Spitzer*, die am 17. April in Paris begonnen hat, haben einen Erlös von 1464 555 Frank gebracht. Danach scheint es, als würden die hinsichtlich der Preise geübten Erwartungen noch über-

troffen werden. Von den einzelnen Preisen heben wir folgende hervor: Das Louvre-Museum kaufte für 11000 Francs die Büste eines jungen Mannes, Bronze, venetianische Arbeit, 18. Jahrhundert. Eine andere Bronzebüste derselben Epoche wurde mit 20000 Francs bezahlt. Ein antiker Reiter, Bronze, von Andrea Briosco, Ende des 15. Jahrhunderts, stieg bis auf 46 500 Francs, Nr. 48 Einhanddecke aus Elfenbein, karolingische Arbeit aus dem 9. Jahrhundert, erzielte 4100, Nr. 49 Kästchen aus Bein geschnitzt, italienische Arbeit, 10. Jahrhundert, 6300, Nr. 50 byzantinische Triptychon, Elfenbein, Arbeit des 10. Jahrhunderts, 21 500, Nr. 55 arabisches Elfenbeinkästchen, 11. Jahrhundert, 10 200, Nr. 57 deutsches Jagdhorn aus dem 11. Jahrhundert, 8000 und Nr. 60 tragbarer Altar, deutsche Goldschmiedearbeit aus Elfenbein und Email, 11. Jahrhundert, 24 000 Francs. (Diese beiden Nummern wurden vom Cluny-Museum erworben.) Von den Goldschmiedearbeiten kirchlicher Bestimmung erzielten ferner Nr. 239 7700, Nr. 252 4800, Nr. 254 7000 und Nr. 302 9500 Francs. Von den Limousiner Emailarbeiten gingen fort: Nr. 417 Triptychon von Nardon Penicaud zu 12 000, Nr. 418 Triptychon desselben Künstlers zu 10 100, Nr. 439 Triptychon Jean II. Penicaud zu 19 000, Nr. 468 das große Blatt von Léonard Limousin zu 64 000 und Nr. 538 Truhe von Pierre Courtes zu 10 000 Francs. Von den Bronzen erzielten Nr. 1471 Tod des Adonis, italienische Gruppe des 17. Jahrhunderts 10 000, Nr. 1476 zwei italienische Fackelhalter des 16. Jahrhunderts 31 500, sowie Nr. 1480 und 1481 zwei venezianische Feuerböcke aus dem 16. Jahrhundert 51 000 Francs. Einen spanischen Altarkehl mit durchsichtigem Schmelz (14. Jahrhundert) kaufte das Louvre für 41 000 Francs, das Musée Cluny erstand einen Elfenbeinkrummstab (12. Jahrhundert) für 13 000, einen deutschen kleinen Silberaltar (11. Jahrhundert) für 10 200, einen französischen kupfernen Zellschmelzbuchdeckel (12. Jahrhundert) für 25 000 Francs; ein metallener Evangelien-einband (9. Jahrhundert) wurde für 36 000, ein Reliquiarium (spanische Arbeit, 14. Jahrhundert) nach Wien für 40 000 Francs verkauft.

— *Berlin*. In Rud. Lepke's Kunstauktionshause findet vom 2. bis 5. Mai die Versteigerung wertvoller Gemälde neuerer Meister (Menzel, Millet, O. Achenbach, Brendel u. v. a.), antiker und moderner Kunstsachen, einer großen Kollektion Aquarelle, Zeichnungen und eingerahmter Kupferstiche statt. Der Katalog Nr. 897 ist soeben erschienen.

BERICHTIGUNG.

In Nr. 21 der Kunstchronik, im Nekrolog W. Lübke's, Sp. 338, letzte Zeile v. u. ist „entfalten“ (statt: enthalten) zu lesen.

ZEITSCHRIFTEN.

Die Kunst für Alle. 1892/93. Heft 14.

Alte und neue Kunstgeschichte. Von R. Muther. (Schluss) — Friedrich August Wittig — Die Jahresausstellung der Dusseldorfer Künstler. — Die Ausstellung der XI. Von Dr. Relling.

L'Art. Nr. 694. 15. April 1893.

Fredrich Spitzer. Notes et souvenirs. Von E. Bonnaffé. — Le bonnet de la Rose avec les illustrations de 1393. Von F. Lhotz. — A propos d'univoire offert au musée du Louvre. (Schluss.) Von E. Molinier.

== Inserate. ==

Gemaldesaal in Frankfurt a. M.

Anstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bange** in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [162.]



Ölgemälde
verkauft und verleiht von dem
Dr. Böttner's Restaurator-Praktis.
In 6 monatlichen Terminen
Erscheinung.
Schmink & Comp. Düsseldorf

Gemälde alter Meister.

Der Entzwickelungs kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aus schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, von kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle größeren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstraße 3.

[379]

Josef Th. Schall.

Gemälde moderner und alter Meister.

auch Aquarelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl einzeln als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von

Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 168.

[393]

VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG.

Deutsche Konkurrenzen.

Eine Sammlung interessanter Entwürfe aus den Wettbewerben deutscher Architekten, herausgegeben von **A. Neumeister u. E. Häberle**, Architekten in Karlsruhe. Soeben erschienen Heft 1 des 11. Jahrgangs: Stadtbibliothek in Bremen.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Beiträge zur Kunstgeschichte.

Alte Folge.

1. **Schultz, Alwin**, Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria. 80 S. Br. 3 ./.
2. **Winstmann, G.**, Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig vom 15. bis zum 17. Jahrhundert. 70 S. Br. 2 ./.
3. **Lange, Konr.**, Das Motiv des aufgestützten Fusses in der antiken Kunst und deren stufarische Verwendung durch Lysippos. 61 S. mit 1 Tafel. Br. 2 ./.
4. **Muther, Rich.**, Anton Graf, sein Leben und seine Werke. 128 S. mit dem Porträt des Künstlers in Lichtdruck. Br. 3 ./.
5. **Holtzinger, Heinr.**, Über den Ursprung und die Bedeutung der Doppelchöre. 39 S. Br. 1 ./.
6. **Kahl, Rob.**, Das venezianische Skizzenbuch. 128 S. mit 23 Abbildungen. Br. 1 ./.
7. **Valentin, Veit**, Neues über die Venus von Milo. 59 S. 1.69 ./.
8. **Voss, Georg**, Die Darstellungen des Weltgerichts in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters. 90 S. mit 2 Tafeln in Lichtdruck und Abbildungen im Text. Br. 3 ./.

Neue Folge.

1. **Schumann, Paul**, Barock und Rokoko. 130 S. mit 11 Abbildungen. Br. 1 ./.
2. **Rée, P.**, Peter Candid 266 S. Br. 6 ./.
3. **Leitschuh, F. F.**, Die Familie Preister und Marcus Tuscher. 82 S. Br. 2 ./.
4. **Kaemmerer, Ludw.**, Die Landschaft in der deutschen Kunst. 107 S. Br. 2 ./.
5. **Ficker, Johannes**, Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kirche. 156 S. Br. 3 ./.
6. **Oettingen, Wolfgang v.**, Antonio Averlino gen. Filarete. 68 S. Br. 2 ./.
7. **Kristeller, Paul**, Die Strassburger Bücherillustration im XV. und im Anfange des XVI. Jahrhunderts. 172 S. mit 35 Abbildungen. Br. 6 ./.

Inhalt: Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaus. Von R. Bock. — Eine neue graphische Reproduktion der Sixtinischen Madonna von M. Bonte. — Honrath ?; A. Bilinska ?; Fr. Kels ?; E. M. Pappermann ?; R. Cauer ?; — A. Kampf. — Der Bilderbestand der Kais. Gemäldegalerie in Wien; Ausstellung bei E. Schulte in Düsseldorf; Eschke, Sturm im Golfstrom; Aus Berliner Kunstaussstellungen. — Städtische Gemäldegalerie in Düsseldorf; die Münchener Sezessionsisten auf der Berliner Kunstaussstellung. — Der Deutsche Künstlerverein in Berlin; der Künstlerverein für Rheinland und Westfalen in Düsseldorf. — Ausgrabungen in Sonderschiff. — Bei Wilhelm Lübke's letzte Lebensjahre; ein neues Bildnis des Fürsten Bismarck von Lenbach. — Die Ergebnisse der fünf ersten Tage der Auktion der Sammlung Spitzer; Auktion bei R. Lepke in Berlin. — Berichtigung. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Arthur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

Berliner Kunstauktion.

Dienstag, den 2. Mai und an den 3 folg. Tagen versteigere ich eine Sammlung wertvoller Gemälde

neuerer Meister

worunter von: Menzel, Millet, O. Achenbach, Brendel, Deiker, Douzette, Ed. Hildebrandt, Hallatz, Grönlund, Koppay, Koekkoek, Fr. Krüger, Lessing, Lutteroth, Neydhardt, Varese, Voltz etc. — Außerdem:

Antike und moderne Kunststücken

verschiedener Art, geschnitzte Meubles, Münzsammlung etc., sowie eine große Kollektion Aquarellen, Zeichnungen und gerahmte Kupferstiche; Sammlung Pypers-Andersham, Nachlass des Malers E. Agricola etc. Illust. Katalog Nr. 897 versendet gratis.

Der königl. Auktionskommissar für Kunststücken etc.

Rudolph Lepke,
Berlin SW., Kochstraße 28/29.

5. **Toman, Hugo**, Studien über Jan van Scorel. 52 S. mit 6 Tafeln in Lichtdruck und Holzschnitt. Br. 2 ./.
9. **Ficker, Paul Gerl.**, Der Mithras des Sicardus nach seiner Bedeutung für die Ikonographie des Mittelalters. 78 S. Br. 2 ./.
10. **Grail, Richard**, Beiträge zur Geschichte der dekorativen Skulptur in den Niederlanden während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. 55 S. Br. 2 ./.
11. **Pauli, Gustav**, Die Renaissancebauten Bremens im Zusammenhange mit der Renaissance in Nordwestdeutschland. 120 S. mit 12 Abbildungen. Br. 3 ./.
12. **Koelitz, Karl**, Hans Suess von Kulmbach und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Schule Dürer's. 88 Seiten. Br. 3 ./.
13. **Friedländer, Max**, Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg. 175 S. mit 3 Abbildungen. Br. 5 ./.
14. **Firmenich-Richartz, Ed.**, Bartholomaeus Bruyn und seine Schule. 147 S. mit 7 Abbildungen im Text und 5 Lichtdrucktafeln. Br. 5 ./.
15. **Wilisch, E.**, Die altkorinthische Thonindustrie. 176 S. mit 8 Tafeln. Br. 6 ./.
16. **Thieme, U.**, Hans Schaeufelein's materische Thätigkeit. 184 S. mit 12 Lichtdrucken. Br. 6 ./.
17. **Magnus, Hugo**, Die Darstellung des Auges in der antiken Plastik. Mit 5 Tafeln Abbildungen. 96 S. Br. 4 ./.
18. **Lichtenberg, Reinhold Freiherr v.**, Zur Entwicklungsgeschichte der Landschaftsmalerei bei den Niederländern und Deutschen im 16. Jahrhundert. Mit Abbildungen. 128 S. Br. 1 ./.
19. **Steinmann, E.**, Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom 3. bis zum 11. Jahrhundert. 142 S. Br. 5 ./.
20. **Zimmermann, E.**, Die Landschaft in der venezianischen Malerei bis zum Tode Titians. 214 S. Br. 5 ./.
21. **Ohnesorge, K.**, Wendel Ditterlin, Maler von Strassburg. Mit 1 Abbildung. 68 S. Br. 2 ./.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbvereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1892/93.

Nr. 24. 11. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlags-handlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlags-handlung die Annoncenexpeditionen von Haasen-stein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an

KORRESPONDENZ.

Dresden, April 1892.

Ihr Berichterstatter hat wieder einmal Zeit vergehen lassen, seitdem er Ihnen das letzte Mal Mitteilung über das Dresdener Kunstleben machte. Sie mögen daraus nicht etwa auf Saumseligkeit seinerseits schließen, sondern sein Schweigen dem Umstande zuschreiben, dass im vergangenen Winter auf dem Gebiete der bildenden Kunst in Dresden so wenig neue hervorragende Werke an die Öffentlichkeit getreten sind, dass sich deren Erwähnung in Ihrem Blatte, das ja Erscheinungen von lokaler Bedeutung nur gelegentlich berücksichtigen kann, nicht hätte rechtfertigen lassen. Allerdings haben wir während des letzten Winters eine im Vergleich zu früheren Jahren nicht unbeträchtliche Anzahl interessanter Gemälde zu sehen Gelegenheit gehabt, aber diese waren größtenteils nicht in Dresden geschaffen, sondern von auswärts uns zugeschickt worden, nachdem sie bereits an anderen Orten zur Ausstellung gelangt und hinlänglich, zum Teil auch an dieser Stelle, kritisch gewürdigt waren. Sieht sich Ihr Dresdener Korrespondent infolgedessen der Notwendigkeit überhoben, schon bekannte Bilder hier noch einmal zu besprechen, so möchte er doch wenigstens im Hinblick auf die Dresdener Verhältnisse auf die große Wichtigkeit hinweisen, die derartige Ausstellungen fremder, außerhalb Dresden gemalter Bilder für die allmähliche Weiterbildung und Umbildung des Dresdener Geschmackes haben. Der kleine Bruchteil der Bevölkerung, der in Dresden überhaupt der bildenden Kunst ein lebhafteres

Interesse entgegenbringt, steht der modernen Kunst vielfach noch sehr fern, zum Teil sogar ratlos, gegenüber. Das zeigte sich am deutlichsten, als das von der Galeriekommission angekaufte Bild von *Ude*, das die „Heilige Nacht“ darstellt, in der Galerie zur Besichtigung gebracht wurde. Während eine kleine Anzahl extrem fortschrittlich gesinnter Kunstfreunde und Künstler in diesem Bilde *Ude's* ein Werk von unerreichter Größe zu sehen meinte und sich in übertriebenen Lobeserhebungen nicht genug thun konnte, werden von den in Dresden am meisten verbreiteten Anhängern einer älteren Kunstanschauung, und zwar gleichmäßig von Künstlern wie von Laien, die wegwerfendsten Urteile über *Ude's* Schöpfung laut, die jedem, der den Entwicklungsgang der modernen Malerei miterlebt und in seinen Hauptstadien beobachtet hat, einfach unbegreiflich bleiben müssen, zumal wenn er bedenkt, dass *Ude* unter allen Modernen derjenige ist, der schon durch die Wahl seiner Stoffe am meisten zu packen und anzuregen versteht. Wie würde in Dresden erst eine Ausstellung von lauter Gemälden der Secessionisten abgelehnt worden sein, wenn man schon ihrem unstreitig bedeutendsten Führer so wenig Verständnis und guten Willen entgegenbringt! Es ist deshalb, wenigstens in unseren Augen, keineswegs zu beklagen, dass die Verhandlungen zwischen den Münchener Secessionisten und dem Dresdener Stadtrat definitiv als gescheitert anzusehen sind, da beide Teile, die ausstellenden Künstler und das Dresdener Publikum, eine Enttäuschung erlebt hätten, die besser vermieden wird, weil sie der Sache der Kunst selbst einen empfindlichen Schaden zugefügt hätte. Die

„Das, was ich schon auch hier wieder, dass die Entwicklungsphasen, in denen sich das künstlerische Schaffen fortbewegt, auch von dem Publikum mit durchgemacht werden müssen, das sich nur allmählich in seinen Anschauungen ändert, weil das Vermögen der Augen, sich neuen Eindrücken anzupassen, offenbar ziemlich begrenzt ist.“

Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, scheinen uns die oben erwähnten Ausstellungen als Erziehungsmittel großen Wert zu besitzen. Wir verdanken sie hauptsächlich unseren drei größten Kunsthandlungen, unter denen die von *Theodor Lichtenberg*, die über die am besten beleuchteten Räume verfügt, den beiden anderen thatkräftig und geschickt vorgeht. Es ist jedenfalls für unsere Verhältnisse nicht ungünstig, dass in den Lichtenberg'schen Ausstellungen keineswegs bloß moderne Künstler zum Worte gelangen, sondern, dass dort auch Arbeiten älterer Richtungen, namentlich auch einzelne Proben der in Dresden noch so beliebten Historienmalerei, Aufnahme finden. Mancher, der sich vor dem Beschaue einer Freilichtmalerei wie vor einem ansteckenden Gifte hütet, besucht den Lichtenberg'schen Salon, um derartige Bilder zu sehen, und da er doch auch den Schöpfungen der vermeintlich gefährlichen Revolutionäre begegnet, so gewöhnt er sich vielleicht dort an das Neue, das ihm dann mit der Zeit weniger abschreckend dünkt und schließlich wohl gar noch gefällt. Wir wissen nicht, ob Herr Lichtenberg absichtlich seine Ausstellungen nach diesem Gesichtspunkte einrichtet, müssen ihm aber das Zeugnis ausstellen, dass er bis jetzt recht geschickt operirt hat. Nachdem er im Januar eine Sammlung von Stillleben und Blumenstücken, die meist von Malerinnen herrührten, veranstaltet hatte, brachte er im Februar eine Reihe hochbedeutender Bildnisse *Ludwig Bokhmann's*, die gleichzeitig mit dem bekannten Bilde von *Hermann Sudhaus*: „Der verlorene Sohn“ zu sehen waren. Im März folgte dann schon kräftigere Kost, eine Anzahl stark realistischer Farbenskizzen von den Brüdern *David* und *Pierre Ogens* in Brüssel. Das Kühnste aber war es, am Ende dieses Monats eine Stück-Ausstellung vorzuführen, in der sich auch das von der vorjährigen Münchener Ausstellung bekannte Kreuzigungsbild des Künstlers befindet, das den Anhängern der herkömmlichen Historienmalerei selbstverständlich noch viel entsetzlicher erscheinen muss, als alles, was Ulde bisher geschaffen hat.

Auf diese Weise hat es Lichtenberg den ganzen Winter über verstanden, seinen Ausstellungen An-

ziehungskraft zu verleihen und seinen Kollegen, die durch ihre kleineren Ausstellungsräume schon an und für sich im Nachteil sind, den Rang abzulaufen. Zur Erhöhung des Interesses an seinen Unternehmungen lässt er obendrein einen eigenen Kunst-Bericht erscheinen, der über die bei ihm ausgestellten Bilder, allerdings mehr panegyrisch als kritisch, referirt. Wir wünschen diesen Bemühungen den besten Erfolg und können unsererseits die erhöhte Konkurrenz nur mit Freuden begrüßen, da durch sie offenbar mehr Bewegung in das Dresdener Kunstleben kommt, als es seit Jahren besessen hat.

Hoffentlich teilt sich diese auch dem Kunstverein mit, der diesen Winter noch nicht viel davon verspüren ließ. Denn wenn wir von drei Bildnissen *Franz Sieber's*, von denen wenigstens zwei bedeutende, durch vortreffliche Charakteristik ausgezeichnete Leistungen waren, während das dritte den Eindruck des Gequälten machte, absehen, so wüssten wir nicht, was wir seit unserem letzten Berichte von dort ausgestellten Kunstwerken hier anzuführen hätten. Die Hoffnung auf eine Verbesserung liegt aber um so näher, als sich der Kunstverein seit kurzem mit neuen Satzungen versehen hat, die den Anforderungen der Gegenwart in weit höherem Maße entsprechen, als dies bei den alten Statuten vom Jahre 1861 der Fall war. Unter anderem wird in den neuen Satzungen als einer der Vereinszwecke ausdrücklich angeführt, dass den Mitgliedern durch „Vorträge über die bildenden Künste“ Anregungen geboten werden sollen, wie dies z. B. im Leipziger Kunstverein der Fall ist, während in den früheren Statuten nur von „Mitteilungen und Besprechungen über Gegenstände der bildenden Künste“ die Rede war, ohne dass wenigstens in der letzten Zeit an eine Ausführung dieser Bestimmung gedacht wurde.

Ferner ist in den neuen Satzungen von der Errichtung oder Erwerbung eines Vereinshauses die Rede, das über kurz oder lang zu einem unabweisbaren Bedürfnis werden dürfte. Besonders wichtig erscheint der Paragraph, der die ausdrückliche Forderung enthält, dass zur Ausstellung nur Werke zugelassen werden sollen, die künstlerischen Wert haben. Danach sind alle dilettantischen Arbeiten, die bisher nicht streng genug ausgeschlossen blieben, von nun an von den Ausstellungen abzuweisen. Die Bedingungen und das Verfahren bei der Aufnahme von Kunstwerken zur Ausstellung und zum Verkauf sollen von Direktorium durch ein eigenes Regulativ festgestellt werden, das im Druck erscheinen und hoffentlich strenge, wenn auch nicht

einseitige, Forderungen enthalten wird. Jedenfalls ist damit dem neuen Direktorium, das in einer ungewöhnlich zahlreich besuchten Versammlung gewählt wurde und das der Hauptsache nach aus Männern besteht, die auf der Vermittlungsliste standen, eine bedeutungsvolle Aufgabe gestellt worden, von deren glücklicher Lösung das fernere Gedeihen des Kunstvereins wesentlich abhängen wird. Leider hat sich der langjährige Vorsitzende des Vereins, Herr Oberbürgermeister Dr. *Stübel*, veranlasst gesehen, eine Wiederwahl abzulehnen. An seine Stelle hat das neue Direktorium den Grafen *Otto Vitzthum von Eckstädt* zum Vorsitzenden und den Maler Professor *Paul Kiepling* zum Stellvertreter gewählt.

Bedauerlicherweise aber haben wir außer den von uns berührten erfreulichen Thatsachen auch einen entschiedenen Verlust zu verzeichnen, den das Dresdener Kunstleben erfahren hat. Er wurde durch den Tod des Professors *Richard Steche* herbeigeführt, der am 3. Januar, wie wir bereits kurz gemeldet haben, nach längerer Krankheit in seiner Wohnung zu Niederlößnitz bei Kötzschenbroda starb. Gehört das Wirken Steche's, dem bekanntlich die Ausführung des Inventarisationswerkes der sächsischen Kunstaltertümer anvertraut war, auch in erster Linie der Kunstwissenschaft und Archäologie an, so darf doch nicht vergessen werden, dass auch die Kunst selbst in Steche einen leistungsfähigen Jünger verloren hat. Die besten Arbeiten, die Steche als selbständiger Architekt ausgeführt hat, sind allerdings nicht in Dresden, ja nicht einmal in Sachsen, sondern in Mecklenburg und Schlesien zu suchen, aber seine Thätigkeit als Restaurator und künstlerischer Beirat ist doch auch Sachsen zu gute gekommen, namentlich Pirna, wo er die ersten Vorschläge für die Restauration der Stadtkirche machte, und Dresden, wo er mit Eifer für die Erneuerung des Inneren der Neustädter Kirche gewirkt hat. Vor allem aber hat das Kunstgewerbe in Sachsen an ihm einen entschiedenen Förderer und gewiegten Kenner eingebüßt, da das Kleingewerbe und überhaupt die technischen Künste dasjenige Gebiet waren, auf dem er sich nächst dem der Architektur am meisten zu Hause fühlte. War er es doch, dem Dresden die so wohlgelungene historische Ausstellung des Jahres 1875, eine der ersten dieser Art in Deutschland, in erster Linie zu danken hatte. Diese Bemühungen sollen ihm ebensowenig vergessen werden, wie die Anregungen, die er für die Erhaltung und Zugänglichmachung zahlreicher Altertümer rings im Lande ge-

geben hat. Sein Name wird daher in späterer Zeit überall da mit Ehren genannt werden müssen, wo von den Männern, die zur Neu belebung der Kunst und der Kunstinteressen in unserer Zeit in Dresden beigetragen haben, die Rede sein wird. Wer sich über das Leben und Wirken des Mannes genauer unterrichten will, der darf auf den Nekrolog im neuesten Hefte des Archivs für sächsische Geschichte verwiesen werden, wo der Unterzeichnete den Versuch gemacht, einen Überblick über Steche's wissenschaftliche und künstlerische Leistungen zu geben.

H. A. LIEB.

KUNSTBLÄTTER.

Krüger's Radirung nach Liebermann's Dr. Petersen. Der Widerstreit der Meinungen über *Max Liebermann's* Bildnis des verstorbenen Hamburger Bürgermeisters Dr. Petersen ist noch frisch in der Erinnerung der Kunstfreunde, aber allgemein hat sich wohl das Urteil über dies naturalistische Bildnis zu Gunsten des Malers geklärt. Denn was immer gegen die Auffassung vorgebracht werden mag, die den alten im Selbstbewusstsein und Wohlwollen starken Mann in einer Amtstracht vorführt, deren barockes Aussehen — Kniehosen, Schabe, Mühlsteinkragen und ein riesiger Spitzhut mit breiten Rande — gar altfränkisch uns amüset, die rein malerische Qualität dieses Porträts hat das Gepräge echter, erster Künsterschaft. Es ist auf die Impression hin gearbeitet in einer eigensinnig tockrenden Malerei, die, weil sie rücksichtslos mit ihren Ausdrucksmitteln um sich geht, dem reproduzierenden Künstler die Interpretation in schwarz und weiß nicht eben leicht macht. Die Gestalt des Bürgermeisters hebt sich von einem nur ungefähr angedeuteten Vorhang als eine schwarze Masse ab, in der nur wenig helle Gegensätze vorkommen: der unbedeckte Grunkopf, die Hände und Spitzzemannchen, das weiße Rund der dicken Kravatte, die Handschuhe, und jene Glanzlichter als Heiligkeiten wirken, die am Griff des Degens, an den Hallschuhen und glitzernd am Seidenbesatz der faltigen Schabe spielen. Alle übrige Gewandung ist schwarz, zeigt nur nach der Art des Stoffes und des Faltenwurfs verschiedene Gradationen von dem dumpfen warmen Tönungen des Tuches zu dem kalten glatten Schwarz des Seidenbesatzes und zu dem duftig weichen Schwarz der Strümpfe und des Floss, der den riesigen Hut, den der Bürgermeister im rechten Arme trägt, umspinnt. Eine Mannigfaltigkeit der Nuancen steckt in dieser schwarzen Masse, der in der Wiedergabe mit den Mitteln des Stiches und der Radirung nur eine Hand gerecht zu werden vermag, die vollkommen sicher in der Verwendung der technischen Mittel und geschickt ist, auf den diskreten Reiz stofflicher Feinheiten einzugehen. Krüger's Behandlung gerade des Stofflichen ist vorzüglich. Seine Technik ist fast reine Sticharbeit, sie sagt, was sie will, mit künstlerischer Empfindung, wirkt reizend materiel. Wenn Liebermann's Bild auch nicht nach jedermanns Geschmack ist, Krüger's Arbeit wird bei allen, die gute selbständige Stecherkunst zu beurteilen vermögen, denselben Beifall finden, den Liebermann's Werk als Malerei bei den fortschrittlich gesinnten Leuten vom Fach und den gleichgesinnten Kunstfreunden gefinder hat. Krüger's große Radirung Sticheläche 65 zu 37 cm) ist im Verlag der Commet'schen Kunsthandlung in Hamburg erschienen.

H. G.

NEKROLOGE.

Leontitz, Bildhauer, starb in Meissen am 20. April. Er war am 25. Februar 1818 in Fischergasse bei Meissen zu immer Leide geboren und erhielt infolgedessen nur eine unzureichende Schulbildung. Da er Talent zu Zeichen verlor, bekam er den ersten Zeichenunterricht an der Zeichenschule der Kgl. Porzellanmanufaktur in Meissen und trat dann im Jahre 1836 als Bossirerlehrling in die Fabrik ein, in der er mit dem Modelliren und dem Auf fertigen von Lichtbildern beschäftigt wurde. Im Jahre 1838 wurde er auf Kosten der Manufaktur auf die Dresdener Kunstakademie gesandt, wo er Schüler *Rietschel's* wurde, aber zunächst mit so wenig Erfolg arbeitete, dass er bald wieder nach Meissen zurückkehrte und wieder in der Fabrik thätig war. Als er nach Verlauf von zwei Jahren den Versuch in Dresden erneuerte, hatte er mehr Glück. *Rietschel* verwendete ihn bei seinen eigenen Arbeiten und hätte es gern gesehen, wenn er die Modellirung von *Rauch's* Statuen des Boleslaw und Stanislaus in Lauchhammer übernehmen hätte. *Leontitz* traute sich aber die glückliche Durchführung einer derartigen Aufgabe nicht zu, da ihn Schüchternheit und übergroße Bescheidenheit, die ihm noch lange anhafteten, bedenklich machten. Er kehrte also im Jahre 1843 nach Meissen zurück, wurde hier Modelleur an der Manufaktur und rückte schon im Jahre 1849 zum Vorsteher der Gestaltungsbranche auf. Als solcher hat er bis zum 1. April 1884, wo er in den verdienten Ruhestand eintrat, mit großem Erfolg gewirkt und sich wesentliche Verdienste um den Aufschwung, den die Manufaktur in neuerer Zeit gewonnen hat, erworben. Nicht nur verstand er es, die vielen antlichen Schwierigkeiten als Leiter von gegen 170 Personen glücklich zu überwinden, sondern er war auch Erfinder und Angeber von Mustern und Formen erfolgreich thätig. In der von ihm im Jahre 1863 neu geordneten Modellsammlung der Manufaktur, die mehrere hunderttausend Stück umfasst, befindet sich eine große Anzahl von Modellen, die als sein geistiges Eigentum anzusehen sind. Dazu gehört vor allem ein in den fünfziger Jahren modellirter Tafelaufsatz, der in Tausenden von Exemplaren angefertigt und verkauft wurde, und ein besonders beliebt gewordenes Fruchtkörbchen, das die Krone eines Palmbaumes bildet und von Lord Palmerston zuerst bestellt wurde. An den technischen Fortschritten der Keramik ist *Leontitz* in-fern beteiligt, als er der Erfinder des sogenannten Masse-auf-Masse-Porzellans ist. Seine Verdienste waren allgemein anerkannt. Im Jahre 1867 hat er auf der Pariser Weltausstellung die große silberne Medaille, 1873 auf der Wiener ein Ehrendiplom und gleichzeitig das Ritterkreuz des sächsischen Albrechtsordens erhalten. Seit dem Jahre 1882 führte er den Titel eines Professors. Wer ihn persönlich kannte, musste ihn in vielen Stücken als ein Original ansehen. Die guten Eigenschaften des alten und neuen Wesens, die von Jahr zu Jahr seltener werden, waren in seiner Persönlichkeit stark ausgeprägt. Sein Verlust wird daher in Meissen noch lange betrauert werden. (Vgl. das Meißener Tageblatt 1886, Nr. 76, S. 556 und W. Loose in den Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Meissen, Meissen 1888, II, 2, S. 255.)

H. A. L.

John Addington Symonds J. Mr. John Addington Symonds, der nicht nur in England, sondern auch über die Grenzen seines eigenen Vaterlandes hinaus bekannte Kunststorker und Forscher auf dem Gebiete der italienischen Renaissance, starb am 19. April in Rom. Noch kurz vor seinem Tode war er mit der Durchsicht der zweiten Auflage seines aufsehenerregenden Werkes, „Das Leben Michelangelo's“ beschäft-

igt. Man kann mit Recht behaupten, dass genanntes Werk — jedenfalls in englischer Sprache — das bedeutendste ist, was seit vielen Jahren über den Gegenstand gedruckt wurde und sich ebenbürtig an die besten deutschen, auf Michelangelo bezüglichen Schriften anreihet. — John Symonds war 1810 in Bristol geboren, wurde auf der Harrow-Schule erzogen und absolvirte seine Universitätsstudien mit besonderer Auszeichnung. Er erhielt den großen Ehrenpreis für seine Studie: „Die Renaissance“, und dieser Umstand wirkte auf sein ferneres Leben bestimmend und entscheidend ein. Das erste der Öffentlichkeit übergebene Buch betitelt sich: „Einführung in das Studium Dante's“. Hierauf wandte er sich Petrarca und Boccaccio, sowie den Humanisten und Poeten des 15. und 16. Jahrhunderts zu. 1876—1878 erschienen seine „Skizzen und Studien aus Italien“. Dasjenige Werk, nach welchem der Verfasser wünschte wirklich ernsthaft beurteilt zu werden, war die „Geschichte der Renaissance“ in 5 Bänden mit der folgenden Ergänzung: „Die katholische Reaktion“. Der erste Band „Das Zeitalter der Despoten“ erschien 1875, der zweite und dritte „Die Wiederbelebung des Studiums“ und „Die schönen Künste“ im Jahre 1877. Die beiden letzten Bände über italienische Literatur von 1300—1531, welche 1881 herauskamen, zeichnen sich durch klaren, tiefenden und wirkungsvollen Stil aus und bilden infolge ihrer Fülle von neuen Thatsachen eine schätzenswerte Quelle für den Literaturhistoriker. Sein Buch „Die Vorläufer Shakespeare's“ (1881) giebt uns eine vorzügliche Schilderung der frühesten englischen Literaturperiode. Ebenso nimmt Symonds einen hohen Rang als Übersetzer ein, und in seiner Wiedergabe der Gedichte Michelangelo's steht er unerreicht da. Gleichfalls lieferte Symonds ungewöhnlich gute Übersetzungen von Cellini's Autobiographie und von den Memoiren Carlo Gozzi's.

* * * Der Geschichts- und Bildnismaler Professor *Paul Schobelt*, Lehrer an der Kunst- und Kunstgewerbeschule in Breslau, ist daselbst am 3. Mai gestorben. Schobelt wurde, wie wir einem Nekrologe der „Schlesischen Zeitung“ entnehmen, am 9. März 1828 zu Magdeburg geboren. Der Malerei widmete er sich zuerst an der Akademie zu Düsseldorf, wo er unter den Prof. Mücke und Köhler arbeitete. Es folgte ein Jahr des Studiums in Brüssel. Nach Preußen zurückgekehrt, wurde er an der Berliner Akademie in die Malklasse des Professors J. Schrader aufgenommen. Aber mehr als kunstakademische Bildung förderten ihn 1859 bis 1860 seine Studien in Paris. Er besuchte dort das Atelier von Gleyre. Studien im Louvre wurden gleichzeitig getrieben. Nach Berlin zurückgekehrt, trat er wieder in das Schrader'sche Atelier ein und erhielt dann bei der akademischen Konkurrenz um den großen Staatspreis das damals dreijährige Stipendium für Rom und Italien (1862). Dort war es sein unablässiges Bemühen, im Sinne der erhabenen deutschen Vorgänger in der Malerei sich individuell weiter zu bilden und eine Fühlung mit der Heimat zu erreichen. Es gelang dies aber erst nach einer langen Reihe von Jahren. Kaiser Wilhelm I. interessirte sich für seine Arbeiten und erwarb auf der Berliner Ausstellung 1872 eines seiner Bilder. Hierauf erfolgte eine größere Bestellung für die Nationalgalerie Mars und Bellona) und infolge einer engeren Konkurrenz 1881—82 der Auftrag, den Festsaal im Kultusministerium malerisch auszuschmücken. Am 1. Juni 1882 wurde Schobelt von Rom als ordentlicher Lehrer der Königlichen Kunst- und Kunstgewerbeschule nach Breslau berufen. Hier entstanden die Gemälde für den Festsaal des Kultusministeriums, ferner die großen Kartons für die neue Kirche am Gendarmenmarkt (der alte und der neue Bund), die Kartons zu den Gemälden in der Apsis der Dorotheen-

kirche und die Entwürfe für Fenster der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin.

PERSONALNACHRICHTEN.

H. A. L. Dr. *Max Lehrs*, Direktorialassistent am Kgl. Kupferstichkabinett in Dresden, ist am letzten Geburtstag Sr. Majestät des Königs zum Professor ernannt worden. —

Basel. An Stelle *Jacob Barchbold's* wurde Dr. *Heinrich Wülfflin*, Privatdozent in München, an die hiesige Universität herufen. Er siedelte bereits in den ersten Maitagen von München hierher über.

WETTBEWERBUNGEN.

* * In dem Wettbewerb um den architektonischen *Überbau des Kaiserin-Augusta-Denkmal's in Koblenz* hat der Architekt *Bruno Schmitz* in Berlin den ersten Preis erhalten. Der zweite Preis wurde dem Regierungsbaumeister *Schaller* in Stuttgart, der dritte dem Regierungsbaumeister *Kohle* in Posen zuerkannt. Der Entwurf des Architekten *Jahn* in Charlottenburg erhielt eine lobende Anerkennung.

DENKMÄLER.

* * Die weitere Ausführung des von Prof. *Paul Otto* unternommenen *Wiederbaues Lutherkathedrals für Berlin* ist dem Bildhauer *Robert Thoburn* übertragen worden, der nach mehrjähriger Lehrthätigkeit an der Kunstschule in Breslau 1891 seinen Wohnsitz in Berlin genommen hat. Er hat sich in den letzten Jahren besonders durch einen monumentalen Brunnen für Gölitz, die nackte Marmorfigur einer einen Amor formenden, antiken Bildhauerin und die Figur des amnuttigen schlafenden Mädchens bekannt gemacht, die die „Zeitschrift für bildende Kunst“ (N. F. III. S. 252) wiedergegeben hat.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

* * Die Jury der großen *Berliner Kunstausstellung* hat den Kupferstecher Prof. *Gustav Eilers* zu ihrem Vorsitzenden, den Maler Prof. *Thamann* zu dessen Stellvertreter gewählt. — Die Ausstellung wird nicht, wie ursprünglich bestimmt war, am 30. Juli, sondern erst am 17. September geschlossen werden.

* * Für die *Königliche Gemäldegalerie in Dresden* ist ein Gemälde von *Hans Thoma* „Der Hüter des Thales“ aus der Kunsthandlung von Emil Richter angekauft worden.

Eine Dante-Ausstellung in London. Der Kurator der „University Hall“, Mr. Wicksteed, ist in England rühmlichst bekannt als ein enthusiastischer Schüler und Ausleger Dante's und seiner Zeitepoche. Um das Interesse und die Kenntnis für seine Schriften sowie das Verständnis für sein Zeitalter zu erhöhen, hat Mr. Wicksteed in der Bibliothek des Dr. William in Gordon-Square eine Sammlung von Gegenständen vereinigt, die wesentlich zur Erreichung des obigen Zweckes dienen. Aus der „Vernon-“ und anderen Bibliotheken sind bedeutende hierauf bezügliche Schätze hergehlichen, die das Kunst- und Universitätsleben, sowie die wissenschaftlichen Studien des 13. und 14. Jahrhunderts veranschaulichen. Bilder von Crivelli, Botticelli, Fra Angelico und Signorelli, Zeichnungen und Kupferstiche sind ausgestellt, welche uns die theologische und moralische Auffassung, die Beziehungen zwischen materiellem und geistigem Leben des Volkes zeigen, wie sie zur Zeit Dante's vorherrschend waren. So vor allem zeigt uns das wiederkehrende Sujet des jüngsten Gerichts die Lehre des Dualismus, die zeitige Auffassung des Kaisertums und die entgegengesetzte des Papstes über himmlische Dinge. Jedes Bild und jeder Kupferstich trägt, soweit die-

angung, eine bestimmte Stelle aus Dante's Werken. Historische Tabellen zeigen uns den Stand der Astronomie Dante's und seiner Zeit. Kommentare zu seinen Schriften, kurz nach seinem Tode verfasst, sind gleichfalls vorhanden, aus denen der Einfluss Virgil's und Cicero's auf Dante ersichtlich wird. Ebenso finden wir in der Leihausstellung alte Schulbücher, Grammatiken, rhetorische und philosophische Schriften jener Epoche; ferner ein altes Bild, das uns Florenz genau zur Zeit Dante's, und ein neues Bild von Leighton, welches uns das heutige Florenz zeigt. Ebenso finden wir neuere Bilder, namentlich von Burne-Jones und Leighton, deren Sujets Bezug auf Dante haben. Schließlich ist hier eine interessante Sammlung von Kunstwerken aller Art, Porträts, Kameen, Gemmen, geschnittene Steine, Schmuckgegenstände, Büsten, Statuetten und andere kunstvolle Antiquitäten ausgestellt, die auf die „göttliche Komödie“, wie auf Dante und sein Zeitalter Bezug haben. 3

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

* * Eine *Dehrgärtner-Vereinigung der Deutschen Kunstgenossenschaft* wird am 25. Mai in Eisenach tagen, um die Satzungen für eine Pensionsanstalt für deutsche bildende Künstler zu beraten. Für die Beratung hat der Großherzog den Saal im Residenzschloß zu Eisenach bewilligt, ebenso die Zuziehung von rechtsverständigen Staatsbeamten. Auch Autoritäten auf dem Gebiet des Versicherungswesens werden teilnehmen.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Archäologische Entdeckungen in Griechenland. Dr. Karl Waldstein von der amerikanischen archäologischen Gesellschaft hat bei Gelegenheit der Ausgrabungen des Heratempels zwischen Argos und Mycenae eine wichtige Entdeckung gemacht. Unter Leitung dieses Gelehrten waren 200 Arbeiter mit Ausgrabungen beschäftigt, als sie auf die polygonalen Fundamente eines uralten Tempels der Hera stießen, der nach Nachrichten alter Schriftsteller bereits 423 v. Chr. abgebrannt war. Unweit des alten, jetzt wieder aufgefundenen Tempels war das neue Banwerk errichtet worden. Geschmolzene Bronze, zahlreiche Vasen und sogenannte Krüge von Mycenae und Korinth wurden schon innerhald weniger Tage vorgefunden. Man hofft daher mit Zuversicht, dass die fernere Ausbeute eine außerordentlich interessante sein wird. — Die britische archäologische Gesellschaft, welche ihre Ausgrabungen bei Megalopolis beendet hat, und deren Resultate binnen kurzem veröffentlicht werden sollen, wird nun mit ihren Arbeiten in Ägosthena bei Korinth fortfahren. Dasselbst befinden sich nämlich vollkommen erhaltene Überreste von Befestigungen aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. Vor allem hofft man den von Pausanias erwähnten Melampus-Tempel aufzufinden. 2

VERMISCHTES

* * Kaiser Wilhelm II. über moderne und alte Kunst. Bei dem am 27. April erfolgten Empfang einer Vertretung der Deutschen in Rom hat Kaiser Wilhelm II. eine Reihe von Äußerungen über moderne und alte Kunstverhältnisse gethan, die wegen ihrer bestimmten Färbung und namentlich wegen des abfälligen Urteils über die neueste deutsche Architektur großes Aufsehen erregt haben. Die Berichte der Blätter weichen in den Einzelheiten voneinander ab. So soll der Kaiser nach dem „Berliner Tagblatt“ das Wallottische Reichstagsgebäude als den „Gipfel der Geschmacklosigkeit“ bezeichnet haben. Am vertrauenswürdigsten scheint

der *Freiwilliger* einen Ohrenzeugen herrührende Bericht in „No. 10. 1861. Zeitung“ zu sein, dem wir das Folgende entnehmen: Für den deutschen Künstlerverein waren die Herren Ciochioli in Vertretung des abwesenden Vorsitzenden Prof. Menzel, Prof. Dr. Schloemer und Prof. Kopf, für die Kolonie außerdem u. a. der Bildhauer Prof. Gerhardt erschienen. Der Kaiser begann, sichtlich gut aufgelegt, eine vielerlei Gegenstände betreffende Unterhaltung, namentlich Interesse an künstlerischen Fragen beweisend. Als auf seine Bemerkung, dass unsere denkmalshaffende Gegenwart den Künstlern viel zu thun gebe, der Prof. Gerhardt unbedenklich entfiel: „Falls Majestät noch einige Denkmäler zu vergeben hätten, würden wir gern zugreifen.“ antwortete der Monarch lächelnd: „Was ich thun kann, soll gern geschehen.“ Dem Meister Kopf beglückwünschte er zu seinen vortrefflichen Porzärrarbeiten, namentlich dem in seinem Besitze befindlichen Bildnisse Kaiser Wilhelm's I., das von allen, die es sehen, bewundert werde. Über die endliche Erledigung der Berliner Denkmalsfrage und die Umgestaltung der Schlossfreiheit sprach er sich höchst befriedigt aus; in Verbindung mit den Wasseranlagen werde der Platz einen monumentalen und sicherlich schönen Anblick darbieten, was in dem hinter der Entwicklung der neuen Stadtteile zurückgebliebenen Alt-Berlin nötig sei. Herr Ciochioli antwortete auf die in humoristischem Tone gestellte Frage: „*Eino Freiwilhmaler*“ mit „Freiwillig und auch alte Schule“, worauf der Kaiser lachend mit dem Finger drohte: „*Bei mir in Berlin haben es die Freiwilhmaler nicht gut; ich halte sie da unten Dumm.*“ Noch mehr gödt dem hohen Herrn offenbar die neue Berliner Architektur wider den Strich. Er fällte über das neue Reichstagsgebäude ein sehr ungünstiges Urteil und beklagte im allgemeinen, dass die Architekten, die in der Presse Rückhalt finden, alzu sehr das Übergewicht an sich reißen und die anderen Künste in zweite Linie drängen. Dies sei um so schädlicher, als sich die Architekten unbillig von den alten götten Vorbildern, die zum Glück in Italien noch in solcher Menge anzutreffen seien, entferne und oft ins Stil- und Regellose verfallte. Auch das Denkmal an der westfälischen Pforte gab dem Kaiser Stoff zu allerlei Ausstellungen. „Meine Frau nennt es immer den Bienenkorb“, sagte er, „man hat die Statue des Kaisers so in das Innere hinter die dicken Pfeiler hingezetzt, dass man Mühe hat, ihn unverdeckt zu sehen.“ Überhaupt findet er einen großen Teil der neuen Monumente wenig nach seinem Geschmack, oft zu gesucht, zu abstrus und realistisch, der einfachen überwältigenden Schönheit und Verständlichkeit entbehrend. Ein Vorstandsmitglied des Künstlervereins benutzte diese Gelegenheit, um das Gespräch auf den nur in Bayern noch Widerspruch findenden Plan der Errichtung eines deutschen Künstlerhauses in Rom zu bringen. Der Kaiser ging lebhaft auf den Plan ein, zeigte sich vollkommen damit einverstanden, dass das Studium an den klassischen Stätten für unsere deutsche Kunst keineswegs überflüssig oder minderwertig geworden sei, dass ein Atelierhaus in Rom von großem Nutzen werden müsse und die Unterstützung der Regierungen verdiene, und stimmte dem Vorschlage des Besprechers — den er zu eingehenderen Mitteilungen über die Frage aufforderte — zu einem Besuche des in Aussicht genommenen Grundstückes gern zu. Offenbar beschäftigten die Besprechungen den Monarchen in hohem Grade. Er gestand, dass er persönlich in Rom u. a. nach einem für den Kirchenbau zu Jerusalem brauchbaren Muster eines Campanile Ausschau halte, und er hatte sich bei der Besichtigung der Villa Hadriana mancherlei Fragen des Zweckes, der Mittel und Ausführung der riesenhaften Anlage vor-

gelegt und zu beantworten gesucht. Eins war ihm klar geworden: dass die Anlage kaum zu stande gekommen sein würde, wenn — „es zu Hadrian's Zeit schon Kommissionen gegeben hätte“. Im Anschluss an diese Äußerungen wird der „Vossischen Zeitung“ weiter geschrieben, „dass die Urteile über die heutige Berliner Architektur in eingeweihten Kreisen weniger überrascht haben, als man vielfach anzunehmen scheint.“ Schon vor mehreren Jahren, als dem Kaiser die wieder aufgefundenen Pläne Jean de Bodt's für das Zeughaus überreicht wurden, nahm er Anlass, sich über die moderne Baukunst in Berlin abfällig zu äußern. Er klagte darüber, dass man im allgemeinen viel zu sehr geneigt sei, Säulen über Säulen an den Fronten anzubringen und überdies Figuren, Ornamente, Cartouchen u. s. w. in gebäuften Maße zu verwenden. Damals wurden von dem Kaiser das Schloss zu Berlin und das Zeughaus als Muster vornehmer Bauten den heutigen Architekten vorgehalten. Wenn der Kaiser sich jetzt im einzelnen über das Reichstagsgebäude in wenig schmeichelhafte Sinne verbreitete, so hat er nur das wiederholt, was er früher schon in den Ateliers einzelner Künstler gesagt hat. Als der Kaiser eines Tages in einem Atelier das Modell des riesigen Adlers für die Südfrent des Reichstagsgebäudes sah, erklärte er durchaus zutreffend, der Adler sei zu klein. Als man ihm dann aber erklärte, der Adler werde in Wirklichkeit dreimal so groß werden, blieb er bei dem einmal abgegebenen Urteile. Auch bei den zahlreichen Kirchenbauten der Residenz hatte der Kaiser Gelegenheit, seinen Stilauffassungen Ausdruck zu geben. Bei der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche ist es, wie es heißt, auf seine Befehle zurückzuführen, dass der Turm der höchste in Berlin werden soll; in Architektenkreisen ist man jedoch der Ansicht, dass der Turm dadurch viel zu schlank ausfallen wird. Ebenso findet die Ansicht, dass die heutigen romanischen Kirchen in Berlin den mittelalterlichen Bauwerken am Rhein möglichst ähnlich werden sollen, in Architektenkreisen keinen Beifall. Der Gegensatz des Kaisers zu unseren namhaftesten Architekten zeigte sich am deutlichsten beim Umbau des weißen Saales. Die oberste Körperschaft unseres Bauwesens meinte, soviel als möglich die überlieferte Architektur schonen zu müssen. Der Kaiser verwarf jedoch ihr Gutachten und berief den Baurat hne, dessen Leistungsfähigkeit bisher nicht auf dem Gebiet des Monumentalen, sondern auf dem der Kleinkunst und der Innendekoration gelegen hatte.“

M. R. *Von der Akademie der bildenden Künste in Karlsruhe.* Am Schlusse des vorigen Jahres sind drei neue Lehrer hierher berufen worden: Robert Pötzberger, zuletzt in München, um die erste Zeichenklasse zu übernehmen, Chr. L. Bokmann aus Düsseldorf, um den zu stark in Anspruch genommenen Schönleber zu entlasten, und Will. Krauskopf, um einen neuen Lehrstuhl für Radirung einzunehmen. Pötzberger, welcher zu den Künstlern gehört, die Landschaft und Figuren mit gleicher Sicherheit beherrschen, geht mit großer persönlicher Hingabe an seinen Lehrberuf und ist rasch eine wirksame Stütze der Anstalt geworden. Bokmann wurde hier einer besonders schwierigen Aufgabe gegenüber gestellt. Schönleber hatte nämlich als Vorbereitung für die Landschaftsmalerei eine Stillebenklasse gebildet, welche eine Berühmtheit innerhalb der Schülerkreise geworden war. Sie gewährte den Schülern Gelegenheit, in die Technik der Malerei eingeführt zu werden und dabei den Farbensinn zu üben, wie sie vielleicht noch nie an einer ähnlichen Anstalt geboten worden war, und übt auch auf jüngere Kräfte an anderen Schulen eine starke Anziehungskraft aus. Das Bedürfnis aber von dem Teile seiner Lehr-

thätigkeit entbunden zu werden, welchem Programme nach die Einführung in die Technik der Malerei bildet, veranlasste Schönluber, diese Malklasse aufzugeben. Man fand eine neue Kraft für diese Arbeit in Bokelmann. Er wird in der kurzen Spanne Zeit, die ihm hier zu wirken vergönnt war, kaum warm geworden sein können, und schon wird ihn, wie wir hören, ein Ruf nach Berlin in einen anderen Wirkungskreis versetzen. (Diese Mitteilung wird uns von Berlin aus bestätigt. Bokelmann wird das durch den Rücktritt Prof. Hugo Vogel's frei gewordene Lehramt an der Hochschule für bildende Künste zum Beginn des Winterhalbjahrs übernehmen. Die Red.) Die Berufung von Krauskopf war eine der letzten Thaten des verstorbenen Lübke, der glücklich war, beim Minister und bei den Kollegen an der Akademie schon bei der ersten Anregung ein bereitwilliges Entgegenkommen zu finden. Die Art, wie Krauskopf seine Aufgabe fasst, ist insofern interessant, als er sich gleich von Anbeginn das höchste Ziel stellt. Nicht eine reproduzierende Kunst will er lehren, sondern die Natur soll unmittelbar in den Mitteln seiner Kunst wiedergegeben werden. Hat er in dem ersten Semester seine Schüler, zu welchen sich die ersten Meister unserer Akademie gesellt haben, mit der Technik bekannt gemacht und zur Pflege der Radirung, meist nach eigenen Werken geführt, so soll weiterhin seine Aufgabe sein, die Radirnadel direkt nach der Natur arbeiten zu lassen. Sein scharfer und feiner Blick, seine sichere und leichte Hand verbürgen ihm in dieser Thätigkeit einen bedeutenden Erfolg.

VOM KUNSTMARKT.

⑤ *Kunstauktion in Amsterdam.* Durch *Fredrik Müller & Co.* in Amsterdam, Doelenstraat 10, gelangt am 30. Mai und den folgenden Tagen die Sammlung des Herrn *Carl Schöffler* zur Versteigerung, die aus Kupferstichen, Radirungen und Handzeichnungen der holländischen, vlämischen, englischen, französischen und deutschen Schulen besteht. Stiche und Zeichnungen sind in zwei besonderen Katalogen verzeichnet. Der erstere führt einschließlich einer kleinen Büchersammlung 1662 Nummern auf. Unter den Stichen und Radirungen, die zum Teil aus der Sammlung van der Kellen stammen, sind besonders gut vertreten die Namen C. Bega, Berghem, S. a. Bolswert, W. Delft, Everdingen, H. Goltzius, A. van Ostade, P. Pontius, Rembrandt (mit einigen Blättern ersten Ranges), C. Visscher, L. Vorsterman. Sehr reich sind auch die englischen Schabkünstlerblätter des vorigen Jahrhunderts vertreten. In der französischen Abteilung sind besonders die Farbendrucke von Debucourt, in der deutschen Abteilung die Blätter von Dürer, H. S. Beham und G. F. Schmidt beachtenswert. — Der Katalog der Handzeichnungen zählt 508 Nummern auf, unter denen sich durch Bezeichnungen, Monogramme und sonst gut begrabigte Blätter von L. Bakhuyzen, Dirk van Bergen, Jan Brengel, Jan van Goyen, Caspar und Constantijn Netscher (ein Album von 69 Blättern), Rembrandt, E. van der Velde und Waterloo befinden.

Von *K. H. Hiernmann* in *Leipzig* ging uns kürzlich ein Katalog (Nr. 112) von Kunstblättern, als Stichen, Radirungen, alten Lithographien, Handzeichnungen zu, denen sich eine Reihe Kunstbücher, zum Teil von Rud. Weigel in Leipzig stammend, anschließen. Allegrover, R. della Bella, J. Callot, Chodowiecki, C. N. Cochin, eine Reihe ex-libris, J. M. Moreau d. j., Joh. El. Rindler sind besonders bemerkenswert, ferner eine Reihe chinesischer und japanischer

Zeichnungen und Malereien, Handzeichnungen von J. A. Klein, G. de Laresse, G. le Brun, kostbare Miniaturen des Mittelalters, und eine sehr reichhaltige Sammlung von Kunstpublikationen in Stich, Radirung, Lithographie und wertvolle Kunsthandbücher nach dem Beschlusse.

* * *Die Versteigerung der Schabkünstler Gemäldesammlung in Hamburg.* über die wir in Nr. 22 der „Kunstchronik“ berichtet haben, hat etwa 333 000 M. ergeben. Den höchsten Preis erzielte N. Diaz: „Ruhe der Diana nach der Jagd“ mit 32 100 M. Das Bild geht nach Paris. E. Fromentin: „Der Überfall in der Feldschlacht“ geht für 18 200 M. nach Paris. E. Delacroix: „Die arabische Hufe schmiede“ wurde verkauft für 15 000 M.; A. Melbye: „Die Rheide von Kopenhagen“ für 19 000 M.; „Wallimmeres“ von N. Diaz für 14 000 M. (nach Basel); „Hutten's Krönung durch Kaiser Max“ von Ferd. Heinhuth für 2600 M.; desselben: „Tasso und die beiden Leonoren“ erzielte 2750 M.; Andreas Achenbach: „Überschwemmte Mühle“ 5100 M.; Jsahey: „Strand in Rouen“ 2500 M.; Rosa Bonheur: „Landschaft mit Vieh“ 2500 M.; Charles Chaplin: „Waldidyll“ 2000 M. Bei der Versteigerung ereignete sich ein seltsamer Zwischenfall, über den der „Frankfurter Zeitung“ folgendes berichtet wird: „Bekanntlich wurden vor mehr als einem Monat fünf Gemälde der Sammlung gestohlen. Es sind die im Katalog unter den Nummern 7, 12, 39, 51 und 68 stehenden Ölbilder und zwar: „Frühlings-Waldlandschaft“ von César de Code, „Löwe, seinen Verfolger zerleisend“, „Hühnerhof“ von Charl. Emilie Jaquet, „Zigeuner auf der Heide“ von Aug. Pettenkofen und die „ausziehende Schafherde“ von Verboekhoven. Unter den anwesenden ausländischen Käufern befand sich auch ein Pariser Herr, der bei Betrachtung eines Bildes im Katalog bemerkte, dasselbe Gemälde sei ihm als „Kopie“ kurz vor der Abreise aus Paris zum Kauf angeboten. Die Feststellung des Umstandes seitens des Kunstauktionators Lemperetz, dass eine Kopie des Bildes nicht vorhanden sei, veranlasste den Franzosen, unter Nennung seines vollen Namens für die Richtigkeit seiner Angaben einzutreten. Die Pariser Polizei wurde von der Bekundung in Kenntnis gesetzt, so dass wohl Aussicht vorhanden ist, die Inhaber der gestohlenen Gemälde und die Urheber des Diebstahls zu finden.“

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1893. Nr. 9.

Die Jahresausstellung im Kunstherause. Von Spurrus — Die Grimm'schen Kinder- und Hausmärchen. — Zum neuen evangelischen Kirchenstil. Von R. Schärer.

Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde. 1893. Heft 2 u. 3.

Römische in Kaiser-August, der Basler Haalt und in Baselaugst Von Th. Entschhardt-Bredermann. — Ein Evangelium aus dem 9. Jahrhundert. Von F. Haendler. — Restauration der Klosterkirche in Konitzscheln. Von J. C. Kunkler. — Wandgemälde in der St. Ursula-Kirche zu Bayreuth. Von Dr. E. A. Stuckelberg. — Das Kastelen von Scheid. Von F. Jeklin. — Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn. Von J. R. Rahn. — Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler.

Architektonische Rundschau. 1892/93. Heft 7.

Taf. 49. Denkmal für Robert von Mayer in Heilbronn; entworfen und ausgeführt von Eisenhuth und Weigle. Architekten in Stuttgart. und Prof. W. A. Raimann. — Taf. 50. Akademie der Wissenschaften in Wien; erbaut 1753 bis 1755; aufgenommen von Architekt L. Schmiegel daselbst. — Taf. 51. Patonatskirche für Walfahnen an der Stegenitz; erbaut von Regierungsbaumeister W. Möller in Berlin. — Taf. 52. Walfahnen in Ludlow (Irland); erbaut von Professor L. Levy in Karlsruhe. — Taf. 53. Feld des Holzplatzes in der St. Bartholomäuskirche in Wörlitz-Nürnberg; entworfen von Architekt Th. Erych in Nürnberg. — Taf. 54. Städtisches Wohngebäude für Timin; entworfen von Chiodera und Tschudi. Architekten in Zürich. — Taf. 55. Haupttreppenhaus im Geschäftshaus des Oberlandesgerichts in Köln a. Rh.; entworfen im Ministerium der

Architekten, ausgeführt unter spezieller Anleitung des
Leitenden Direktors Thomer. — Taf. 56. Rathaus, Schul- und
Landschaft zu Neustadt-Schneeberg i. S.; erbaut von Ludwig
und Juliusner, Architekten in Leipzig.

Bayerische Gewerbezeitung. 1893. Nr. 8.
Wohnung und Heim.

Die Kunst für Alle. 1892/93. Heft 15.

Die Entwicklung der Schönen Künste in den Vereinigten Staaten
von Nordamerika. Von K. Köehler. — Die XXII. Jahresaus-
stellung im Wiener Kunstlerhaus. Von K. v. Vincenti.

Gewerbhallen. 1893. Heft 5.

Taf. 33. Silberarbeiten; entworfen und ausgeführt von K. Roth-
müller in München. — Taf. 34. Entwurf zu einem Stockplatz
von J. Baurd O. Hieser. — Taf. 35. Altar in St. Leonhard in
Graz; entworfen von Prof. A. Ortwein dasebst. — Taf. 36.

Französischer Bucheinband (Marcus Michel 1853) im Buchgewerbe-
museum in Leipzig; aufgenommen von E. Burger, Kustos da-
selbst. — Taf. 37. Entwurf zu einem Pfeilerkasten von R. La-
kitsch in Wien. — Taf. 38. Oberlichtgitter und Thürfüllungen;
entworfen und ausgeführt von G. Hauber in Schwab. Gmünd.
— Taf. 39. Initialen; entworfen von H. Kaufmann in München.
— Taf. 40. Chorgestühl aus St. Stephan in Wien; aufgenommen
von H. Zippel dasebst.

The Magazine of Art. Mai 1893. Nr. 151.

The royal Academy Exhibition I. Vom Herausgeber. —
British Etching. Von Fr. Wedmore. II. Seymour Haden;
A. Legros; strang; Holroyd. — Mr. W. Y. Baker's collection at
Strathan Hill. I. The english Pictures. Von A. T. Story. —
The art of Kluenaten. Von Prof. F. H. D. Petrie. — Wilhelm
Hasemann's home in the Black Forest. Von M. E. Bowles. —
The National Gallery of British Art and Mr. Tate's Collection.
III. Its ultimate management. Von H. Spielmann.

Inserate.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der
niederländischen Schule, vermittelt auch schnellste und sachverständigste den Verkauf
einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle größeren
Gemäldeaktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstraße 3.

[579]

Josef Th. Schall.

Gemälde moderner und alter Meister,

auch Aquarelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl
einzelne als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von
[593] **Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 168.**

Gemäldeaal in Frankfurt a. M.

Anstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegen-
ständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in
Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [163]

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Die Liebhaberkünste. Ein Handbuch für jedermann,
der einen Vorteil davon zu
haben glaubt, von Franz Sales Meyer, Prof. an der Grossh.
Kunstgewerbeschule in Karlsruhe. Mit vielen Illustrationen. gr. S.
br. M. 7, geb. M. 8 50.

Unter Liebhaberkünsten sind alle diejenigen Künste verstanden, mit denen
der Laie in nützlicher Weise seine Aufstehen ausfüllen kann, wenn er nur
einermaßen Anlage zum Zeichnen hat. z. B. *Rawhbilder, Holzbrand, Malerei
auf Pergament, Seide, Glas, Thon, Holz, Leinwandarbeit, Einlegearbeit, Kerbschnitt,
Leberplastik, Metall-, Glas-, Elfenbein-Spiralarbeiten* u. s. w. u. s. w.

Im Anschluss an das Werk erscheint eine Sammlung moderner Entwürfe, betitelt:

Vorbilder für häusliche Kunstarbeiten
herausgegeben von Franz Sales Meyer. Erste Reihe 6 Lieferungen von
je 12 Blatt. Preis M. 6.—, jede Lieferung einzeln M. 1.50.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Einführung in die antike Kunst.

Von Prof. Dr. R. Menge.

Zweite verbesserte und vermehrte Auflage 1885. Mit 34 Bildertafeln in Folio.
Atlas und Text broch. 5 M.; geb. M. 6.50.

Inhalt: Korrespondenz aus Dresden. — Krügers Radirung nach Liebermanns Dr. Petersen. — E. A. Lenteritz †; J. A. Symonds †;
P. Schöbel †; M. Lehrs; H. Wölfflin. — Wettbewerb zum Kaiserin Augusta-Denkmal. — Lutherdenkmal für Berlin. — Jury
der Berliner Kunstausstellung: Erwerbung der Dresdener Galerie; Dante-Ausstellung in London. — Delegiertenversammlung der
deutschen Kunstgenossenschaft in Eisenach. — Archäologische Entdeckungen in Griechenland. — Kaiser Wilhelm II. über neue
und alte Kunst. — Karlsruhe, Personalwechsel an der Akademie. — Kunstaktion in Amsterdam (Sammlung Schöffler); Katalog
von K. W. Hasemann; Preise der Schuldt'schen Gemäldeausstellung in Hamburg. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Bücherkatalog.

Soeben ist erschienen und steht
auf Verlangen gratis und franko zur
Verfügung:

Antiquarischer Katalog Nr. 210.

**Kunst und Architektur,
Kunstgewerbe, Archäologie,
Ästhetik, ältere und neuere
illustrirte Werke.**

1684 Nummern.

Bei einem überaus reichen Inhalt
bietet der Katalog eine grosse Aus-
wahl der besten Werke aus dem Ge-
biete der Kunst etc., zu mässigen
Preisen. Von den Büchern sind nament-
lich die neueren tadellos erhalten und
sind daher der Beachtung angelegent-
lich empfohlen. (634)

**C. H. Beck'sche Buchhandlg.
in Nördlingen.**

Für Kunstfreunde.

Unser **Katalog für 1892/93** ist er-
schienen. Derselbe hat an Übersichtlichkeit
sowie an Vornehmheit der Ausstattung wesent-
lich gewonnen und enthält eine durch viele
Illustrationen geschmückte Übersicht über
unsere Reproduktionen nach Gemälden alter
und moderner Meister religiösen, patriotischen,
historischen u. mythologischen Inhaltes; Genre-
bilder, Jagd- und Sportbilder, Landschaften
und Seestücke. Der Katalog wird gegen Ein-
sendung von 50 Pfg. (fürs Inland), von 80 Pfg.
(fürs Ausland), in Briefmarken franko zu-
gesendet. [630]

**Photographische Gesellschaft,
Berlin.**



Ölgemälde
verfälscht und bleichen wird, nur durch
Dr. Wittner's Restaurator Probos.
In dem durch Gerichte verurtheilt.
Preprietär franz.
Schminke & Comp. Düsseldorf

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Heugasse 58. Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1892 93.

Nr. 25. 18. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE JAHRES-AUSSTELLUNG IM WIENER KÜNSTLERHAUSE.

(Fortsetzung.)

Ähnliche Grundanschauungen, wie das Porträt, beherrschen auch die übrigen Zweige der modernen Malerei, das mythologische, religiöse und mystische Bild, das ganze ausgedehnte Gebiet des Genre, Landschaft und Tierstück, Blumenbild und Stilleben. Jeder sucht je nach seiner Individualität und Stärke die Natur mit den ihm zu Gebote stehenden Ausdrucksmitteln in größter Treue und mit Vermeidung jeder konventionellen Lüge widerzuspiegeln.

Bokelmann hat mit seiner gemalten Novelle „Testamentsabfassung“ eines der besten Genrebilder ausgestellt. Der reiche Mann im Lehnstuhl wird der verstobenen Tochter, die in ängstlicher Erwartung zu seinen Füßen kauert und Verzeihung erbittet, seine Arme wieder öffnen, um der lieben Kleinen willen, die halb furchtsam halb neugierig an der Thüre stehen; zwei Frauen des Hauses dürften da kaum viel als Anwälte zu helfen haben, wo das Herz des Großvaters spricht. Der eifrig schreibende Notar ist nur Geschäftsman, den der Vorgang in der Familie nicht kümmert. Zwei große, brennende Kerzen erhellen den düstern, üppig reichen, mit Wandgetäfel, Lustern, Teppichen und Vasen geschmückten Raum. Ein Streiflicht fällt bei der Portiere zur Linken auf die beiden Kinder. Während der Maler in diesem Stück ein glücklicher Dichter ist, giebt er uns in drei anderen Bildern charakteristische Typen ohne alle Nebenabsicht: „Vor Beginn des Gottesdienstes in Wyk auf der Insel Föhr“ ist ein

Kircheninterieur mit interessanten Kostüm- und Beleuchtungsstudien im Innenraum, Streiflichtern und Reflexen von feinsten Beobachtung. Dieses Bild und der betende Alte, sowie der Greis vorm Kirchenthor sind Loblieder auf die biedere Eintachheit unserer deutschen Kleinbürger.

Bokelmann sehr nahe steht *Hugo König* in München, der das Genre mit Vollendung im Freien darstellt. Wie sehr er die Landschaft beherrscht, beweist sein Mondanfang am Rande des Birkenwaldes. In einen solchen Wald hat er sein reizvolles, wegmüdes Mädchen gesetzt, mit seinem Holzbündel, und dem getreuen Pinscher an der Seite. — Ein winterliches, nebelgraues Bild, in dem der innere Kontrast, die sonnige Kindheit zweier kleinen Mädchen hellleuchtend wirkt, führt uns zum Türmer von St. Peter in München; der weite Blick auf die Stadt, die ferne verschwinnt, die Frauentürme und das hohe Dach mit dem Schneestreifen darauf, die zwei fröhlichen Mädchen in den drolligen Filzschuhen — es ist selten Gleichgutes zu finden. Das Bild ist Eigentum der Pinakothek. — *Hermann Koch* ist ein geschmackvoller, intimer Naturalist, was er mit seinem „Nonnenbegräbnis auf Frauenhiemsee“, einer Symphonie in Grau, beweist und mit dem gut deutsch empfundenen Landmädchen, das auf dem Feld bei der Arbeit sein Abend-Ave-Maria betet. — Ein Impressionist ist gegen diesen der, wie schon erwähnt, auch durch ein sehr charakteristisch aufgefasstes und in überraschend einfacher Manier gearbeitetes männliches Porträt vertretene Amerikaner *Morr* mit seiner „Fahrt zur Kommunion“, in welcher er in den weißgekleideten Mädchen im Mittel- und Hintergrund in

in Booten, und in der Stimmung des landschaftlichen Abschlusses durch große Innigkeit der Naturbetrachtung excellirt, während er den Vordergrund, die breite Wasseroberfläche zu sehr vernachlässigt und speziell in dem verschwommenen Bilde der Spiegelung des Bootes zu sehr die Momentaufnahme statt des weniger scharfen Sinneneindrucks sprechen lässt. *Fisch* und *Küier* mit ihren vorzüglichen lebensgroßen Krankenbildern haben wir schon einleitend erwähnt. Sowohl die Genesende als auch ihre alte, um sie so trenn besorgte Mutter sind in der Charakteristik des Gebrochenseins, der Kraftlosigkeit einerseits und der anspruchslosen, liebevollen Hingebung der anderen, wie auch die Wiedergabe des sonnig-nebligen Frühlingmorgens von größter Wahrheit.

Lärmender in seinem rücksichtslosen, aber ehrenwerten Naturalismus tritt uns *Franz Skarbina* entgegen in seiner grünsenden „alten Gratulantin“. Edler ist *Roni Reinicke* in seinem ergreifenden Aquarell „Martha's Tod“, in dem namentlich das sterbende Mädchen mit der mageren, den am Bette im größten Schmerze niedergesunkenen Geliebten segnenden Hand von Tiefe des Gemüthes und einem außergewöhnlichen Können zeugt. — *Theodor Rauwerker* in München erzählt in einer für die Zukunft seines Talentes vielversprechenden Weise einen beweglichen Klosterroman von einer jungen Nonne, die bei ihrer Flucht aus dem Kloster verunglückte und todeswund am Boden liegt. Neben ihr der Priester, der ihr die Wegzebrung reichen will und das lachende Gekeif der alten Oberin mit unwilliger Gebärde zurückweist, während das Gezeter bei einem anwesenden Grobschmied derbere Wirkung hervorruft. *Mathias Schmidt* hat uns dagegen mit seinem „Berggigerl“, mit den zwei unmöglich hochbeinigen Sennerinnen mit den Salongesichtern, wenig angenehm überrascht. — Viel glücklicher ist *Edward Grützner* mit seinem „Klosterfrieden“ vertreten, dem freundlichen goldgerichteten Bibliotheksraum mit den zufriedenen Gelehrten. — *Wilhelm Diez* hat ein in seiner kraftvollen Art gemaltes Reiterstück eingeschickt, auf dem einige verwegene Stranchritter glücklich ihren Verfolgern entwischt sind, von denen sie ein breiter Fluss trennt. — *Gabriel Mar* archaisirt in seinem Kostümbild aus dem 16. Jahrhundert, das er „Herbstregen“ betitelt und das älteren Datums sein könnte, gar stark in der Auffassung, besonders aber durch die Imitation der Patina alter Meister, die doch bekanntlich nicht von diesen, sondern erst allmählich von der Zeit herrührt. *Dreyfeger's* bekanntes Porträt seiner Kinder ist durch seine Konzeption ein reizendes

Genrebild zu nennen, weshalb wir es auch hier anführen. — Dieselbe Tendenz, das Porträt genrehaft anzustatten, verrät auch *Alexander Goltz* in seiner „Klavierspielenden Dame“ oder *Johann V. Krämer* in seinem „Familienporträt“ mit den reizend lachenden Kindergestalten, einem Opus von schweren aber glücklich gelösten Belenchtungsproblemen im Sonnenlicht. Bohlmann, Skarbina, Krämer und Goltz ausgenommen sind die Genannten sämtlich Münchener Künstler, die hoher wieder, wie schon diese kurze Erwähnung des Hervorragendsten zeigt, in großer und leistungsfähiger Zahl an der Ausstellung beteiligt sind. Es sei uns zur Bekräftigung dessen nur noch ein kurzer Rückblick auf die in einzelnen Namen schon gestreifte Bildnismalerei gestattet.

Das vorzüglichste Einzelporträt hat *Georg Papperit*: ausgestellt: eine lebensfrische, temperamentvolle Blondine, im peluchebeschlagenen Lehnstuhl sitzend, den reizenden Kopf auf die linke Hand gestützt; ein Eisbärenfell liegt auf dem Boden des Gemaches, das durch einen schweren grauen Sammtvorhang abgeschlossen ist; die verschiedenen Grau und Weiß, das Schwarz des Seidenkleides, das leuchtend gemalte Fleisch, das zerstreute Licht, das über dem Ganzen weht, machen, verbunden mit einer lebenswürdig-scharfen Charakteristik der Porträtirten und einer fast impressionistischen Wiedergabe, der es aber nicht an befriedigender Intimität in der Ausführung fehlt, dieses Werk zum nobelsten modernen Charakterbild. — *Alois Erdtelt* hat einen im Lehnstuhl sitzenden, nach rechts gekehrten jüngeren Mann porträtirt, an dem er eingehendes Studium Rembrandt's mit freierster moderner Auffassung zu einem glänzenden Effekstück von Kontrasten vereinigt. Anspruchsloser und ganz ohne Spitzfindigkeiten oder Beigaben, wir greifen dies nochmals heraus, um damit die gegenwärtige Wiener Anschauung im Gegensatz zur Münchener zu kennzeichnen, lediglich den Mann selbst, hat *Hororit*: den ungarischen Gelehrten Franz Pulszky auf die Leinwand gezaubert in einer auf einige Distanz fast unheimlich wirkender Lebendigkeit; die kleinen herzensguten Augen, das lange, dünne Greisenhaar, das den Kopf umrahmt, die fast spießbürgerliche Gemüthlichkeit, verbunden mit äußerer Wohlbeleibtheit, lassen das Bild förmlich hörbar schwer atmen.

Temple verbindet nicht ohne Glück die ganze Figur mit dem Interieur, wobei ihm diesmal freilich das letztere besser gelungen ist. — *Bernatsik* empirisirt glücklich in einer Liebeswerbung, die noch der Entscheidung harret, warum aber ist er nicht seiner

natürlichen Begabung, unsere Zeit zu schildern, trenn geblieben? Hoffentlich dauert dies Verkeimen der eigenen Kraft nicht länger an. — *Walter* bringt eine Neulebung eines von dem Doyen der Wiener Pastelliten, *Georg Decker*, zuerst vor vielen Jahren gewagten Versuches, ein genrehaftes Straßenbild in Pastell, bei dem nur das Lokale liebevollere Durchführung verdient hätte; die gegebene Anregung sollte weiter gepflegt werden. — Unter den Feinmalern im besten Sinne des Wortes steht Altmeister *Menzel*, der Vater des modernen Genre, obenan mit seiner Idylle in Aquarell: ein vornehmer Herr lauscht, am Frühstückstisch im Freien sitzend, der Arie eines kleinen gefiederten Natursängers. — Von den Wiener Künstlern ist in derselben Richtung thätig *Hessl*, der besonders mit seinem „Freier“ einen bedeutenden Schritt vorwärts gemacht hat. — Eine ganze Reihe Einheimischer können wir nur summarisch zeichnen: *Hansa* und *Gisela*, diesen mit einer spitzigen Wiener Straßenszene mit Klatschweibern und Liebespaar von heute, jenen von vor hundert und soviel Jahren; *Künzel* ist auf ähnlichen Abwegen wie *Bernatzik*, *Konopa* ist stark impressionistisch, aber glücklicherweise nur in der Erfassung des Momentes — die Ausführung ist solid, die Empfindung in der Arbeit tief; es ist wirklich gefühlte „Andacht“, die er malte. — Die Tradition der Altviener pflegt mit starkem eigenen Empfinden *Ellminger* in seinem Tierstück „an der Waldquelle“ und einem lebhaft erzählten „Markt im Waldviertel“. — Ähnliche Szenen, nur im glühenden Lokalkolorit seiner Heimat, liefert der Spanier *Galofre*. — *Sirio Rotta* hat durch eine humorvolle Darstellung der Wirkung eines Windstoßes auf die am Strande arbeitende „Damenwelt“ eines italienischen Städtchens das Fluidum des Windes wie einen Geist festgebannt; *Kowalski-Wierus*; hat in seinem „letzten Sonnenblick“ ein schweres Problem hochkünstlerisch gelöst, das Zusammenstoßen und Ineinandergreifen warmer Töne des Hintergrundes in die kalten des Vordergrundes, den ein polnisches Liebespaar von sprechender Naturwahrheit belebt.

Das religiöse Bild hat seinen vorzüglichsten Vertreter in *José Bonlliure* mit seinem in Tempera ausgeführten, von tiefster Empfindung getragenen toten „St. Franciskus von Assisi“. — *Otto Seitz's* „Madonna“ verliert sehr durch die unschön angebrachten und wenig sympathischen, zum Teil recht geschmacklos frisirtten Engelknaben und Engelmädchen, — die Kinder sind geschlechtlich zu deutlich getrennt. Die im Schatten der Nacht gehaltene Partie ist die Lichtseite des Bildes. — Unser *Franz Zimmermann* hat in

seinem Abendmahl stark italisierende Typen, aber eine wie die andere lebenskräftig, und bietet in der Gruppierung des Ganzen viel neue Gedanken. — *Vallis's* „Heilige Caecilia“ ist ein mehr dekoratives Meisterstück von vornehm-freundlicher Farbenwirkung. — Vielversprechend ist *Bollo* in seiner *Pieta*. — Einen lebensvollen Kopf Johannes des Täufers hat *Benzer* ausgestellt. — Eine bedeutende künstlerische und dichterische Kraft ist *Peter Stuchbier*; was er in den zehn Grisailen der „Volkssagen von der Mutter Gottes“ als Künstler von Gottes Gnaden beweist.

Als feingebildeter Maler zeigt sich uns von einer ganz neuen Seite der Wiener *Seligmann* mit seinem monumentalen Bilde: „Der Weg zum Hades“ nach der Odyssee XXIV, Vers 4 bis 12, einer edlen Darstellung des Hermes Psychopompos, der, als einziger aus der ganzen Schaar mit süßem Leben begabt, fest und stolz hinabschwebt zu den stygischen Gewässern und der Wiese mit Asphodel; wie ein Magnet das Eisen, zieht er die Schemen hinter sich nach, die in ergreifender, empfindungsvoller Weise und mit dem dazu nötigen Aufgebote eines vollendeten großen Könnens Jugend und Alter, frühgebrochene Kraft und Schönheit, Affekte und Leidenschaften charakterisieren. — Eine stark geschminkte Reminiscenz an Cabanel's gleichnamiges Werk bietet uns *Hirschl* in seiner „Venus Anadyomene“, die uns wie seine zwei letzten großen Werke wünschen lässt, den Künstler wieder den Weg gehen zu sehen, den er seinerzeit in seinem „Pestbild“ betrat. — Viel aufrichtiger in Farbe und Zeichnung ist der Triestiner *Wostry*, der in seinem Bilde „Chloë und Daphnis“ zugleich ein schönes Können als Landschaftler und Tiermaler bekundet; nur seine Menschen lassen — an Natürlichkeit zwar nichts — aber umso mehr bei Themen wie das hier besprochene an Anmut zu wünschen übrig. — *Knipfner's* Meernymphen, von Kentauren geschreckt, sind so wenig mythisch und so gut modern, dass wir das Bild eine vorzügliche Marine mit ebensolcher Staffage nennen müssen. — *Dittmann's* „Heilige Nacht“ leistet an impressionistisch behandelter Mystik das Höchste. Es zeigt viel schöne Lichteffekte, ein deutliches Aneinanderhalten der auf Erden wandernden Menschen, denen die frohe Botschaft zu teil wird, von den ätherischen Sclaren der heilverkündenden Engel, die in dichtem Gedränge um die Geburtsstätte des Knäbleins zur Anbetung versammelt sind. Viel tiefreligiöse Empfindung verrät sich an manchem Orte und ein überwältigendes Drängen und Sehnen nach Glauben liegt darin. Der Erfolg wäre ein ganzer, wenn mehr Liebe auf die

Ausführung verwendet worden wäre. — *Adalbert Kossak's* „Hoch Habsburg“ verfehlt in seinen visionären Gestalten österreichischer Krieger aus früheren Jahrhunderten die beabsichtigte Wirkung: das sind keine geträumten Geister, sondern in einer Maskerade mitlaufende Leute von Fleisch und Blut. Technisch lässt die Arbeit, wie wir es von Kossak gewohnt sind, keinen Wunsch über. — Ganz unzureichend ist *Gott*: in seiner Dichterweihe, Innere und äußere Unebenheiten die schwere Menge, welche die geringe poetische Kraft des Autors zeigen, der in der realistischen Wiedergabe von Genreszenen seine Lorbeeren finden wird. Nur andeutungsweise: Wie steht es mit dem warmen Licht von links und dem kalten von rechts, wenn im Hintergrunde die Sonne steht — oder soll es der Mond sein? Und die stumpfe Ausdruckslosigkeit der Typen! Woher die Passionsblume in den Händen dieser sehr irdischen Göttin?

(Schluss folgt.)
RUD. BÖCK.

BÜCHERSCHAU.

Griechische Kunstgeschichte von *Heinrich Brunn*.

Erstes Buch: Die Anfänge und die älteste dekorative Kunst. München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft (vormals Fr. Bruckmann). 1893. XIV und 185 S. S.

Schneller als wir es gehofft, ist auf die „Griechischen Götterideale“ des Münchener Jubilars dessen seit Jahren vorbereitete Kunstgeschichte Griechenlands gefolgt. Nur mit Widerstreben — das entnimmt man der Vorrede — hat sich Heinrich Brunn dazu entschlossen, seine schon vor mehr als zwanzig Jahren begonnene Arbeit abzuschließen: mitten in den Gang der Arbeit fielen Schliemann's epochemachende Funde, dann die Entdeckungen in Olympia und Pergamon, endlich die jüngsten Ausgrabungen auf dem Boden Griechenlands hinein, an deren Veranstaltung Franzosen, Engländer, Amerikaner, Österreicher und Griechen selbst weitfernd Anteil haben; zu dieser fortwährenden Bereicherung des Materials und der dadurch herbeigeführten Verschiebung der wissenschaftlichen Standpunkte nehme man Brunn's eigentümliche Forschermatur, die mehr auf sorgsam erwägende Analyse, als auf rasch entscheidende Synthese gerichtet ist. Niemanden kann es da Wunder nehmen, wenn er sieht, dass dem Verfasser das endlich denn doch gebieterisch sich aufdringende „*manum de tabula*“ nicht leicht geworden ist und dass wir in dem vorliegenden Buche — wie der Autor sich selbst ausdrückt — „nicht eine vollständige und alles erschöpfende Kunstgeschichte“, sondern nur die „not-

wendige Unterlage für einen Neubau“ derselben erhalten. Es sind in Wirklichkeit eine Reihe von Detailuntersuchungen feiner und eindringlichster Art, selbstverständlich mit vollster Herrschaft über das ganze große Material geführt und von zahlreichen trefflich gewählten Abbildungen begleitet: für jeden, der sich in die Tiefen der Kunstentwicklung von Althellas einweihen lassen will, die beste nur denkbare Unterweisung, dem größeren Publikum jedoch schwer zugänglich.

Das erste Buch des Werkes, das uns bis jetzt allein vorliegt, lässt von der plastischen Herrlichkeit der hellenischen Kunst noch nicht viel ahnen. Es behandelt nur die Anfänge der Bauhätigkeit und der dekorativen Künste, für deren bessere Erkenntnis die letzten zwei Decennien bekanntlich besonders ergiebig gewesen sind. Die älteste, sagenhafte, vorhomerische Zeit, für welche die primitivsten Funde von Mykenae, dann die sogenannten Inselsteine, die Vasen aus den Gräbern beim Dipyron in Athen und die Goldbecher von Vaphio als charakteristische Hauptdenkmäler gelten dürfen, lässt uns bereits das Ringen eines einheimischen Elementes mit dem fremden erkennen. Letzteres ist in seinen Grundlagen orientalisches und wurde den Griechen über Phönizien und Kleinasien zugetragen; die Goldbecher von Vaphio sind die vollendetsten Schöpfungen dieser Kunstrichtung. Ersteres, das einheimische Wesen, der Kern des späteren Hellenischen, scheint nordgriechischen Ursprungs zu sein; es manifestirt sich in den Vasen des sogenannten „geometrischen Stils“, und zwar als gegliederter Raum, als organische Form, als Verbindung verschiedener Gestalten zu einer Komposition, „nicht nur im Raum, sondern auch in der Unterordnung unter einen geistigen Gedanken.“

Dieses Prinzip der hellenischen Kunst musste sich jedoch erst durch innige Durchdringung mit fremden Anschauungen stärken, bevor es zur vollen Entwicklung gelangen konnte. Das nächste Stadium solcher Verflechtung mit äußeren Einflüssen zeigt uns die Kunst bei Homer. Brunn hat diesem Gegenstande bereits vor Jahren eine Spezialuntersuchung gewidmet. Ausführlich legte Helbig die gesamten Kulturverhältnisse des epischen Zeitalters in seinem bekannten Buche dar. Die neue Darstellung Brunn's hat beides zur Grundlage und führt die darauf beruhenden Anschauungen in bestimmterer Fassung weiter. Für die Technik der homerischen Schilde bietet ihm die in Mykenae gefundenen Dolchklingen, für die Komposition und den Stil der konzentrischen Reliefstreifen an den Schilden die norditalie-

nischen Situlae die erwünschten Anhaltspunkte. Dabei wird der Fortschritt von dem poetischen Realismus des homerischen Schildes des Achill zu den Anfängen mythologischer Darstellung, auf dem Hesiodischen Schilde des Herakles entsprechend gewürdigt. — Eine besonders wichtige, an mannigfachen neuen und überraschenden Perspektiven reiche Abhandlung ist das Kapitel über die Erstarkung des hellenischen Geistes gegenüber den fremden Einflüssen. Hier wird zunächst Phönizien in seiner ausschließlich vermittelnden Stellung auf das richtige Maß von Bedeutung zurückgeführt und Assyrien gegenüber sogar die Rückwirkung des Hellenentums auf den Stil der Bildwerke von Kujundschik mit sehr beachtenswerten Gründen behauptet. Vortrefflich ist die daran geknüpfte Analyse der Funde von Cypern. In ihrer bunten Mannigfaltigkeit und Stilmischerlei weist Brunn das siegreiche Hervorbrechen hellenischer Kunst nach und legt vornehmlich an dem Heraklesrelief von Golgoi schlagend die Hellenisierung assyrischer Vorbilder dar. — Einen Hauptabschnitt des letzten Kapitels bildet die geistige Rekonstruktion des Thrones von Amynklae und des Kypselokastens. In der Ausstattung des letzteren sehen wir das, was am Schilde des Hesiod als Keim hervortrat, zur vollen Blüte gediehen: die Sagenwelt der Hellenen hat sich der poetischen Phantasie bemächtigt. Damit war die bildnerische Grundlage für die eigentlich hellenische Kunst gewonnen.

Brunn hofft die weiteren Bücher, welche uns aus der Vorhalle in das innere Heiligtum des großen Kunstvolkes führen sollen, in nicht zu langen Zwischenräumen vollenden zu können. Mögen ihm alle guten Geister dabei zur Seite stehen!

C. v. L.

— Im Verlage von *M. Roth* in Leipzig ist bereits in zweiter Auflage ein Werk: „Die Wappen der wichtigsten Städte Europas“ erschienen. Die Tafeln bringen in treulicher farbiger Reproduktion und historischer Treue die Wappen von 192 Städten Europas.

NEKROLOGE.

*** Der Münchener Porträtmaler Max Gudden*, ein Sohn des mit König Ludwig II. umgekommenen Obermedizinalrats Dr. von Gudden, ist Anfang Mai im Alter von 35 Jahren gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Dem Bibliomater Otto Gyger*, Dozenten an der Technischen Hochschule in Berlin, ist das Prädikat Professor beigelegt worden.

DENKMÄLER.

*** Das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Ems*, das letzte vollendete Werk des jüngst verstorbenen Berliner Bildhauers

Prof. *Paul Otto*, ist am 7. Mai enthüllt worden. Es stellt den Kaiser in Zivilkleidern dar, die er während seines häufigen Kuraufenthalts in Ems zu tragen liebte. Die in etwas über Lebensgröße gehaltene Figur, die in weißem cararischen Marmor ausgeführt ist, steht auf einem Sockel von rötlichem Granit. Die beiden Seiten des Sockels sind mit zwei Bronze-Reliefs geschmückt, von denen das eine den Kaiser, von seinem Generaladjutanten Grafen Lehnhorff und Leibarzt Dr. von Lauer begleitet, am Brunn darstellt, während das andere an die Begegnung des Kaisers mit dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm und dem Prinzen Wilhelm in Ems (6. Juli 1885) erinnert.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

—*nn. Düsseldorf*. In der Kunsthalle ist seit kurzem neben dem E. Röber'schen Cyklus ein großes Gemälde von Professor *Peter Janssen* zur Aufstellung gelangt. Es ist für die städtische Galerie von Herrn Weiler als Geschenk bestimmt und behandelt ein geschichtliches Ereignis, welches für die Stadt Düsseldorf von besonderer Bedeutung geworden: „Die Schlacht bei Worringen“. Sie wurde im Jahre 1288 als eine der blutigsten Schlachten des Mittelalters zwischen Siegfried, Erzbischof von Köln, und Herzog Johann von Brabant ausgefochten. Durch das Eingreifen der bergischen Landleute wurde die für den Herzog Johann schon verloren geglaubte Schlacht gewonnen und der Erzbischof Siegfried gefangen genommen. In dankbarer Erinnerung an diesen Sieg erhob Graf Adolf von Berg Düsseldorf zur Stadt. Professor Janssen hat den Moment dargestellt, in welchem der Mönch Walter Dodde durch seine feurige Ansprache das bergische Landvolk zum Eingreifen in die Schlacht begeistert. Das Bild ist energisch in der Komposition, kräftig und gesund in der Farbe und mit technischer Meisterschaft durchgeführt. Daneben ist eine Kollektion kleiner Gouachebilder von Professor *Ernst Röber* (Bruder von E. Röber) und der ganze Nachlass von Studien in Öl und Aquarell des im vorigen Jahre verstorbenen norwegischen Malers *Vincent St. Lerche* ausgestellt, welcher fast sein ganzes Leben in Düsseldorf zugebracht hat. Unter den E. Röber'schen Bildern sind einige stark „böckhimsirt“, andere wieder originell und schwungvoll und von reizvoller Stimmung. So der Kampf zweier Tritonen um einige am Gestade des Ufers liegende Weiber und der Überfall einer Meerfrau durch einen Satyr, der sie am langen goldenen Haare gepackt hat, in dem Augenblick, wo sie sich in ihr massiges Element stürzen will. — Die drei Putten, welche mit neugierigem Staunen einen Pfeil Amor's betrachten, mit dem der Schalk sechs rote Heliobranke Herzen durchschossen hat, ist auch ein mit liebenswürdigem Humor behandeltes Blättchen. Die Technik ist durchweg flott und es zeigt sich auch hier dasselbe Gefühl für Schwung und Bewegung, welches die großen Kompositionen von Fritz Röber auszeichnet. — Drei Porträts in Gouache sind lebendig und ähnlich. — Die Lerche-Ausstellung zeigt wieder einmal recht deutlich, wie viel bedeutender und interessanter die Naturstudien und Skizzen bei manchen Malern sind und wirklich lebendigeren Wert haben, als ihre fertigen Bilder. Unter den Aquarellen von Interieurs aus allen möglichen Schlössern, Bibliotheken, Kirchen und Kellern sind feine, prächtige kollektive Stücke. Die Technik des Aquarells hat der leider zu früh verstorbenen Künstler in meisterhafter Weise beherrscht.

§. *Zu Ehren des Marine- und Landschaftsmalers Prof. Hermann Esche in Berlin*, der am 6. Mai seinen 70. Geburtstag gefeiert hat, haben seine Schüler bei Schulte eine Ausstellung veranstaltet, um dem großen Publikum eine

V. E. 1860. Man zu geben, was die Berliner Malerei dem Ausland zu verdanken. Als Schüler des Begründers der Berliner Malerschule, Krause, hat Eschke durch Studien in Paris, vornehmlich aber durch Studien nach der nordischen Natur, die er seit 1860 durch häufige Reisen gründlich kennen lernte, diesen Zweig der Malerei vom Dilettantismus eigentlich erst zur Kunst erhoben und zu einer Zeit, wo an der Berliner Kunstakademie wenig oder gar nichts zu lernen war, Talente herangebildet, die heute zu den ersten Meistern der Berliner Landschafts- und Marinemalerei gehören. Aus ihrer Zahl haben wir in erster Linie *Ernst Körner*, *L. Donzotte*, *Edler Possart*, *Carl Saltzmann*, *Hans Schleich* und *Richard Eschke*, einen Sohn des Meisters, hervor, deren Gemälde und Studien auch den Glanzpunkt der Ausstellung bilden. Außer ihnen haben sich noch *Franz* und *Wilhelm Bombach*, *K. Dietz*, *M. Erdmann*, *Georg Hesse*, *August Koepsel*, *Albert Labbe* und *Fritz Sturm* an der Ausstellung beteiligt. Damit ist die Zahl der Schüler Eschke's aber noch nicht erschöpft. Auch *Paul Fiebel*, der Architekturmaler *H. Hartmann* und der frühere Opernsänger *A. Fricke* gehören zu den Schülern Eschke's, die ihrer Dankbarkeit im Verein mit *Bornzette*, *Saltzmann*, *Körner*, *Schleich*, *Possart*, *Dietz* und *Sturm* durch Bemalung einer Palette mit charakteristischen Proben ihrer Spezialität Ausdruck gegeben haben.

A. R. Die große Berliner Kunstausstellung ist am 14. Mai, vormittags 11½ Uhr, durch den Prinzen Friedrich Leopold von Preußen in Vertretung des Kaisers feierlich eröffnet worden. Sie ist die erste, die unter der neuen Organisation stattfand, nach der die Veranstaltung der Kunstausstellungen fortan von der Gesamtheit der Berliner Künstlerschaft, d. h. von der Genossenschaft der Mitglieder der Kgl. Akademie der Künste und dem Verein Berliner Künstler übernommen wird. Damit haben die sogenannten „akademischen Kunstausstellungen“, die während eines Zeitraums von 107 Jahren bestanden haben, aufgehört. Durch die neue Organisation ist ein freierer Zug in die Verwaltung und Leitung der Ausstellung hineingekommen, der sich zunächst darin offenbart hat, dass den Münchener Sezessionisten eigene Ausstellungsräume zur Verfügung gestellt worden sind und das Recht einer eigenen Jury gewährt worden ist. Die Befürchtungen, die man an das Auftreten der Sezessionisten in Berlin geknüpft hatte, haben sich nur zum geringen Teile bestätigt. Es fehlt zwar in der Münchener Ausstellung nicht an naturalistischen und impressionistischen Ausschreitungen; aber der Gesamteindruck ist doch bei weitem erfreulicher, als man erwartet hatte. Selbst *E. v. Uhde* hat sich in dem Bildnis des eine Rolle studierenden Münchener Schauspielers Wohlmuß eine Mäßigung anferlegt, die man leider in seinen letzten Werken allzu häufig vermisst hatte. Wertvoll ist, dass sich im Gefolge der Münchener auch einige französische Künstler, darunter *Dagnan-Bouveret* mit einer *Madonna*, eingefunden haben. Im übrigen ist die Beteiligung ausländischer Künstler sehr gering, und selbst einige der hervorragendsten unter den einheimischen — wir nennen nur *Menzel*, *A. v. Werner* und *R. Begas* — haben ihre Teilnahme an der ersten Ausstellung neuer Ordnung versagt. Es müßte dem sein, dass noch, wie es in früheren Jahren geschehen ist, einige Nachzügler zu erwarten sind. Sonst ist die Ausstellung, trotzdem dass die Jury ihres Amtes unheimlich gewaltig hat — n. a. sind die von Munch eingesandten Bilder zurückgewiesen worden —, überaus reich besichtigt. Der Katalog, der wiederum im Verlage von *K. Schuster* in zwei, diesmal glücklicherweise nicht mit Inseraten beschwerten Ausgaben erschienen ist, in einer großen, mit 208 Abbildungen versehenen und einer kleinen für den

Handgebrauch, führt 2452 Nummern auf, von denen 1725 Ölgemälde, 380 Aquarelle und Zeichnungen, 60 graphische Arbeiten, 251 Werke der Plastik und 35 architektonische Entwürfe und Abbildungen ausgeführter Bauten sind. In Bezug auf die Qualität der gebotenen Leistungen hat, wie im vorigen Jahre, wieder die Plastik das Übergewicht, namentlich in monumentalen Schöpfungen, unter denen die Denkmäler Kaiser Wilhelm's I. für Elberfeld und Mannheim von *G. Eberlein* und für Bremen von *R. Boverholt* und das kolossale Standbild des Fürsten Blücher für Caub von *F. Schaper* die ersten Stellen einnehmen. In der Malerei ist, wie seit langen Jahren schon, das Bildnis und die Landschaft am besten und reichsten vertreten. Die Genremalerei geht immer mehr zurück, und die Erinnerung an die Gesellschaftsmalerei großen Stils wird eigentlich nur noch durch das bereits hier erwähnte Gemälde von *Peter Janssen* „Der Mönch Walther Dodde und die Bergischen Bauern vor ihrem entscheidenden Eingreifen in die Schlacht bei Worringen 1288“ und durch *W. Simmler's* „Fahrt des Großen Kurfürsten über das Haß“, eine Wiederholung seines im Berliner Zeughause ausgeführten Wandgemäldes, rege erhalten.

VERMISCHTES.

* * * Ein Gemälde von *A. Dürer*, ein weiblicher Studienkopf von orientalischem Typus, der wahrscheinlich während Dürer's Aufenthalt in Venedig gemalt worden ist, hat, wie der „Vossischen Zeitung“ geschrieben wird, Direktor *Dr. H. Bode* für die Berliner Gemäldegalerie in London von dem Kunsthändler Gooden gekauft. Die Maße des Bildes sind 11 Zoll zu 8 Zoll. Der Rahmen trägt das Wappen der Frescobaldini, einer Florentiner Patrizierfamilie, aus deren Besitz das Gemälde vermutlich nach England gelangt ist. Hier befand es sich sehr lange im Besitz einer Familie Cholmondeleys in Shropshire, obne dass die englische Kunstwelt von dem Schatz wusste. Der Kunsthändler Gooden, der es dort auf fand, bot es der National Gallery an, aber bevor der schwerfällige Verwaltungsapparat in Bewegung gesetzt werden konnte, hatte Bode das Bild gesehen und sofort — wie es heißt, für 22 000 M. — erstanden.

H. A. L. *Robert Dietz*, der Urheber der famosen Brunnenstatue des Gänseädels auf dem Ferdinandsplatze in Dresden-Alstadt, hat Mitte April das Modell zu dem zweiten für den Albertplatz in Neustadt bestimmten Monumentalbrunnen vollendet. Während der erste bereits in Bronze gegossene Brunnen das ruhige Wasser schildert, soll der zweite das bewegte Wasser darstellen. Leider hat eine öffentliche Ausstellung des Modells nicht stattgefunden, so dass wir aus eigener Anschauung darüber nicht berichten können. Indessen lautet das Urteil der wenigen, die das Modell gesehen haben, übereinstimmend günstig, so dass man auf die öffentliche Ausstellung des Werkes nach Vollendung des Gusses gespannt sein darf.

VOM KUNSTMARKT.

Berlin. Die Kunsthandlung von *Amsler u. Rothardt* hält am 12. Juni und an den folgenden Tagen ihre XXXV. Kupferstichaktion ab. Es kommt die sehr reichhaltige Sammlung des zu Bremen verstorbenen Herrn L. H. Storek zur Versteigerung. Sie enthält: Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte alter Meister; Schabkunstblätter und Farbendrucke des XVIII. Jahrhunderts; Linienstiche, Radirungen und Lithographien von Künstlern unseres Jahrhunderts; Russica, Historienblätter, Städteansichten; Bücher über Kunst.

Galeriewerke, Lexika, Bartsch und Robert Dumesnil, Le peintre graveur, Nagler's Künstler-Lexikon u. s. w.

* * Die Versteigerung der Spitzer'schen Sammlung in Paris hat in den Tagen vom 24. bis 28. April 1766/85 Frk. ergeben, so dass sich der Gesamtertrag der ersten zehn Tage auf 3731540 Frk. beläuft. Beim Beginn der zweiten Woche — Sonntag und Sonntag werden keine Versteigerungen abgehalten — hat übrigens der Eifer der Teilnehmer, sich gegenseitig zu überbieten, erheblich nachgelassen. Man ist allmählich dahinter gekommen, dass die Versteigerung mit großem Raffinement in Scene gesetzt worden ist, indem an den ersten Tagen die Glanzstücke aus allen Abteilungen zum Ausgebot gelangt sind, und dass viele Stücke mehr oder minder geschickt restaurirt sind. Immerhin sind auch in der zweiten Woche enorme Preise gezahlt worden. So ist z. B. ein spanischer Sattel aus geschlitztem Elfenbein (13. Jahrh.), das Hauptstück der Elfenbein-Abteilung, vom Louvre-Museum für 85 000 Frk. angekauft worden.

* * Bildpreise in London. Bei der Versteigerung der Lord Clifden'schen Sammlung von Gemälden alter Meister, die Anfang Mai bei Christie stattfand, erzielte Rembrandt's „Frau des Bürgermeisters Six“ 7035 Pfd. 10 Sh. und das Seitenstück dazu: „Der Bürgermeister Six“, 5775 Pfd., Velasquez' „Marianne von Österreich“ 4305 Pfd., desselben Malers „Isabella von Bourbon“ 2025 Pfd.; Sir Joshua Reynolds' Porträt der Lady Caroline Price 3885 Pfd. und Gainsborough's Porträt der Lady Carr 1249 Pfd. 10 Sh.

— Soeben ist der Kunstlagerkatalog Nr. 100 der Buchhandlung von A. Tietmeyer in Leipzig erschienen. Er enthält in 955 Nummern Kupferstiche, Holzschnitte und Farbendrucke. Die demnächst erscheinenden Kataloge Nr. 107 und 108 werden die Fortsetzung bringen. Die Sammlung enthält viele wertvolle und seltene Abdrücke.

Kobn a. Rh. Vom 29. Mai bis 3. Juni bringt J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne) die II. Serie der Kunst-Sammlung des Museums Christian Hammer in Stockholm. Sie enthält: Töpferien, Majoliken, Fayencen, darunter namentlich schwedische, Porzellane, Arbeiten in Glas, Elfenbein und Email. Arbeiten in Gold und Silber, in Bronze, Eisen und Zinn.

Textilarbeiten, Arbeiten in Stein, Schildpatt, Perlmutter, Bernstein etc., Arbeiten in Holz, Möbel und Einrichtungsgegenstände, Miniaturen und Gemälde; die Sammlung der Musikinstrumente.

BERICHTIGUNG.

In Nr. 21 der Kunstchronik, Spalte 399, Zeile 8 v. u. lies „jüngends“ anstatt „reizend“.

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1893, Nr. 2.

Eine Karte von Flandern vom Jahre 1538. Von E. Träger. — Geschworenenbuch der Nürnberger Barbierer und Wundärzte. Von H. Bosc. — Der Todestag des Malers Georg Penz. Von H. Bosc. — Katalog der im Germanischen Museum behandelten Gemälde. 3. Auflage.

Christliches Kunstblatt, 1893, Nr. 4.

Es ist vollbracht. — Zum neuen Dogma im Kirchenbau. — Die Frankenkirche zu Dresden. — Aus Dr. Otte's Leben. — Orpheus in der altchristlichen Kunst. — Marullo. — Gottlob Heinrich Rapp.

Die Kunst für Alle, 1892/93, Heft 16.

Die Entwicklung der schönen Künste in den Vereinigten Staaten von Nordamerika. (Fortsetzung.) Von R. Kohler. — Die 22. Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaue. (Schluss.) — Aus römischen Ateliers.

Gazette des Beaux-Arts, 1. Mai 1893, Nr. 431.

La sculpture Florentine au XIV. et au XV. siècle. I. Von M. Raymond. — Le musée de Prado. IV. Les écoles du Nord; les primitifs. Von H. Hymans. — Le sculpteur Claude Michel dit Clodion. III. Von J. J. Guiffrey. — Claudius Popelin et la Renaissance des Emaux peints. I. Von L. Falize. — Reynolds en Italie. I. Von L. Dumier.

L'Art, Nr. 695, 1. Mai 1893.

La comédie d'aujourd'hui. Von Lhomme. — La Hollande des Ostades. Von M. v. d. Wiejele. — Anzieme exposition annuelle de la Royal Society of Painter-Etchers. Von E. Buhot. — Le cent-onzieme salon de Paris et le cent-vingt-cinquieme salon de Londres. Von P. Lerol.

Archivio Storico dell' Arte, Jahrgang VI, März-April 1893, Heft 2.

Una tavola in bronzo di Andrea del Verrocchio rappresentante la Depositione nella chiesa del Carmine in Venezia. Von W. Bode. — Luigi Capponi da Milano, scultore. Von D. Gnoli. — Copie tedesche in rame italiane eseguite nel secolo XV. Von M. Lehrs. — Un libro di schizzi d'un pittore olandese nel Museo di Stuttgart. Von C. de Fabriczy.

Inserate.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt als schnellste und sachverständige den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle größeren Gemäldeaktionen des In- und Auslandes

Berlin W.,
Potsdamerstraße 3.

[579]

Josef Th. Schall.



Uelgemälde
werden hier "festlich" zu sein durch
Dr. Büttner's Restaurator-Atelier,
a den meisten Gemälden vorzüglich
Erweitert Frankfurt.
Schmanke & Comp. Düsseldorf

Gemäldeaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch Rudolf Baugel in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [10]

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Meisterwerke der Casseler Galerie.

30 Radrungen von William Unger. Mit illustrierten Text von Dr. O. Eisenmann, Direktor des Museums in Cassel. 1886. Eleg. geb. 20 M.; Ausgabe auf chinesischem Papier geb. mit Goldschnitt 25 M.

Album der Braunschweiger Galerie.

20 Radrungen von W. Unger und L. Kühn. Mit illustrierten Text von Dr. R. Graul. 1888. eleg. geb. 15 M.; mit Kupfern auf chines. Papier geb. 20 M

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Soeben ist erschienen als Nr. 21 der Beiträge zur Kunstgeschichte, Neue Folge:

Wendel Dietterlin.

Maler von Straßburg.

Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Kunst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts

von

Karl Ohnesorge.

Mit einem Titelbilde. Brosch. 2 M.

Gemälde moderner und alter Meister.

auch Aquarelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl einzeln als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von
Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 165.

Montag, den 12. Juni Beginn unserer 45^{ten}

Kupferstich-Auktion,

- II. Abteilung der von Herrn L. H. Storck hinterlassenen wertvollen Kunstsammlung.
- No. 1 — 2804: Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte alter Meister des XV. bis XVII. Jhrhds.; Schabkunstblätter und Farbendrucke englischer und französischer Meister des XVIII. Jhrhds. Städteansichten, Flugblätter, Spottbilder, Militaria, Trachten, Sport, Historische Bildnisse und Begebenheiten, reichhaltige Convolute, Kupferstiche zum Wandschmuck nach Gemälden von Raphael, Tizian, Leonardo da Vinci, Correggio, Reni, Rubens, Van Dyck, Berghem, Claude, Ruysdael u. A. [695]
- No. 2805 — 3030: Bücher über Kunst, Monographien, Lexika. Galerie- und Prachtwerke, darunter: Nagler, Allgemeines Künstlerlexikon. Bartsch, Le peintre-graveur u. A.

Kataloge versenden franko gegen Empfang von 50 Pfg. in Briefmarken.

Amsler & Ruthardt

BERLIN W.

Behrenstr. 29^a, I. Etage.

Versteigerung

des Museums Christian Hammer, Stockholm.

1. Die Kunstsammlung II. Serie: Töpferien, Majoliken, Fayencen, darunter namentlich schwedische Porzellane, Arbeiten in Glas, Elfenbein und Email, Gold und Silber, Bronze, Eisen und Zinn. Stein, Schildpatt etc., Textilarbeiten, Möbel- und Einrichtungsgegenstände, Miniaturen etc. etc. 1323 Nummern.

2. Die reichhaltige Sammlung der Musik-Instrumente. 211 Nummern.

Versteigerung in Köln, den 29. Mai bis 3. Juni 1893.

[698]

Preis des illustrierten Katalogs M. 5.—.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln.

Kunst-Auktion von C. G. Boerner in Leipzig.

Donnerstag, den 1. Juni 1893.

Kupferstiche und Radirungen

alter und neuer Meister,

Werke von J. F. Bause, J. G. Wille und J. E. Ridinger.

Kataloge gratis zu beziehen von der

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.

Nürnbergergasse 44.

Inhalt: Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause. (Fortsetzung.) — H. Brunn: Griechische Kunstgeschichte; M. Ruhl: Die Wappen der wichtigsten Städte Europas. — M. Gaudin: — O. Meyer: Kaiser Wilhelmskmal in Ems. — Ausstellung in der Kunsthalle in Düsseldorf; Eschke: Ausstellung in Berlin; Eröffnung der großen Berliner Kunstaussstellung. — Neue Erwerbung eines Durers für die Berliner Gemaldegalerie; Monumentaler Brunnen von R. Diez in Dresden. — Kunstauktion Nr. XXXV. von Amsler und Ruthardt in Berlin; Resultate der Versteigerung der Spitzer'schen Sammlung in Paris; Bildpreise in London; Kunstlagentabelle Nr. 106 von A. Tielmeyer in Leipzig; Versteigerung des Museums Chr. Hammer in Stockholm durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln. — Berichtigung. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich: *Arthur Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Für Kunstfreunde.

Unser Katalog für 1892/93 ist erschienen. Derselbe hat an Übersichtlichkeit sowie an Vornehmheit der Ausstattung wesentlich gewonnen und enthält eine durch viele Illustrationen geschmückte Übersicht über unsere Reproduktionen nach Gemälden alter und moderner Meister religiösen, patriotischen, historischen u. mythologischen Inhaltes; Genrebilder, Jagd- und Sportbilder, Landschaften und Seestücke. Der Katalog wird gegen Einsendung von 50 Pfg. (fürs Inland), von 80 Pfg. (fürs Ausland), in Briefmarken franko zugesendet. [699]

Photographische Gesellschaft,
Berlin.

Deutsche Konkurrenzen.

Eine Sammlung interessanter Entwürfe aus den Wettbewerben deutscher Architekten, herausgegeben von A. Neumeister u. E. Häberle, Architekten und Professoren in Karlsruhe.

Der I. Jahrgang (1892 — 93) hat folgenden Inhalt:

1. Rathaus für Pforzheim.
2. Rathaus f. Plauen-Dresden.
3. Museum für Flensburg.
4. Evangel. Kirche für Breslau und für St. Johann.
5. Villa für Halle.
6. Evangel. Kirche für Aachen.
7. 9. Bahnhofgebäude für Dresden.
10. Evangel. Kirche f. Pforzheim.
11. u. 12. Beamtenwohnhäuser für Stuttgart.

Vom II. Jahrgang 1893 — 94, begonnen Mitte April) ist erschienen:

1. Stadtbibliothek für Bremen.
2. Synagoge für Königsberg.
3. Provinzialmuseum f. Berlin.

In Vorbereitung befinden sich:
Geschäftshaus für Dresden.
Evangel. Kirche für Chemnitz.
Arbeiterwohnungen für Essen a. d. R.

Gymnasium für Frankfurt a. M.

Jedes Heft von 32 Seiten mit 50 — 60 Abbildungen kostet $\text{M. } 1,80$, im Abonnement $\text{M. } 1,20$.

Den Heften werden für die Folge außer dem zugehörigen Texte (Programm, Urteil des Preisgerichts etc.) noch

Konkurrenz-Nachrichten

beigefügt, in denen über die neu ausgeschrieben, sowie über die erledigten Wettbewerbe eine Übersicht geboten wird.

„Schwüle“ (Majornat), in denen die Schwüle des Sommers das Zittern der heißen Luft tüchtig gekonnt gezeichnet ist, ganz der Wiedergabe eines kurzen Eindrucks. Außerordentlich farbenkräftig und wahrhaft *charactell* in seinen Mondlandschaften, die vor allen andern Bildern auffallen. — Ein interessantes und vielversprechendes Talent ist *Theodor Hörmann*, der in seinen Waldinterieurs und selbst in Winterlandschaften ganze Farbenbrände anstiftet; er zeigt manchen schroffen Gegensatz zu den Modernen und ist doch ganz modern in der Aufrichtigkeit seiner starken Empfindung, die er rücksichtslos wiedergibt. Hoffentlich lässt seine künstlerische Klärung nicht lange auf sich warten. — Die Marine vertritt *Hans Gahl* am besten; die Weite des Meeres und die Größe des Himmels giebt sein Pinsel vortrefflich in seinem Bilde aus den norwegischen Scheeren wieder.

— Als tüchtige Landschaftler, wie dies in der Natur der Sache liegt, zeigt sich uns eine Anzahl anerkannter *Tiermaler* der älteren und neueren Richtung, so *Wischaupt*, der das flimmernde Licht auf der Weide am Bach und das Gewimmel der Kühe glücklich trifft. *Löns*, der starke Impressionist, der eine Gansherde sehr humoristisch kontertfeit; doch möchten wir auch von ihm wieder intimer Gearbeitetes sehen; *Thiele* mit seinen Winter scenen und endlich der markige *Fröse*, der sich auf einer preußischen Heide mit einem Schanfeldhirsch ebenso gut zurechtfindet, wie mit dem Löwenpaar in der Berberoi.

Den Übergang von den Landschaftlern zu den *Blumenmalern* vermittelt der in Paris gebildete *Ribosz*; er versteht es, jede Pflanze mit einem Stück der sie charakterisirenden Landschaft zu umgeben, was ihm besonders geschmackvoll in seiner „Iris“ gelungen ist; diese Richtung wird Schule machen. *Olga Wisnager-Florian* hat einen großen, seit fast drei Jahren vorbereiteten Cyklus „Die Monate“ ausgestellt, der, ohne Anspruch auf Komposition zu machen, die bekannte Meisterschaft der Künstlerin in der Wiedergabe eines Ausschnittes aus der Natur glänzend zeigt, so besonders in den blütenschweren Zweigen des März-April, dem Juli-August mit ihren Farben und dem Mohr, im Allerheiligen- und Winterbild und in dem feinen der Natur abgelauchten Er wachsen der ersten Blüten. — Ein vorzügliches Bild hat der Schüler des unvergesslichen Schindler, *Carl Moll*, in seinem von blühenden Blumenstücken aller Farben geschmückten Fenster, das von einem Streiflicht getroffen wird, ausgestellt. Ein ähnliches Stück in einfacherer Lösung brachte *Marie Hermann*,

Gegen die Vorjahre tritt an Zahl das *Stilleben* bedeutend zurück. Durch große Wahrheit zeichnet sich in diesem Fache *Charlotte Hampel* und besonders *J. F. Carstens* aus, dem das Stoffliche der Metalle vorzüglich gelingt. Der hochbegabte *Adam Kraus* zeigt uns die Natur leider immer mehr unter einer Patinakruste eines alten nachgedunkelten Schmöckers. Wozu eine solche Brille? *Camilla Friedländer* und *Schödl* frappiren durch ihre spitzpünsligen Mikromalereien immer wieder aufs neue durch ihren Bienenleiß und ihre, sagen wir, engelhaftige Geduld, bei allem Mangel an künstlerischen Gedanken.

Wir haben nur noch wenige Worte der an Zahl recht bescheiden vertretenen Architekturzeichnung zu widmen. Unseren Architekten möchten wir nicht nur in *ihrem*, sondern auch in Absicht auf das wohlverstandene Interesse des *Publikums* raten, etwas aufdringlicher zu sein. Es sollte keine Jahresausstellung geben, auf der uns nicht wenigstens in einem größeren Saale die Architektur allein von ihrer wichtigen Thätigkeit erzählt. — Heuer freuen wir uns, Neues von *Anton Weber*, *Frau von Krauß* und *Hermann Giesel* zu sehen. *Krauß* stellt den Entwurf zu einem Waldbrunnen aus, der uns in seinen romanisirenden Formen wie ein Stück aus einer Schwind'schen Märchenerzählung anheimelt. *Weber* hat ein Projekt für ein Bad in Sophia, in dem er den römischen Thermen zu einer Renaissance verhilft. —

Was uns ganz allgemein bei den oft so vorzüglichen Eindrucksmalern fehlt, ist die Intimität in der Ausführung, die sich, wir glauben die Zeichen dafür bereits zu sehen, ganz von selbst in nicht zu ferner Zeit einstellen wird. Die Kunst hat wieder das Bedürfnis, aus dem Breiten in das Tiefe zu gehen.

Und nun noch ein Wort über die so bald geschlossene Abendausstellung: es muss nicht nur den ausstellenden Künstler, sondern auch jeden Freund der Kunst, der auf die weitestgehende Popularisirung derselben so wie jener Gewicht legt, unangenehm berührt haben, sofort die Plinte ins Korn werfen zu sehen nach den ersten Tagen des schlechten Besuehes. Vielleicht denkt die Leitung darüber nach, ob an Frühjahrssonntagen *Abends* überhaupt eine passende Zeit für großen Besuch ist, und ob dem *„eine Krone“* ö. W. der Eintrittspreis ist, mit dem man die an Wochentagen zu baranguirenden Massen heranzieht, und mit dem man die Kunst *collestündlich* macht. — ?

BÜCHERSCHAU.

Der Fassadenschmuck. Eine Studie von *Julius Leisching*. Mit 76 Abb. Wien, Pest, Leipzig, A. Hartleben's Verlag. 1896, Gr. S. 239 S.

Diese „Studie“, wie der Autor seine Arbeit nennt, ist bei aller Erweiterungsfähigkeit des beweglichen Themas in der vorliegenden Form ein fertiges und in sich abgerundetes Ganzes, das nur nach einer Seite hin der Vervollkommnung würdig wäre. Ja derselben zu leichlicherem und vollem Genuße unbedingter bedarf; wir meinen nach Seite einer umfassenderen Detaillirung. Ein so gewaltiger Block verlangt mehr Gliederung, wenn er nicht unabweislich erscheinen soll. Die Studie erscheint uns wie eine literarische Verkörperung der wohlgefügtten antiken Stadtmauern, die aus einem Stück oder aus einem Guss zu sein scheinen. Die oft geradezu lapidare Ausdrucksweise Leisching's erinnert wiederholt an Semper, dessen literarische Monumente in ihrer äußeren Erscheinung wie seine massiven architektonischen denselben Vater verraten: das schönste sind die von außen unsichtbaren, im Innern verkörperten Gedanken.

Die Arbeit ist in drei Abschnitte und ein kurzes Schlusswort geteilt: I. Die Wandbereitung in ihrer geschichtlichen Entwicklung (57 S.), II. Die architektonische Gliederung der Fassade (168 S.), III. Die Plastik und Malerei in Dienste der Architektur (59 S.). All dieses ist von einer sorgfältigen zielbewussten Natur konzipiert mit viel Geist und Fleiß, der auf ein gründliches Quellenstudium verwendet wurde, das wieder von einer durch ein bestimmtes persönliches Urteil vorgenommenen kritischen Sichtung Zeugnis ablegt. Eine Fülle von eigenen guten Gedanken und neuen Anschauungen kunst- und kulturgeschichtlichen wie ethnographischen Inhalts bedingt mit einer Reihe dem Zwecke gut dienender Abbildungen den originellen Charakter des Buches, das überall den klaren, aufs Praktische gerichteten Sinn des Architekten — denn das ist Leisching — widerspiegelt. Vielleicht ließe sich die zu geringe Detaillirung schon durch *Marginalien* erreichen. Als notwendige Ergänzung dazu ist dann ein Verzeichnis dieser Marginalien im *Inhalt* nicht zu umgehen; wir glauben, dass damit die Brauchbarkeit des trefflichen Buches sehr gewinnen würde, während gegenwärtig ein *pusches* Orientiren außerordentlich schwer, ja z. T. unmöglich ist. Was die Abbildungen betrifft, so sind nur einige wenige bei ihrer Feinheit der Zeichnung doch zu klein, um ein deutliches Bild zu gewähren; doch wäre auch dem bei einer neuen Auflage leicht abzuhelfen. Ungern vermissen wir die Illustrationen zu den orientalischen und klassischen Stilen, deren Wandbereitung und Fassadenschmuck der Autor einer so eingehenden Würdigung unterzieht, dass uns die zeichnerische Wiedergabe unerlässlich scheint; dies gilt ganz besonders vom ersten Abschnitt des Buches. Wir zweifeln nicht, dass Leisching seine Gründe hatte, diese instruktiven Zeichnungen nicht zu bringen, allein darüber ist es uns eigentlich in einem Vorwort Rechenschaft schuldig; ungenügende Ausstattung z. B. aus Sparsamkeitsrücksichten wäre bei einem solchen Unternehmen Sünde; auch der vielleicht vorzubringende Grund, dass alle die erwähnten Stile in den betreffenden eifrigen Spezialwerken in Bibliotheken einzusehen sind, ist wohl nicht stichhaltig; für einige Illustrationen sähen wir gerne besser konstruirte, klarere Bilder — in der instruktiven Art von Lambert und Stahl — wir zählen hier die betreffenden der Seite nach an 120, 122, 142, 150, 152, 160 und 162. Geradezu reizend und unübertrefflich genau bei aller Zartheit finden wir die Zeichnung nach Luca della Robbia auf Seite 211, und die

ähnliche Nischenfigur aus Graz, die wir aber, wenigstens nach dem Bilde, nicht für einen hl. Christoph, sondern für einen auf Wolken stehenden hl. Joseph halten. Bei der Mehrzahl der Illustrationen ist der Ausdruck „Studie“ wohl am Platze; dort, wo er es mit dem Beigeschmacke des Flüchtigen ist, möchten wir im Interesse des Werkes selbst auch eine Verbesserung wünschen; es sind ja nicht viele solche Stellen, oft ist es das Malerische der Fassade, das selbst in den kleinen Federzeichnungen trefflich wiedergegeben ist, wenn wir auch bei den oben erwähnten Nummern lieber das Konstruktive in der Wiedergabe betont hätten möchten. Doch alle diese leicht zu verbesserten Mängel dürften dem Autor wohl selbst am besten bekannt sein; sie sind den großen Vorzügen des Werkes gegenüber verschwindend klein, und wir empfehlen das selbe nicht nur dem Architekten, Kunstgelehrten und Kunsthistoriker, sondern auch jedem Freunde architektonisch-dekorativer Ausstattung aufs wärmste und sind überzeugt, dass keiner das anziehende Buch aus der Hand legen wird, ohne gern wieder zu ihm zurückzukehren.

RUDOLF BÖCK

KUNSTLITERATUR.

— *Münsteraubau in Bern.* Unter Oberleitung des Ulmer Münsterbauheisters Böger wird bekanntlich der Turm des Berner Münsters seiner Vollendung entgegengeführt. Zur Feier dieses bedeutsamen Ereignisses beriefen Dr. E. Hombold, Privatdozent der Kunstgeschichte, und Leon Müller, bitender Architekt des Münsteraubaus, beide in Bern, eine groß angelegte Publikation vor, welche in Wort und reichem Bilderschmuck eine Geschichte des Berner Münsters und eine Schilderung des fertigen Baues geben soll. Das Prachtwerk wird vor Ende dieses Jahres im Verlage von Schmid, Francke & Co. in Bern erscheinen.

PERSONALNACHRICHTEN.

* * * Dem *Tier- und Landschaftsmaler Christian Krüger* in Düsseldorf ist das Prädikat Professor beigelegt worden.

* * * Der *Geschichtsmaler Arthur Knapp* in Düsseldorf hat ein Lehramt an der dortigen Kunstakademie erhalten. Zugleich ist ihm das Prädikat Professor beigelegt worden.

* * * Dr. R. Fischer, Professor der Kunstgeschichte an der technischen Hochschule zu Aachen, hat einen Ruf an die Universität Göttingen als Nachfolger K. Lange's erhalten und angenommen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

* * * Für die *Königliche Gemäldergalerie in Dresden* sind auf der großen Berliner Kunstausstellung eine Pietà von *Max Klinger*, der kürzlich von Rom nach Leipzig übergesiedelt ist, eine Nymphe am Ufer eines Teiches von *Alexander Harrison* in Paris, ein norwegischer Loobse von *Christian Kroh* in Berlin und das Feinstück „Buchs mit Schneehase“ von *L. J. Lalage* in Lissabon angekauft worden.

* * * Eine *aus Stadtliche Museen zu Königsberg* ist ein von *Leubach* gemaltes Bildnis des Fürsten Bismarck durch den Vorstand des Kunstvereins erworben worden.

Die *München'se Museen* haben den Plan, in diesem Jahre auch in München eine eigene Ausstellung zu veranstalten, noch nicht aufzugeben. Wie der „Frankf. Ztg.“ geschrieben wird, sind die Verträge über den Bau des Ausstellungsgeländes bei hohen Konventionalstrafen so beschaffen, dass die Ausstellung am 15. Juli eröffnet werden kann. Das Gebäude wird nach dem neuen Verfahren der Ver-

Das Gebäude selbst mit Holzgerippe in griechischem Stile, Eisensaal mit Kuppel und ohne Restaurationen hergestellt. Bis zur Eröffnung der Ausstellung stand ein solches angedeutetes Café des Eigentümers des Ausstellungsgebäudes fertig, und zwischen beiden Gebäuden soll die Verbindung durch einen Restaurationsgarten hergestellt werden. Das Areal ist den Sezessionisten auf 5 Jahre unentgeltlich eingeäumt.

Wie seit einer Reihe von Jahren, so eröffnete auch wieder der *Apparellisten-Club* der Genossenschaft der k. k. böhmischen Künstler Wiens eine Spezialausstellung von Aquarellen und Pastellen, über die wir wegen damaliger Verhinderung unseres Referenten erst jetzt zu berichten in der Lage sind. Die Ausstellung wurde am 15. Januar 1893 eröffnet und war von ungefähr 120 Künstlern aus Österreich, Deutschland, Holland und Italien mit 325 Werken besichtigt worden. Hochinteressant für den raschen Entwicklungsgang und bezeichnend für die weitreichende Domäne der modernen Aquarellmalerei war der mächtige Vorstoß des *Gombrich*, respektive die engste Verbindung des letzteren mit dem sogenannten Apparell: eine Verbindung, die nur von größtem Vorteil für die weitestgehende Ausdrucksfähigkeit ist, eine Erfindungsgabe, die wir französischen und deutschen Künstlern, unter diesen besonders *Hans von Bartels* und *Eugen Kampf*, die auch vorzüglich vertreten waren, verdanken. Unter den Wiener Apparellisten waren vorzüglich der Architekt *Karlheinz Bausegger* mit prächtigen Architekturbildern aus Wien, so mit der Minoritenkirche und dem monumentalen Thor des Liechtenstein'schen Majorats-hauses, *Hugo Chorboznak* mit Motiven aus den Donau-Auen und dem altergrauen Kruzgang in Millstätt vertreten, sowie ein neuer Stern der Blumenmalerei, *Bosa Mogyros*, mit düftig gemalten Rosen. *Hermann Göschl* hatte eine Auerhahnjagd ausgestellt, in der die Frühmorgensstimmung auf das empfindungsreichste wiedergegeben war. Ein kraftvoller „Schiffzug an der Donau“, im Dämmer eines nebligen Tages, gemalt von *Stefan Szabo*, vertrat sehr glücklich das Tierstück. Von Pastellmalern haben in einer Reihe Porträts *Bausil*, *Froschl*, *Goltz*, *Mellogg* und *Völke*, letzterer in einer reizenden Farbendichtung „Das Abendlied“ das Beste geleistet. Von deutschen Meistern neben den obengenannten war *Hermann Bartsch* vorzüglich, besonders durch seine „Holländische Viehweide“ vertreten; allen salopp und gleichgültig, besonders in Figurelichen, *Chok* in seinem Pastell „Frühherbst“. So trefflich die Farbentimmung war, so roh und unwahr waren die zwei in der Silhouette ganz verwischten Kinder; so sieht niemand den Meister selbst nicht. Unter den *holländischen Malern* waren *Robbassa* vorzüglich durch seinen „Berfall von Rotterdam“ und *Maat Bohann* durch ein antikes Genrestück vertreten, in welchem der von Tadema so geliebte Marmor wieder eine große Rolle spielte; dasselbe gilt von *Mesdag* mit dem Schvevenerstrand. Auch die *Düsseldorfer* hatten sehr copiosität beteiligt, und es waren hauptsächlich Land- und Seestimmungs-bildchen mit kleiner Staffage vorzuziehen. Ein einziges Militärisches, das durch *Lins*, *Reichold*, *Wolff* und *Wolff* dargestellt war. Auch der alljährlich vorzüglichste *Stefan Szabo* aus Rom hatte eine grandiose Weiden- und Staffage ausgestellt. — Auf dem jetzt bekannten „Gebäude“ selbst, bestehend, ist es sicher, dass die Verbindung der Apparellistenmalerei dem Obbild noch weit mehr Terrain einräumen wird.

Am 1. Mai ist das neue Museum eröffnet worden. Es ist unter Führung der „Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Zwecke“ zum großen Teil aus einem Vermächtnis von 1000 M., das der Lübecker Bürger

G. Blohm 1878 seiner Vaterstadt zur Förderung des Gedeihens vaterstädtischer Angelegenheiten hinterließ, errichtet worden. Den Bau leitete der Stadthaudirektor Schwinge. Derselbe enthält im Erdgeschoss rechts die Säle des Museums für Völkerkunde, links das Gewerbemuseum und die schöne Halle für kirchliche Kunst mit ihrem einzig dastehenden Inhalt aus den reichen Schätzen der alten Lübeckischen Kirchen. Das Obergeschoss enthält das sehr bedeutende naturhistorische Museum und das Handelsmuseum, das Dachgeschoss mit gutem Überblick die ziemlich umfangreiche Sammlung von Gipsabgüssen, die Kupferstich- und Münzsammlung und die Gemälde.

Düsseldorfer. Im Treppenhause der Kunsthalle ist gegenwärtig eine Gesamtausstellung der Arbeiten des jüngst verstorbenen *August Hübly*, teils Entwürfe, teils fertige Sachen und Abgüsse seiner größeren Werke veranstaltet. Sie giebt ein anschauliches Bild von dem Schaffen des Dahingegangenen und bietet viel des Interessanten für den Kenner. Sie zeigt den Ideenreichtum und die ideale Auffassung des auf klassischem Boden gebildeten Künstlers. Zwei Porträts (das eine im Jünglingsalter, das andere, von Rethel gemalt, in reiferen Jahren), sowie eine Bleistiftzeichnung auf dem Totenbild von Carl Gebrts sind der Ausstellung beigefügt. — Ferner ist das große Bild von *Arthur Kampf*: „Rede Friedrich's des Großen an seine Generale auf dem Krankenbett zu Köben an der Oder“ im Hauptsaal zur Aufstellung gelangt. Es wird dieses Jahr zur Münchener Ausstellung gehen und dann endgültig seinen Platz in der städtischen Galerie einnehmen, in deren Besitz es durch Schenkung des Herrn Malers Georg Oeder übergegangen ist. Kampf ist einer von den jüngeren Künstlern, die nur eins kennen: das von Ehrgeiz und Liebe zur Kunst getriebene rastlose Schaffen! Ein positives Können und Wissen spricht aus allen seinen Arbeiten und der Fleiß, von dem schon Wilhelm Kaulbach behauptete, „dass er die bessere Hälfte des Genies sei“. Dass Kampf's figurionreiche Compositionen hin und wieder etwas überladen erscheinen, etwas zu viel des Guten geben, muss man ihm, angesichts der Qualität des Gebotenen, schon nachsehen. Es scheint bei Kampf das Zeichen einer überschüssigen Produktionskraft zu sein. Sein vorjähriges Bild (Professor Steffens' Rede an die Freiwilligen, 1893) litt stark an diesem Uebermaß; bemerkbar, wenn auch weniger störend, ist es auch in diesem Gemälde bei der Gruppe der Generale, so gut sie sonst gemalt sind. Ein Meisterstück ist der halbaufgerichtete kranke Monarch, dessen Augen im Fieber glänzen, während er mit Energie die Worte spricht, welche unter dem Gemälde auf einer Tafel geschrieben sind: „Sagen Sie meinen braven Soldaten, dass es keine eingeblidene Krankheit ist — dass ich eher nicht ruhen werde, bis alles wieder hergestellt ist und dass mich nichts als der Tod von meiner Armee trennen soll.“ Kampf hat den *selbstlichen* Vorgang dieses historischen Moments mit genialem Empfinden zum Ausdruck gebracht, und sein eminentes Können leistete ihm dabei wieder treffliche Dienste. — Wir möchten unseren heutigen Rundgang durch die Kunsthalle nicht schließen, ohne eines kleinen, aber interessanten Genrebildchens zu gedenken, welches den Namen *Jernberg* trägt. Dieselbe also keine Landschaft, sondern ein feingestimmtes Interieur mit einer Figur darin, deren komische Haltung sich bei näherer Betrachtung erklärt. Der Mann in roter Weste und graugrünem Rock hat seine Meerschampfeite auf den Boden fallen lassen, in zwei Stücken liegt sie zu seinen Füßen. Die Bestürzung ist prächtig zum Ausdruck gebracht, nicht im Gesicht, denn das ist durch einen breitkrämpigen Strohhut *verdeckt*, sondern in der Stellung und

Bewegung des Körpers. Ein reizendes Bildchen und dabei von einer Intimität und Genauigkeit in der Durchführung, wie man sie bei Jernberg häufig vermisst, denn er liebt — meist nicht, sich bei diesen Dingen aufzuhalten. Die Farbengebung ist fein und kräftig, das Ganze hat eine gewisse *Echtheit* — die Franzosen haben ein Wort dafür: „*justesse*“, welches kaum zu übersetzen ist —, welche an Meissonier erinnert. Der Titel des kleinen Bildes ist „Pech“. Wer aber dieses kleine „Pech“ gemalt hat und wer es später „hat“, dem kann man Glück wünschen.

— *nn. Düsseldorf. „Luther als Mönch*, eine psychologische Studie“ — so könnte man die sechs Szenen aus dem Leben Luther's in Erfurt nennen, welche *Ed. Kämpfer* im Schulte'schen Salon ausgestellt hat. Sie stellen den ersten Lebensabschnitt des großen Mannes dar, die Zeit, welche als Prüfung und Vorbereitung voranging, ehe er das wurde, was dem Jahrhundert seinen Namen aufdrücken sollte — der Reformator. Luther ist hier noch ganz der gläubige Katholik, der Mönch voll Schwärmerei und Leidenschaft. Im ersten Bild sehen wir ihn an der Leiche seines vom Blitz erschlagenen Freundes Alexis knien. Durch vergiftete Scheiben bricht fahles Mondlicht in das Gewölbe auf den im Bahrtuch daliegenden Toten und auf den an der Seite der Bahre in tiefen Schmerz versunkenen Luther. Hier bei der Leiche seines geliebten Jugendfreundes erwachte in ihm der Gedanke, Mönch zu werden. Er geht, entschließt sich, den Bitten seines Vaters und seiner Freunde zum Trotz, ins Kloster zu gehen. Aber auch dort ist für ihn kein Frieden, kein Trost. Nicht in einem passiven Leben kann seine kraftvolle Natur Ruhe finden, sie fordert Thaten. Luther unterwirft sich den härtesten Proben klösterlicher Zucht und Ent-sagung; im Schnee sehen wir ihn, schwer belastet, vor den Thüren reicher Patrizier kleine Gaben für das Kloster sammeln, ja er wird zum Fanatiker und Asketen. Habtobt und bewusstlos finden ihn die Mönche in seiner Zelle am Boden liegen, den Rücken zeitweise und blutig von der furchtbaren Selbstgeißelung. Mit neugierigem Staunen oder gleichgültigem Stumpfsein betrachten ihn seine Ordensbrüder, während der eine, der ihn später Trost durch den Glauben wiederbrachte, ihn vom Boden hebt. Fühlen sie wohl in diesem Augenblick, welche eine Welt, welche eine Riesenkraft in dem ersten lagerten Mönch lebt, der dort ohnmächtig am Boden liegt? Können sie ahnen, dass der blasse Mann mit den tiefliegenden Augen, der die Nächte hindurch in seiner Zelle die Bibel studirt, bis der helle Tag ins Gitterfenster scheint, Stein um Stein das Gebäude des Reformationsgedankens aufbaut, das dereinst die Säulen der Kirche und die Kulturstorm der gesamten Christenheit in ihren Grund-festen erschüttern sollte? — Folgerichtig entwickelt sich hier eins aus dem anderen bis zu dem letzten Gemälde: „Der Erfurter Magistrat empfängt Luther auf seiner Durchreise nach Worms.“ Hier ist der Damm gebrochen. Zu freier, kühner That ist der einsame Mönch erwacht, nach langen, bangen Jahren des Zweifels und der Prüfung. Ein klarer, fester Blick in den noch jugendlichen, aber vom Fiebernath des Deukeus mageren, scharfen Zügen blitzt über die ihn umringende Menge dahin. — Dies in kurzen Umrissen der Inhalt der Kämpfer'schen Bilder, welche für das Rathhaus in Erfurt bestimmt sind. Sie sind in der Gerhard'schen Casinofarbe gemalt, mit der für diese Malweise erforderlichen, etwas dekorativen Technik und Sicherheit im Auftrag. Die Casinofarben trocken bekanntlich hell auf. Wir haben bisher noch keine tiefere und sattere Wirkung mit dieser Farbe erzielen sehen, als sie von Kämpfer erreicht worden ist. — Die sechs Parodien auf eine noch in lebendiger Be-

innerung stehende norwegische Ausstellung von der Hand *Carl M. Sjøppl's* sind nicht ohne Geschick und parodistisches Talent gemacht. Besonders die „Mitternachtssoße“ mit dem Hinterkopf und zwei „durchleuchtete“ Ohren rechts unten wirkt prächtig. Die anderen Blätter sind teilweise zu zart geraten, z. B. das „gelobte Land“ enthält koloristische Feinheiten. Auch die Stücke „nach Krofeld“ und „nach Duisburg“ sind gut. Ja, es kann nicht ein jeder ohne weiteres — Munch nachmachen!

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

— In der Aprilsitzung der *kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin* sprach Herr Dr. *Stellner* über die Porzellanmanufaktur zu Sévres. Er legte zunächst den Unterschied zwischen dem echten, kaolinhaltigen, in Deutschland verwendeten Porzellan (pâte dure) und der in Sévres verarbeiteten pâte tendre dar. Sodann ging er auf die für die Bestimmung der Porzellane so wichtigen Marken über. Jedes Stück habe eine, bisher nur wenig beachtete, eingepresste Marke. In den Malerattisen werden dann als Fabrikmarke zwei verschlungene L (das königl. Monogramm) in blauer Farbe über Glasur angebracht. Hinzugefügt wird ein Buchstabe des Alphabets zur Bezeichnung der Jahreszahl, endlich meist noch eine Künstlersignatur. Unter Zugrundelegung der vortrefflichen Publikation von *Ed. Garnier*: „La porcelaine tendre“ erläuterte der Vortragende die Geschichte der Manufaktur in ihren vier Hauptperioden, von der Gründung zu Vincennes (1745—1756) und der Verlegung nach Sévres bis zum Aufgeben der pâte tendre-Fabrikation im Anfang unseres Jahrhunderts. — Herr Dr. *Springer* hielt sodann einen Vortrag über „die Stecher der Rubensschule“. Er legte das neuerdings von der Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst herausgegebene Prachtwerk von *J. Boschnberg* vor, betitelt: „Die Rubensstecher“, Wien 1893. Vornehme Ausstattung und ein elegant geschriebener, sehr gediegener Text wurden als die Vorzüge dieser Publikation hervorgehoben. Ihr Inhalt ward in kurzen Zügen dargestellt. Rubens, der bereits in Italien mit der Radirung vertraut geworden, fertigte nach der Heimkehr in Antwerpen eine Reihe von Entwürfen für den dortigen Verleger Moretus. Gestochen wurden sie von den Galle's, von W. Swanenburg, A. Stock, J. Mattham, J. Müller u. a. Dann begründete Rubens, der inessen Privilegia erworben, eine eigene Werkstatt für Kupferstich, und seitdem übte er auch unmittelbaren Einfluss auf die Ausbildung der Technik aus, die nun immer breiter, malerischer, farbig und flüchtig wurde. Die Hauptmeister dieser Schule sind Pieter Soutmann, Lucas Vorsterman, Paulus Pontius, die Bolswert u. a. Unter den Radirern wurden F. van den Wyngaerden und Theodor van Kessel, unter den Holzschneidern Christoph Jögner hervorgehoben. Herr Dr. Springer legte zum Schluss die neueste Publikation von Prof. Dr. *Marr Lehrs*: „Der Meister der Liebesgärten“ vor.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Bei den Ausgrabungen der *Franzosen in Delphi* sollen, wie aus Paris gemeldet worden ist, die Überreste des *Schatzhauses der Athener* gefunden worden sein. Das entdeckte Bauwerk, das dafür gehalten wird, hat die Form eines dorischen Tempels und war mit Metopen versehen. Auf dem Mauerwerk des Gebäudes waren Inschriften in altgriechischer Dialekt eingemeißelt. Man hat die Fragmente von fünf Metopen gefunden. Außerdem sind 150 Fragmente von In-

gefunden worden. Aus diesen Entdeckungen erhellen wir in Paris die Hoffnung, dass die antiken Denkmäler von Delphi nicht weggeschleppt sind, so dass man auch weiterhin auf reiche Ausbeute rechnen kann.

VERMISCHTES.

1. *Ein Bild des Mariniers Willy Störer* in Togo bei Berlin. „Die Kaiserliche Yacht Hohenzollern im Geschwader“, ist von dem deutschen Kaiser angekauft worden.

Über die *Bilder des Novopeters Mouch*, die in Berlin einen kleinen Wirbelsturm hervorriefen, äußert sich ein Kunstfreund in der „Schlesischen Zeitung“ nach deren Besichtigung im Schlesischen Kunstverein zu Breslau: Die Besucher werden nicht lange unerschlossen über das Urteil sein, das sie über diese Malereien zu fällen haben, und werden auch der Meinung sein, dass die Kritik hier nicht vieler Worte bedürfe. Zu erläutern ist ja auch nichts. Es sind lauter Momentaufnahmen aus dem Leben: Gestalten, Interieurs, Landschaftsausschnitte — alles mit Rücksicht ausschließlich auf den Farbenwert, nicht auch auf die gegenständliche Bedeutung gewählt. Und der Referent ist der letzte, den geeigneten Lesern einreden zu wollen, die Bilder seien schön, oder sie gewannen an Schönheit durch ruhiges Sichtverfolgen. Nein, in dieser Hinsicht ist kein Wort zu verlieren. Trotzdem ist die Sache damit nicht ganz erledigt. Die Besucher der Ausstellung werden die Beobachtung gemacht haben, dass diese eigentümlich traumhaften Farbvisionen keine vereinzelte Erscheinung sind, dass sie vielmehr symptomatische Bedeutung haben. Die moderne Reaktion gegen die Schwächen einer zurückliegenden Kunstperiode mit konventioneller, innerlich und äußerlich vielfach unwahrer Auffassung und Darstellung, der häufig etwas gewaltsame Übergang zum Naturalismus, hat uns zwar große Vorteile, gewaltige Förderung in der Technik eingebracht. Aber eben infolge ihrer Gewaltsamkeiten und Übertreibungen schoss die Bewegung zuweilen über das Ziel hinaus; galt früher die Linie alles, so ließ man bald nur noch die Farbe gelten; ja, etliche absichts abschießende Wildlinge wollen nur noch ganz bestimmte Farben und Färbungen gelten lassen. Naturstimmungen, die vielleicht ausnahmsweise vorkommen oder nur von besonders gestimmten, also nicht mehr unbefangenen Augen so wahrgenommen werden. Wie alle vermög eines gewissen Kraftaufwandes über die Oberfläche emporentauchenden Extreme, fand auch dies seine lauten Herolde; und was im Grunde eine Verirrung, eine Wachstumskrankheit ist, soll nun als Prinzip, eine subjektive, anomale Erscheinung soll als Norm, als allgemein gültige Wahrheit anerkannt werden. Die frühere Kunstströmung war den Reformatoren zu konventionell, und nun sind sie auf dem besten Wege, eine viel schlimmere Konventionalität anzurichten, die jede künstlerische Eigenart zu ersticken droht. Wollen sie uns wirklich überreden, das normale Auge nehme die Außenwelt in dieser charakterlos verschwommenen, alle Gegenstände in farblosem Farbensüßel auflösenden Weise auf? Und diese krankhafte, alle mündliche Gestaltungskraft verneinende Kunstweise sollte das Ziel und Ende des mit so viel Geräusch inszenierten Wahrheitskultus sein? Die Selbstauflösung da, wo wir endlich die kraftvolle Zusammenfassung aller modernen Bestrebungen zu einer übermächtigen ihren Willen diktierten Künstlerpersönlichkeit von klar und stark ausgeprägten Zügen und einer auch die Widerstrebenden mit fortwährender Wärme und Überzeugungskraft erwartend? Nein, wir lassen uns durch solche moderne Entwicklungskrankheiten den festen Glauben an eine schönere künstlerische Zukunft nicht nehmen und wollen die stören-

den Eindrücke baldigst der Vergessenheit übergeben wie einen von dem Tageslicht sich verflüchtigenden Alptrud.

A. W. *Der Markusbau in Venedig*. Der bekanntlich in der letzten Zeit einer gründlichen Restaurierung unterworfen ist, hat seit dem 25. April v. J., dem Tage des heiligen Markus, wieder seinen alten Platz auf einer der Säulen zwischen Dogenpalast und Markusbibliothek eingenommen. Seit wann der Löwe dort steht, ist nicht festzustellen; aus einer alten Chronik erfahren wir aus dem Jahre 1173, dass die Säulen errichtet wurden; über den Löwen selbst schweigt die Chronik, man hat an ihm Züge entdecken wollen, die auf assyrischen Ursprung weisen. Von Napoleon wurde er nach Paris entführt und auf dem Invalidenplatz aufgestellt, 1815 wurde er von den Österreichern nach Venedig zurückgebracht, doch litt er bei der Herabnahme von dem Postament in Paris argen Schaden. Die Gräfin Helene Potocka berichtet darüber in ihren Memoiren, dass die Franzosen nicht zu bewegen waren, die Arbeiten der Überführung zu übernehmen, und die Österreicher es daher selbst tun mussten, dabei aber so ungeschickt verfahren, dass der Löwe von seinem Podestall herunterfiel und in 20 Stücke zerbrach. Die Freunde der Franzosen war natürlich gekränkt; doch wurde der Löwe wieder zusammengesetzt und auf seinem alten Platze in Venedig wieder aufgestellt. In den letzten Jahren hatte sich die Säule gesenkt, die Senkung wurde aber durch Unterschieben kupferner Keile auf der gesenkten Seite beseitigt. Da der Löwe aber immer hinfalliger wurde, mußte etwas für ihn geschehen; man fasste erst den Plan, den Löwen abzugeben und mittelst dieses Modells einen neuen herzustellen, den alten aber in ein Museum zu bringen. Da aber dieser Vorschlag keinen Beifall fand, gab man ihm auf; man versuchte eine ständige Restaurierung im Arsenal, 50 Stücke, durch Eisenstangen verbunden, bilden das Ganze. An dem Bauche des Löwen befindet sich ein Thürchen. Auf den Rat des Architekten Vondracco nahm man einen Gipsabguss von dem Inneren und goss nach dieser Form eine Fütterung, welche mit 350 Schrauben von innen heraus befestigt und außen vernietet wurden. So wird wohl diese Restaurierung auf lange Zeit vorhalten und Venedig noch in ferneren Zeiten sein Wahrzeichen an gewohnten Platze erleben.

Ein Vorkurs Künstlerischer Illustration enthält der soeben erschienene 6. Band von Brockhaus' Konversationslexikon, 14. Auflage, in der prächtigen Lichtdrucktafel „Genter Altar“, welche den Artikel von Eyck begleitet. Das für die Entwicklung der Kunst epochemachende Bild ist in seinen einzelnen Teilen an weit voneinander entfernten Orten verstreut, so dass es erhebliche Schwierigkeiten machte, das monumentale Werk zum erstenmal in seiner ursprünglichen Gesamterscheinung getreu wiederzugeben (wie bei dem Original mit auf- und zuklappenden Flügeln). — Der 6. Band ist überhaupt, gleich seinen Vorgängern, mit einer Fülle illustrativen Schmuckes ausgestattet und reich an vorzüglichen Artikeln. Unter den in den Kreis dieser Zeitschrift fallenden Abschnitten heben wir z. B. die Aufsätze über englische und über etruskische Kunst hervor, welche beide von sorgfältig ausgeführten Tafeln begleitet sind. Aus dem Gebiete des modernen Bauwesens gilt dasselbe von dem Artikel über die großartige Fortbrücke unweit Edinburgh und vielen andern.

**Das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Görtli*: ist am 18. Mai in Gegenwart des Kaisers Wilhelm II. enthüllt worden. An den beiden Langseiten des Sockels, auf dem sich das bronzene Reiterstandbild des Kaisers erhebt, stehen die ebenfalls in Bronze gegossenen Figuren des Fürsten Bis-

mark und des Grafen Moltke. Dem Schöpfer des Denkmals, Prof. Johannes Pfahl in Charlottenburg, ist der kgl. Kronenorden 3. Klasse verliehen worden.

* * * *Kunstpflege des Berliner Magistrats.* Auf Ersuchen der Stadtverordnetenversammlung hatte der Magistrat einen vom Stadtverordneten Baurat Kyllmann gestellten Antrag, in den städtischen Etat 100000 M. für Kunstzwecke einzusetzen, einer Subkommission überwiesen. Die Kommission hat ihre Beschlüsse jetzt dem Kollegium unterbreitet. Da der Etat für 1893/94 bereits genehmigt ist, hat der Magistrat beschlossen, im laufenden Etatsjahre bei jedem einzelnen Falle, in welchem ein Kunstwerk seitens der Stadtgemeinde angekauft werden solle, einen besonderen Gemeindebeschluss herbeizuführen und die hierzu erforderlichen Mittel aus dem Fonds für unvorhergesehene Ausgaben zu entnehmen. Dagegen sollen für 1894/95 und bis auf weiteres 100000 M für Kunstzwecke in den Etat eingestellt werden. Zum Ankauf von Kunstwerken soll eine gemischte Kommission aus fünf Magistratsmitgliedern und zehn Stadtverordneten niedergesetzt werden mit der Ermächtigung, selbständig Ankäufe ohne vorherige Einholung eines Gemeindebeschlusses abzuschließen.

VOM KUNSTMARKT.

* * * *Die von Meissonier hinterlassenen Gemälde und Ölskizzen* sind in den Tagen vom 12. bis 14. Mai bei G. Petit in Paris versteigert worden. Der Gesamterlös betrug 1741185 Frank. Den höchsten Preis erzielte das bekannte Gemälde „Der Kupferstecher“ mit 272100 Frank. Für das Museum von Lyon wurde der „General Championnet“ für 210000 Frank erworben. Eine „Ansicht von Antibes“ brachte 23000 Frank, ein „Edelmann aus der Zeit Ludwig's XIII.“ 35000 Frank, der „Trompeter von 1807“ 17500 Frank, ein „Kürassier“ 18100 Frank, ein „Dragoner“ 22500 Frank, ein „Karl I.“ 160000 Frank.

* * * *Das Interesse an der Versteigerung der Spitzer'schen Sammlung* in Paris hat in den letzten Tagen erheblich nachgelassen. Insbesondere haben die Fayencen, namentlich die Palissy'schüsseln und die früher sog. Henri II. oder Oironware, die man jetzt nach ihrem wahrscheinlichen Ursprungs-ort Fayencen von St. Porchaire nennt, auffallend niedrige Preise erzielt. Für ein Oiron-Gießegefäß wurden 32000, für einen Pokal 30500 Frank bezahlt, während noch vor kurzem gut erhaltene Oiron-Fayencen, deren es überhaupt nur 50 bis 60 geben soll, mit 70—80000 Frank bezahlt wurden.

Am 12. Mai wurde vor sehr zahlreichem Publikum die berühmte Kunstsammlung des Grafen von Essex in King-Street durch Christie öffentlich versteigert. Da die Saison bereits begonnen hat und London augenblicklich viele Fremde aus den Kolonien beherbergt, die zur Eröffnung des Imperial-Instituts nach England gekommen waren, so wurden trotz der großen Spitzer'schen Konkurrenzauktionen sehr hohe Preise bezahlt. Die Verkaufsgegenstände bestanden hauptsächlich aus alten Sevres, orientalischem Porzellan, alten Bronzen, dekorativen Möbeln, welche aus der Werkstatt des französischen Kunstschillers Boulle hervorgegangen waren, und vielen anderen Kunstgegenständen jeden Genres. Die Kollektion war zu einer sehr günstigen Zeit, unmittelbar nach der großen französischen Revolution, in Frankreich selbst begründet worden. Eine Garnitur von fünf meergrünen Vasen, 15, 14 und 13 Zoll hoch, erzielten 1400 £. Für eine meergüne Seiden-Boxe mit Deckel, Alt-Sevres, von Caffieri, 15 Zoll hoch, wurden 500 £ bezahlt. Eine eiförmige Vase, Alt-Sevres, mit Festons in Relief, kam

auf 1200 £. Eine ähnliche Vase, bezeichnet 1767, erreichte den außerordentlichen Preis von 2000 £. Eine prachtvolle althronzene Neptunstatuette erreichte 640 £. Nach einem heftigen Wettkampf wurde eine Louis XVI-Pendule von lante, 25 Zoll hoch, 21 Zoll breit, für 2520 £ verkauft. Ein paar Louis XVI-Kandelaber, getriebene Goldbronze, 1155 £. Ein sehr schöner Satz von sechs geschnitzten und vergoldeten Sesseln, mit Gobelins überzogen, brachten 1700 £. Der Gesamterlös der Auktion betrug 24492 £.

— *Leipzig.* Am 1. Juni und den folgenden Tagen versteigert die Kunsthandlung von C. G. Börner, Nürnbergerstraße Nr. 44, mehrere Sammlungen von Kupferstichen, Radierungen und Holzschnitten alter und neuerer Meister. Reichhaltige Werke von J. F. Bause, J. G. Wille, J. E. Rißinger, Stich nach Boucher, Greuze, Lancret, Watteau etc. Der Katalog ist soeben erschienen.

Berlin. Am 9. und 10. Juni d. Js. findet in R. Lepke's Kunstanktionshaus, Kochstraße 28/29, die Versteigerung einer wertvollen Sammlung von seltenen älteren Kupferstichen, Radierungen, Farbendrucke und Schabkünstlerarbeiten statt. Dabei befinden sich Sittenbilder, Kostüme, galante Darstellungen, Porträts; ferner große moderne Blätter in Linienstich und gemischter Manier, zum großen Teil vor aller Schrift. Der Katalog ist soeben erschienen.

Köln. Die Gemälegalerie aus dem Nachlasse der Frau Reichsgräfin-Wilwe von Anrep-Elmt zu Schwitten und Burgau wird am 5. und 6. Juni durch J. M. Heberle (H. Leupertz's Söhne) in Köln öffentlich ausbezogen. Der elegant ausgestattete Katalog führt 118 Nummern aus diesem Nachlasse auf; hieran schließt sich sogleich eine Liste von 68 Gemälden älterer Meister aus dem ehemaligen Besitze des † Generalarzt Dr. H. Goecke in Köln, die im Anschlusse daran zur Versteigerung kommen sollen. Den beiden Verzeichnissen sind 14 Lichtdrucke beigegeben, die 20 der hervorragendsten Bilder wiedergeben. Es sind die folgenden: Porträt der Gräfin Anrep-Elmt von L. Gallati; *Aivonsouki*, Rettung eines Schiffbrüchigen. *Enga Verbockoren* und *Xar, de Cock*, Landschaft mit Vieh, H. H. Opler Heide. Schiffbrüche, W. von Albst. Stilleben, J. G. Cuyg. Großes Familienbild. L. Gombau. Freundliches Anerbieten, W. J. Loqny. Die Köchin, F. von Meier d. ä., Neckerei, M. von Muschar. Der Arzt, P. Mignard. Bildnis einer Dame, Th. Netscher, desgl., Caspar Netscher, Porträt eines Fürsten, J. A. von Rarenströjn. Bildnis einer Frau, desgl. eines Mannes, Jan Thomas. Ärztliche Konsultation, Art. Andrea del Sarto's. Madama mit Heiligen, J. von Goyen. Flusslandschaft, Corvelis Donsart, Innenbild, D. Teniers d. j., Bildnis eines Mannes. Bewundernswert sind einige sehr schöne Rokokorahmen.

ZEITSCHRIFTEN.

Bayerische Gewerbezeitung, 1893, Nr. 9.

Robstzelenossenschaften, Werkzeugensossenschaften und Magazinarverone. Von Dr. Fr. Hartung.

Mitteilungen des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, 1893, Heft 5.

Die alt-österreichischen italienischen Kunst und Industrie. Von Dr. M. Harnack.

Repertorium der Kunstwissenschaft, XVI, Heft 3.

Die Cappella dell' Assunta in Donn zu Prato. Von A. Schmarzow. — Die Mindener Bilderhandschriftengruppe. Von Dr. W. Voigt. — Wann war der Meister E. S. in den Niederlanden? Von A. W. Witzschach. — Zwei Probleme zur Geschichte der Anfänge des romanischen Baustils. Von G. Dehio.

Zeitschrift für christliche Kunst, 1893/94, Heft 2.

Der Pallastische Altar. Von E. Firmment-Richartz. — Die neue Pfarrkirche zu Hosten bei Ulrecht. Von A. Tapp. — Ein geschnitzter Sakristeischrank aus der spätromanischen Periode. Von Schlotzger.

Inserate.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aus schnellster und sachverständigster den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle größeren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstraße 3.

[579]

Josef Th. Schall.

Gemälde moderner und alter Meister.

auch Aquarelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl einzeln als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von

[593]

Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 16S.

Gemäldeaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rndolf Bangel** in Frankfurt a. M., Kunstanktionsgeschäft, gegr. 1863. [463]

Kunst-Auktion von C. G. Boerner in Leipzig.

Donnerstag, den 1. Juni 1893.

Kupferstiche und Radirungen

alter und neuer Meister,

Werke von J. F. Bause, J. G. Wille und J. E. Ridinger.

Kataloge gratis zu beziehen von der

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.

Nürnbergersstrasse 44.

Gemälde-Auktion in Köln.

Die **hervorragende Gemälde-Galerie** aus dem Nachlasse der Frau Reichsgräfin **Witwe von Anrep-Elmpt zu Schwitten und Burgau** gelangt den

5. und 6. Juni 1893

auf Anstehen des Königl. Notars Herrn **P. W. A. Schleicher** in Düren durch den Unterzeichneten in **Köln** zur Versteigerung.

Hervorragende Gemälde bester älterer und moderner Meister aller Schulen. 180 Nummern.

Illustrirte Kataloge sind à M. 5 zu beziehen.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln.

Inhalt: Die Jahrsausstellung im Wiener Künstlerhause (Schluss). — J. Leisegang, Der Fassadenschmuck; B. Haendcke, Publikation von Königsbatzer Museums; die geplante Ausstellung der Sezessionisten in München; Aquarellstudien in Wien; Ein neues Museum in Luleå; Wittig-Ausstellung in Düsseldorf; Schulte's Kunstsalon in Dusseldorf. — Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin. — Ausgrabungen in Delphi. — Ankauf des deutschen Kaisers; die Bilder Munch's in Breslau; Der Markulose in Venedig; Ein Unikum künstlerischer Illustrationen; Kaiser Wilhelm's Denkmal in Görtz; Kunstpflege des Berliner Magistrats. — Meissener-Auktion in Paris; Spitzer'sche Sammlung; Londoner Versteigerung bei Christie; Graf Essex'sche Sammlung; Leipziger Kupferstichauktion; Lepke's Kunstanktion in Berlin; Heberle's Gemäldeversteigerung in Köln. — Zeitschriften — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Arthur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

Berliner

Kupferstich-Auktion.

Am 9. u. 10. Juni, laut Katalog 903:

Sehr wertvolle franz. und engl. Kupferstiche, Farbendrucke, Schabkunstblätter, ältere Radirungen u. mod. Grabstichelblätter.

Rndolph Lepke's Kunst-Auct.-Haus.
Berlin SW., Kochstraße 2S 20.

Bartsch Peintre-graveur, 21 Bde. und Atlas, noch ganz neu, Umstände halber sofort billig zu verkaufen. Offerten sub „**B. 45.**“

Berlin, Postamt 19.

Für Kunstfreunde.

Unser **Katalog für 1892/93** ist erschienen. Derselbe hat an Übersichtlichkeit sowie an Vornehmheit der Ausstattung wesentlich gewonnen und enthält eine durch viele Illustrationen geschmückte Übersicht über unsere Reproduktionen nach Gemälden alter und moderner Meister religiösen, patriotischen, historischen u. mythologischen Inhaltes; Genrebilder, Jagd- und Sportbilder, Landschaften und Seestücke. Der Katalog wird gegen Einsendung von 50 Pfg. (fürs Inland), von 80 Pfg. (fürs Ausland), in Briefmarken franko zugesendet. [690]

Photographische Gesellschaft,
Berlin.



Berlin W., Behrenstrasse 29a.

Kunst-Auktion

Montag, 12. Juni u. f. T.
Sammlung Storck

II. Abteilung: Kupferstiche, Radirungen, Schabkunstblätter, Farbendrucke, Porträts, Russica, Städteansichten, Galerie- und Prachtwerke, Kunst-Bücher. [696]

Ausstellung

der zahlreichen, grossen Prachtblätter zum **Zimmerschmuck**
Donnerstag, **25. Mai u. f. T.**
von 10 — 5 Uhr täglich.

Kataloge versenden franko geg. 50 Pfg. in Briefmarken.

Amsler & Ruthardt.

Berlin W., Behrenstrasse 29a.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1892 93.

Nr. 27. 1. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rnd. Mosse u. s. w. an.

DER STECHER W.

Der Leser besorge nicht, dass ich vielleicht mit der Absicht umgehe, der Hypothese: Dürer habe nach dem Meister W kopirt, neue Stützpunkte zu bieten, oder zum so und so vielen Male darzulegen, dass diese Annahme unhaltbar sei. Der Stecher W, der nach Dürer, Schongauer und anderen kopirt hat, ist ein *Kopist* und kein Meister. Er ist unmöglich identisch mit dem Lehrer Dürer's, Wolgenut, denn ein Meister, der die Flügel des Peringsdörfferschen Altars (Germanisches Museum) gemalt hat, kopirt überhaupt keine Kupferstiche, auch nicht, wenn sie von Dürer und Schongauer sind, weil ein so respektables schöpferisches Talent, wie diese Altarflügel es bekunden, nicht zur handwerksmäßigen Kopistenarbeit herabsinken kann. Es ist gar nicht unwahrscheinlich, dass sich hinter der Mehrzahl dieser, mit dem Buchstaben W bezeichneten Kopien der Goldschmid Wenzel von Olmütz, der Kopist des „Todes der Maria“ von Schongauer, verbirgt, aber es ist im Grunde genommen von sehr geringer Bedeutung, wie er geheißt hat oder was er gewesen ist; denn ein Kopist ist nur ein Handwerker, in der Regel ein ganz talentloser, dessen Individualität es nicht lohnt, darüber so viel unnützliche Hypothesen ins Feld zu führen, als von einer beträchtlichen Anzahl sehr geistvoller und auch ziemlich sachkundiger Schriftsteller im Laufe der letzten Jahre wirklich geschah.

Zuletzt hat Dr. M. Lehrs in seinem Buche über „Wenzel von Olmütz“ (Dresden, 1889) diesem Stecher recte Kopisten ein besonderes Werk gewidmet. In


welchem er mit seltener Gewissenhaftigkeit alle von Bartsch, Passavant und anderen dem Meister W zugeschriebenen Blätter, 91 an der Zahl, neuerdings numerirt, ihr Vorhandensein bis in die überseeischen Kupferstichsammlungen von Oswego und Baltimore konstatiert, und ihre, oft allerdings etwas fragwürdige, Erwähnung bis hinunter in die ehrwürdigsten Auktionskataloge dokumentirt. Lehrs bietet uns hiermit eine ziemlich sichere Grundlage zur Beurteilung dieses unter dem Namen „Meister W“ oder Wenzel zusammengefassten Kollektivbegriffes, und wir fragen auch sofort, ob es denn in der That möglich ist, dass alle diese 91 Kupferstiche von ein und demselben Kopisten W, er heiße nun Wenzel oder anders, herrühren; dies ist höchst unwahrscheinlich und es muss irgendwo ein Irrtum stecken, der noch nicht bemerkt wurde und der alle jene unhaltbaren Hypothesen, die in der W-Frage heraufbeschworen wurden, mit verschuldet haben muss.

Bei sorgfältiger Untersuchung der W-Stiche fällt es vor allem auf, dass sich hier 11 Blätter¹⁾ vorfinden, über deren Originarheber nicht einmal eine Vermutung geltend gemacht wurde; dies sind vor allem sieben gotische Baldachine²⁾, eine Monstranz und ein Deckelpokal, eine Verkündigung Mariä und ein heil. Paulus, — durchaus Blätter, welche Qualitäten aufweisen, die gewiss keine Kopistenhand verraten. Die einzige Rechtfertigung,

1) Lehrs, N. 3, 46, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86 u. 87.


2) Wir behalten diese Bezeichnung „Baldachine“ der Kürze wegen bei, obgleich sie die Objekte dieser Kupferstichgruppe nicht weniger als zutreffend bezeichnet.

so die 10 Kopieen nach verlorenen Originalen zu erklären, sagt Bartsch in dem Umstande, dass sie mit *W* bezeichnet, oder mit einem ähnlichen *W* bezeichnet erscheinen, mit welchem die 9 Kopieen nach Dürer und die 51 nach Schongauer versehen sind; dem finden wir einen Stecher einmal als Kopisten, so können wir unbedingt annehmen, dass alle von ihm herrührenden Blätter Kopieen sind; aber was beweist uns, dass diese und noch 12 andere, mögen sie mit *W* bezeichnet sein oder nicht, wirklich von dem Kopisten *W*, dem sogenannten Wenzel herrühren? Die Identität der Technik? In technischen Fragen war doch Bartsch, der selbst ein nicht ungeschickter Radierer war, gewiss kompetent, und er äußerte sich über zwei solcher Schongauer-Kopieen (Lehrs N. 75 u. 76 bei Bartsch, VI, p. 331) sehr vorsichtig und zurückhaltend: „Nous rangeons cette estampe parmi celles de Wenceslas d'Olmütz sans pouvoir soutenir qu'elle soit de ce maître; la taille diffère de celle dont les autres estampes de ce graveur sont exécutées, et la lettre *W* est d'une autre forme et plus grande.“ Bartsch bemerkte also, dass nicht nur das *W* ein anderes, sondern dass auch die „taille“, der Grabstichelzug, in diesen zwei Blättern ein anderer ist. Diese vermeintliche Identität der Technik ist somit nicht einmal bei den mit *W* bezeichneten Kopieen, geschweige bei den übrigen Blättern aufrecht zu halten. Hinter diesem *W* verbergen sich mehrere Stecher.


Betrachten wir einmal die vor allem anderen aus dem Werke des Kopisten *W* heraustretenden Baldachine (Lehrs, 80—87). Bartsch hat ihrer vier im Werke des Wenzel von Olmütz beschrieben. Passavant hat dasselbe gethan. Aber Bartsch ist hierbei etwas Menschliches widerfahren. Er übersah nicht, dass von den vier Baldachinen, die er kannte, nur einer mit *W* bezeichnet ist, die anderen dagegen unbezeichnet sind; er übersah aber, dass sie alle gewiss nur von derselben Hand herrühren können, von welcher die ganz identisch behandelten Baldachine (B. VI, p. 59, N. 16, 17 etc.) sind, die er auf Grund des darauf sichtbaren Monogramms: *W*  beschrieben hatte. Es sind dieselben spätgotischen Motive, dieselbe Rippenkonstruktion, derselbe Aufbau der Fächer. Bartsch hatte diesen Monogrammen gleich neben den „Meister E.S. 1466“ gestellt und damit eine gewisse Abhängigkeit von diesem wahrscheinlich zugestanden, die bei einem Vergleiche mit Erkers (Pass. II, 281, N. 38) mit der Kapelle „Malona von Einsiedeln“ des Meisters E.S.

auch gar zu deutlich wird. Passavant hält diesen Monogrammist auf Grund der Bezeichnung eines Blattes: „Kraeck“ (B. 22) für einen Holländer. Das Wort „Kraeck“ ist allerdings holländisch und bezeichnet jene Art Schiffe, welche dieser Kupferstich (B. 22) vorstellt. Passavant übersieht aber, dass ein Holländer, dem das Wort „Kraeck“ und seine Bedeutung sehr wohl bekannt gewesen sein muss, niemals auf den Gedanken gekommen wäre, mehrere holländische Schiffe zu stechen und bei einem derselben zur eigenen Erinnerung an das Gesehene auch den Namen dieses Dinges zu bemerken, sondern dass dies nur einem Fremden in den Sinn kommen konnte, der zum erstenmal nach Holland kam, dort zum erstenmal die See und derartige Schiffe sah, mehrere derselben zeichnete und zur eigenen Erinnerung auch den fremden Namen „Kraeck“ notirte. Die Vermutung, dass dieser Stecher kein Holländer gewesen sein kann, wird durch den Hinweis auf das wiederholt vorkommende pfälzische Wappen in der militärischen Folge desselben Stechers (B. VI, p. 63, N. 21 u. 25) wesentlich unterstützt. Passavant bezeichnet das Wort „Kraeck“ als „gravé sur la planche“. Dufuit, der das Pariser Exemplar dieses Blattes (B. 22) gesehen zu haben scheint, citirt Passavant, übergeht aber das „gravé“, und das Wort „Kraeck“ ist vielleicht ebenso, wie die erwähnten Wappen in der Folge der Albertina nur hineingezeichnet.


Dass aber diese, dem Wenzel zugeschriebenen Baldachine nicht in das Stecherwerk dieses Kopisten gehören können, wird auch durch eine andere Begründung klar. Aus ihnen, weil sie zum Teil Bischofsstübe, Monstranzen und Sakramentshäuser u. dergl. darstellen, auf die Goldschmiedthätigkeit des Erfinders zurückschließen wollen, ist kaum statthaft; denn deshalb, weil sie für einen Goldschmied als Mustervorlage gestochen wurden, folgt noch nicht, dass sie auch von einem Goldschmiede gestochen sind; am wenigsten aber scheint hierzu der Dürer- und Schongauer-Kopist Wenzel der Mann gewesen zu sein, denn es ist ein Unterschied zwischen dem peinlichen, Wochen und Monate in Anspruch nehmenden, sklavischen Nachstechen eines vorhandenen Stiches und dem Komponiren kolossaler architektonischer Aufrisse; und das sind diese sogenannten Baldachine. Sie rühren von einem gewaltigen, architektonisch konstruirenden Talente, einem Bildhauer und Architekten im Geiste des Adam Kraft her, dessen Kühnheit und Vornehmheit des Aufbaus sie vielleicht übertreffen. Dass dieser Stecher ein

Architekt gewesen sein muss, befhätigen die mannigfaltigen Erker und Brunnen etc., die uns unter den Blättern des W  begegnen. In jedem Kupferstecher

einen Goldschmied sehen wollen, nur deshalb, weil die Kopisten Israhel van Meekenen, Bocholt und Wenzel eingestandenermaßen Goldschmiede gewesen, hat doch keine Berechtigung. Kennen wir doch Schongauer und Dürer als Maler, Jörg Syrlin und Veit Stof als Bildschnitzer und Bildhauer; und diese

Baldachine der Stecher W und W  sind offenbar

Arbeiten eines ebenso bedeutenden Künstlers, wie jene es gewesen sind, nicht aber Arbeiten eines Kopisten oder Goldschmiedes, recte Handwerkers. Zum Beweise, dass es schöpferische Künstlerphantasie, nicht aber handwerkliche Goldschmiedarbeit ist, die uns da vorliegt, erinnere ich an die ganz ähnlichen architektonischen Konstruktionen Makart's.

Bei näherer Untersuchung dieser Baldachine wird es sich aber ergeben, dass das hinter dem W stehende Zeichen , welches sogar auf einem Blatte

(B. 23) vor dem W steht, nur den späteren Retoucheur bedeutet, in dessen Hände die ganz unbezeichneten Baldachine (B. VI, p. 341, N. 55, 56, 57) und jene nur mit einem W bezeichneten infolge eines uns unbekanntem Umstandes nicht gelangten.

Ebenso fraglich ist die Urheberschaft Wenzel's bei einem anderen Blatte, dem heil. Paulus (Lehrs, N. 46.)¹⁾ Lehrs sagt: „Diese groteske Apostelfigur in ihrer stark bewegten Haltung scheint nach einer Holzkulptur gestochen zu sein“, eine Vermutung, welche vielleicht ihre Berechtigung hat. Dann aber rührt dieses Blatt gewiss nicht von dem Kopisten Wenzel her, denn nach einer Holzkulptur stechen, heißt nach einem Körper selbständig zeichnen, und so viel künstlerisches Können muß ich dem Wenzel nicht zu, denn sie ist so originell und sicher gestochen, dass sie unmöglich von dem Stümper herühren kann, der in der Dürer Kopie: „Die Dame zu Pferd“ (Lehrs, N. 62) die Fußspitze des Lanzenknechts abschneidet, weil er den ganzen Fuß nicht mehr auf der Platte unterbringen konnte.

Noch weit sonderbarer ist das Verhältnis jener Blätter sowohl zu Wenzel als untereinander, welche Lehrs als Kopien nach dem Meister P.W. bezeichnet

Wir wissen, wer der Meister P.W. ist; das heißt wir wissen es nicht, aber es ist uns bekannt, dass er den sogenannten Schweizerkrieg (Pass. II, p. 159), ein rundes Kartenspiel, und noch ein paar andere Blätter gestochen hat, die seine schweizerische Abkunft hinlänglich verraten, obgleich die Wasserzeichen seiner Drucke zu dem merkwürdigen Schlusse geführt haben, dass er ein Kölner sein müsse. Lehrs sagt, dass Wenzel den Meister P.W. mit Vorliebe kopierte, und er bezeichnet auch 11 Blätter als solche Kopien nach dem Meister P.W.

Die erste ist: Die Madonna auf dem Rasen (L. 5). Lehrs sagt: „Kopie *riehlich* nach dem P.W.“ Die zweite ist: Die Madonna vor der Weinlaube, von 2 Engeln gekrönt (L. 11). Auch hier heißt es: „*Viellich* nach einem Stich des kölnischen Meisters P.W.“ Die dritte ist: Die Beweinung Christi (L. 31). Hier heißt es wieder: „*Viellich* nach einem verschollenen Stich des Meisters P.W.“

Die heilige Ursula (L. 57) ist für Lehrs: „unverkennbar die Kopie eines *verschollenen* Originals des Meisters P.W. von Köln.“ Die Goldwägerin (L. 61) geht für Lehrs wie N. 57 „auf ein *verschollenes* Original des Meisters P.W. zurück.“ Aristoteles und Phyllis (L. 65) „ist eine Kopie nach dem Meister P.W.“ sagt Lehrs; — in Wahrheit ist es eine Kopie nach einem unbezeichneten Blatte, über welches sich Bartsch (X, p. 52, N. 27) mit der größten Vorsicht äußert: „Ce morceau est tellement dans le goût de M. Schongauer qu'on est tenté de l'en croire l'Autour und Passavant (II, p. 144) pflichtet ihm hierin vollkommen bei.

Bei der Lautenschlägerin (L. 17) ist es dieselbe willkürliche Zuweisung des angeblichen (aber nicht vorhandenen) Originals an den Meister P.W. Über dieses Blatt äußert sich Bartsch (VI, p. 343), nachdem er es als eine „*Pièce douteuse*“ für das Werk Wenzel's bezeichnet: „Ce morceau étant *essentiellement différent* des autres estampes gravées par W. d'Olmutz, et pour le dessin et pour la taille, nous n'osons pas l'attribuer a ce maître.“ Bartsch glaubt somit gar nicht, dass dieses reizende Blatt, obwohl es mit W bezeichnet ist, von dem Wenzel herrühren könne, und bezweifelt, dass es überhaupt eine Kopie sei, was auch gar nicht nachzuweisen ist.

Von den vier Ornamenten (L. 88, 89, 90 und 91) ist nur die Querverfüllung kugelförmiger Blattendens (L. 88), auf ein mit P.W. bezeichnetes Blatt zurückzuführen, es ist aber sehr fraglich, ob die unbezeichnete Kopie auch wirklich von der Hand Wenzel's ist; und in dem Original der Hochfüllung mit

¹⁾ Reproduziert in C. v. Lützow: Geschichte des deutschen Kupferstichs, S. 47, N. 29.

11 Kinderengeln sieht das P sehr fragwürdig aus, und was das W der Kopie betrifft, so sind wir hier in demselben Falle, in dem wir uns gegenüber anderen W befinden; es ist mindestens sehr fraglich, ob es das W des Wenzel ist.

Wir haben es also hier eher mit einem ganz neuen Meister, dem Meister „Vielleicht“, aber gewiss nicht mit dem Meister PW zu thun, der schließlich ein Schweizer wäre, aus dem plötzlich ein Kölner geworden ist, der burgundische Motive behandelt hat. Ich will nicht von der heil. Ursula (L. 57) sprechen, einem Blatte, welches unmöglich eine Kopie Wenzel's sein kann, aber hinter dem Original der Goldwägerin (L. 61 und der Lautenschlägerin (L. 67) den Stecher des Schweizerkrieges und den Meister der runden Spielkarten zu suchen, ist doch eine etwas starke Zumutung. Lehrs trägt nicht einmal Bedenken, den Hennin, den diese beiden letztgenannten Damen tragen, um drei Decennien länger auf ihren Häuptern sitzen zu lassen, als dies genau besehen möglich wäre. Als der Schweizer PW um 1500 arbeitete, gab es speziell diese Formen des Hennin längst nicht mehr. Violet-le-Duc, der in derartigen Kostümfragen eine Autorität ist, sagt ausdrücklich (III, p. 238): „Ces hennins qui commencent à paraître en 1395, persistent jusqu'en 1470“ und (p. 242): „C'est de 1470 à 1475 que les hennins disparaissent.“

Man fragt nun, wie kommt das Zeichen W auf Stiche, die so verschieden sind, dass sie unmöglich von einer Hand herrühren können? Bezeichnet es verschiedene Stecher, die ihren Namen mit W begümen konnten? Möglich; wahrscheinlicher ist es aber, dass das W nur den Verleger bezeichnet; dieser kann der beliebte Wenzel gewesen sein, oder auch ein anderer, aber das ist gewiss, dass aus dem Vorkommen des Buchstaben W auf einem Kupferstiche nicht der Schluss gestattet ist, dass er auch von Wenzel vor Ohnmüt gestochen sei, welche Annahme für eine beträchtliche Zahl der hier erwähnten 20 Blätter unmöglich aufrecht zu halten ist. Was aber speziell den Meister PW betrifft, so darf man nicht übersehen, dass der Schweizerkrieg nicht PW, sondern: P. P W. bezeichnet ist. Wer garantiert uns denn, dass der Buchstabe W nicht ein ebenso fremdartiger Zusatz ist, wie der zweite Buchstabe, der aus anderen Blättern desselben Stachers spurlos verschwunden ist. Oder sollte dieser zweite Buchstabe des Monogramms auf dem Schweizerkriege gar nichts zu bedeuten haben? ALFRED v. WURZBACH

NEKROLOGE.

(*) *Der Orientaler Abolf von Meckel* ist am 24. Mai in Berlin an den Folgen eines Selbstmordversuchs, den er einige Tage vorher unternommen, im 38. Lebensjahre gestorben. Erst im Spätherbst vorigen Jahres war Meckel von Karlsruhe, wo er bis dahin seinen Wohnsitz gehabt, nach Berlin, seiner Vaterstadt, übersiedelt. Er war ein Zögling der Karlsruher Kunstschule, wo er sich, besonders unter der Leitung H. Gude's, der Landschaftsmalerei widmete. 1879 trat er zuerst mit eigenen Landschaften nach Motiven aus Schottland in die Öffentlichkeit. Dann kultivierte er eine Zeitlang die schweizerische Gebirgslandschaft und fand zuletzt seinen Schwerpunkt in der Schilderung der Landschaft und des Volkslebens des Orients, den er durch mehrere Studienreisen nach Syrien, Palästina, Ägypten und Nordafrika gründlich kennen lernte. Seine orientalischen, zumeist reich staffirten Landschaften, Straßenschilder und Architekturstücke gewannen ihm schnell einen geachteten Namen, und mit seinem Erfolge wuchs auch sein malerisches Können, das sich bald, sowohl in der Öl- als auch in der Aquarelltechnik, zu großer koloristischer Virtuosität entfaltete. Seine Bilder aus der syrischen und arabischen Wüste, die mit Arabern in weißen Burussen belebt waren, sind Meisterwerke in der Behandlung lichter Lokalfärbungen unter der Einwirkung des glühenden Sonnenlichts. 1886 erhielt A. v. Meckel die kleine goldene Medaille der Berliner Ausstellung. Auf der diesjährigen Ausstellung ist er mit vier Bildern vertreten, die ein weiteres Fortschreiten auf dem Wege einer maßvollen, sich eng an die Natur haltenden Hellmalerei bekunden. Als Grund seines Selbstmordes wird verletzter Ehrgeiz angegeben. Er soll fünf Bilder zur Ausstellung eingeschickt haben, und die Zurückweisung des einen soll ihn so tief erbittert haben, dass er sich eine Kugel durch die Brust schoss.

PERSONALNACHRICHTEN.

** *Sir Philipp Cunliffe Owen*, der Direktor des South Kensington Museums in London, ist, wie der „Vossischen Zeitung“ geschrieben wird, in den Ruhestand getreten. Er gehörte ursprünglich zur englischen Marine, trat aber 1854 in den Dienst des Museums, dessen Leitung ihm 20 Jahre lang anvertraut war. Sein Rücktritt hat zu einer Teilung der Anstalt geführt; die Kunstabteilung ist dem Professor *Mibleton* aus Cambridge übertragen worden, während der bisherige stellvertretende Direktor Generalmajor *Festing* die Leitung der Abteilung für technische Erziehung übernommen hat.

, *Die Ehrenmedaille des Pariser Salons* ist dem Generalmajor *Ferdinand Rogbet* zuerkannt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

(*) *Eine Ausstellung der von der großen Berliner Ausstellung Zurückgewiesenen* soll am 3. Juni in Berlin eröffnet werden. Wie in einer Versammlung der Zurückgewiesenen mitgeteilt wurde, sind dazu etwa 200 Kunstwerke angemeldet worden. Das Ausstellungskomitee besteht aus den Malern *Max Horte*, *Edvard Munch*, *Edm. Ebel*, *Schmidt-Herboth* und dem Bildhauer *Max Klein*. Von letzterem ist ein Modell zum Kaiser Wilhelm-Denkmal für Stuttgart, das von der Jury prämiert und zur Ausführung empfohlen worden ist, von *Max Horte* seine große Radierung nach der Sixtinischen Madonna zurückgewiesen worden.

Erwerbungen der National Gallery in London. Es scheint, dass das Missgeschick, welches die National Gallery dadurch erfuhr, dass Dr. Bode ihr sozusagen den „Dürer“ vor den Augen fortnahm, die Direktoren des gedachten Instituts bewogen hat, sofort den Ankauf zweier Bilder zu veröffentlichen. Die Verhandlungen im Parlament über den Dürer kamen einem Tadel sehr nahe. — Es wurden nämlich zwei Kabinettstücke eines deram selbst vorzukommenden niederländischen Meister erworben. Dies ist Wilhelm Cornelis Duyster, von dem in Dresden, Stockholm und Petersburg, aber sonst wohl in keiner größeren öffentlichen Galerie Europa's Bilder vorhanden sind. Eins davon stellt eine Gruppe von Personen dar, welche mit einem Spiele an einem Damenbrett beschäftigt sind, während es andere beobachten, ähnlich wie auf dem Bilde in der Ermitage. Der Gegenstand des zweiten Werkes ist ein Kampf zwischen Kavaliern und Räubern und gleicht sehr dem Sujet des Dresdener Bildes. Namentlich die Ausführung des ersten ist sehr gelungen und erinnert an Pieter Codde und Frans Hals. Die beiden Genrebilder sind voll bezeichnet, sehr gut erhalten und stammen direkt aus der Familie eines Offiziers, dessen Vorfahren mit Wilhelm III. von Oranien nach England herüberkamen.

* * * *Ein grosses Bild des in München lebenden russischen Malers Wladimir Schereschewski* ist zur Zeit im Berliner Künstlerverein ausgestellt. Es ist bereits als „Sensationsbild“ in München und Budapest gezeigt worden, entspricht aber keineswegs den Erwartungen, welche die vorausgeschickte Reklame rege gemacht hat. Es trägt den aufregenden Titel „Nach Sibirien“ und stellt das Innere eines Etappengefängnisses, also eine Scene während des Transportes der Verbannten dar. Ein Trupp dieser Unglücklichen hat nach beschwerlichen Märsche auf dem Moskauer Trakt, wie die mehrere tausend Kilometer lange Landstraße heißt, die Sibirien von Westen nach Osten durchschneidet, in einem der Etappenhäuser Halt gemacht, in dem sie ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht zusammengepfercht werden, um so, in schrecklichem Elend, auf den bloßen Steinfliesen liegend, die Nacht zu verbringen. Neben gemeinen Verbrechern kauern in demselben Sträflingsklvide, mit ebensolchen Ketten an den Füßen, politische Verbannte, vielleicht auf administrativen Wege Verschiekte, die noch nicht einmal den Grund ihrer Verhaftung und Verschiekung kennen. Dazwischen hocken Frauen und Kinder, die sich fröstelnd aneinanderschmiegen, während der bewachende Soldat, dessen Herz längst keine Regung mehr spürt, beim Anblick solchen Jammers dort im Vordergrund ruhig seine Pfeife schmaucht, die wütenden Blicke, die ihm die Gefangenen zuwerfen, mit böhmischem Grinsen beantwortend. Das Bild giebt die Lufttönung im Innern eines Kerkerzimmers treffend wieder, lässt aber in der Durchführung der Einzelheiten manches zu wünschen übrig. Jedenfalls ist es kein so hervorragendes Kunstwerk, dass es würdig wäre, in Sonderausstellungen von Stadt zu Stadt herumgeführt zu werden. Es wird als „genanntes Manifest“ zum Sturz des russischen Kolosses so wenig beitragen wie zur Förderung der Malerei.

München. Jahresausstellung 1892. Die nünmehr vorliegenden Anmeldungen deutscher und ausländischer Künstler und die schon eingetroffenen Werke geben die erfreuliche Gewissheit, dass die kommende Ausstellung so reichhaltig wie nur jemals beschiedt sein und den vorübergehenden Unternehmungen der Münchener Kunstgenossenschaft ein künstlerischer Wert keinesfalls nachstehen wird. Neben einer umfangreichen Vertretung der verschiedenen Kunst-

renten wird eine Anzahl Kollektivausstellungen hervorragender Künstler das Gesamtbild der Ausstellung noch reicher gestalten. Zunächst seien die unlängst Verstorbenen erwähnt. Von Emil Schindler und Leopold Müller wird eine Reihe bedeutender Bilder und Skizzen zur Ausstellung gelangen, namentlich die Werke Leopold Müller's dürften besonderes Interesse beanspruchen, da dieser Künstler bisher auf Münchener Ausstellungen nur selten vertreten war. Herr Prof. Hildebrand ist es zu verlanke, dass weitere Kreise Gelegenheit haben werden, eine plastische Arbeit des verstorbenen Malers und Bildhauers Stauffer-Bern zu sehen.

Porträtsausstellung. Im Laufe des Monats Juni beabsichtigt die „Association des Journalistes Parisiens“ eine interessante Ausstellung zu veranstalten. Sie wird nämlich in der „Ecole des Beaux-Arts“ am Quai Malaquais den Pariser in Ölbildern, Zeichnungen, Silhouetten, Photographien, Aquarellen, Pastellen, Medaillons etc. die französischen Journalisten und Schriftsteller aus der Zeit von 1793 bis 1893 vorführen und rechnet auf einen guten Erfolg dieser eigentümlichen und wohl noch nicht dagewesenen Ausstellung.

(Lpz. Tgbl.)

* * * *Die Jury für die Münchener Jahresausstellung* ist folgendermaßen zusammengesetzt: Maler: A. Andersen-Lundby, Prof. H. v. Bartels, W. v. Czachorski, K. Eilers, J. Ekneaes, M. Grünvold, Prof. N. Gysis, Prof. G. Hackl, E. Kubierschky, Prof. W. Lindenschmit, L. Putz, Ph. Röth, Prof. F. Roubaud, R. Schleich, Prof. A. Wagner; Bildhauer: Th. Dennerlein, Prof. J. v. Kramer, O. Lang; Architekten: Prof. J. Bähmann, Prof. L. Romeis, E. Seidl; Graphiker: Th. Knesing, Prof. E. Obermayer, A. Schultheiß. Diese Jury fungirt als Aufnahmejury und Hängekommission; die Preisjury wird erst später gewählt werden.

Luca Signorelli-Ausstellung. Der „Burlington Kunstklub“ in London hat vor einiger Zeit eine Leihausstellung derjenigen Bilder dieses Meisters veranstaltet, welche sich in England in festen Händen befinden. Es war dem Vorstaude der genannten Kunstgesellschaft gelungen, von 23 in England bekannten Bildern von Signorelli, bei welcher Summe die National Gallery mit inbegriffen ist, die verhältnismäßig große Zahl von 17 davon hier zu vereinigen. Diese Werke bilden den Kern der Ausstellung. Hierzu kommen noch drei schöne Zeichnungen und außerdem eine Serie von Photographien und anderen Reproduktionen aller bekannten Bilder des Meisters, so dass in London zum erstmalig volle Gelegenheit geboten wurde, ihn umfassend und in allen Details zu studieren. Obgleich Signorelli seine Eigentümlichkeit am schönsten in den großen Wandgemälden in der Kapelle der Madonna di San Brizio im Dom zu Orvieto zum Ausdruck brachte, so lässt doch das hier Gebotene einen guten Überblick über sein Schaffen zu. Signorelli fasste die verschiedenartigsten Bestrebungen der florentiner Maler nach naturtreuer Darstellung in höherem Sinne zusammen, und sein feines Naturverständnis würde noch stärker wirken, hätte er mehr Farbensinn besessen. Auch in den hier ausgestellten Bildern zeigten sich all seine Vorzüge: Kraft, Energie, Größe des Entwurfs und Korrektheit der Linien. Da, wo er die „letzten Dinge“ darstellt, zeigt er uns nützlich ergreifende, leidenschaftlich bewegte Kompositionen, meist von nackten Gestalten, die zwar streng, aber edel gezeichnet sind, voll gewaltigen inneren Lebens. Sehr interessante Beispiele seiner Kunst bieten zwei Fragmente: „Die Taufe Christi“ und eine „Pietà“. Ferner sind zu erwähnen: „Die Geißelung Christi“ und M. Benson's „Madonna mit dem Kinde“. Von diesem Bilde befindet sich eine Wiederholung in der Galerie von Liver-

gen, die auf der Ausstellung zum Vergleich neben dem böhmischen Bilde hängt. Darüber, ob beide Bilder von einer Hand herrühren, ist die Kritik hoffnungslos geteilt. Mr. Benson's Bild stammt direkt aus derjenigen Familie in Cortona, für welche „Lucas Cortouensis“ es gemalt hat. Ebenso befand sich auf der Ausstellung eine Wiederholung und Variation des Bildes aus der Brera in Mailand, welches teils an Botticelli, teils an Michelangelo erinnert. Sehr interessant ist Mr. Mond's Proskobild, jetzt auf Leinwand übertragen, welches das Gegenstück zu dem in der National Gallery befindlichen „Triumph der Keuschheit“ bildet. „Coriolanus“ war früher in der Lepland-Sammlung und ursprünglich zu einer Serie von vier Fresken gehörig, welche 1509 für den Pandolfo Petrucci-Palast in Siena angefertigt worden waren. Aber nichts gibt uns eine bessere Idee von dem Vorgänger Michelangelo's und von der Erhabenheit und Stärke seines Stils, als die von Herrn Beckenrath in Berlin geliehene Zeichnung, die noch schöner ist als der Herkules und Antäus der Königin Viktoria.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Die Vertreter der Vereine für deutsches Kunstgewerbe haben am 19. Mai in *Wilmor* ihren 6. Delegiertenrat abgehalten. Vertreten waren u. a. die Kunstgewerbevereine von Berlin, Braunschweig, Breslau, Dresden, Halle, Hamburg, Karlsruhe, Magdeburg, Leipzig, München, Oldenburg, Stuttgart. Aus den Verhandlungen ist hervorzuholen, dass in Bezug auf die früher bereits angeregte Revision der Muster-schutzgesetzgebung beschlossen wurde, zunächst noch weiteres Material zu sammeln. Zu geeigneter Verwertung soll auch dem Vorort Material übermittleit werden, betreffend das geschäftliche Verfahren der Reichsbehörden in Bezug auf die Ausstellung in Chicago; aus Verbandskreisen waren in dieser Beziehung mancherlei Klagen laut geworden. Ferner wurde beschlossen, dahin zu wirken, dass seitens der deutschen Kunstgewerbemuseen nicht nur Alt-Altümer, sondern auch hervorragende Arbeiten der Gegenwart angekauft würden. Von einer Petition an den Reichskanzler um Berücksichtigung auch anderer Städte als Berlin bei Vorgebung von kunstgewerblichen Arbeiten wurde Abstand genommen. Der Berliner Ausstellung beschloss man die lebhafteste Unterstützung zu gewähren, unter der Voraussetzung, dass die Kunstgewerbeausstellung einen nationalen Charakter erhalte. Zum Vorort wurde Dresden und der Dresdener Kunstverein erwähnt.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Von den Ausgrabungen in Delphi. Nach dem Bericht des Ephoren, der die griechische Regierung bei den französischen Ausgrabungen in Delphi vertritt, ist ein fast vollkommen erhaltener, kolossaler Marmorkopf jüngst entdeckt worden. Augenscheinlich gehörte er einer riesigen Apollon-Statue an. Das Haar ist mit einem Bande aufgebunden. Ferner ist eine *Atropä* gefunden worden, welche vom Schatzhaus der Athener in Delphi herührt. Sie stellt einen Stierkampf dar. Auch sind 20 konsularische Votivtafeln ans Licht gefördert worden, deren Inschriften sich auf die Befreiung der Sklaven beziehen.

Vier hervorragende Gemälde des Antwerpener Meisters Caspar de Geayer sind vor etwa acht Monaten in der Kirche des Brabanter Dorfes Opweyk in einem völlig verwahrlosten Zustande aufgefunden worden. Der Kunstminister betraute den Sachverständigen der Brüsseler königlichen Museen,

Herrn Louis Lampe, mit ihrer Wiederherstellung. Diese Arbeit ist, wie jetzt der „Vossischen Zeitung“ geschrieben wird, trefflich gelungen. Die gereinigten vier Gemälde stellen dar: die Heiligen Laurentius, Sebastian, Paulus, Petrus und Katharina huldigen der Jungfrau; Huldigung vor dem heiligen Nikolaus; die Bekehrung des Paulus und die Taufe Christi. Es schwanden Verhandlungen, um diese Gemälde dem Brüsseler Museum zu erhalten.

VERMISCHTES.

H. A. L. Aus der im März veröffentlichten Mitteilung über die *Tiedge-Stiftung in Dresden* geht hervor, dass sich das Vermögen der Stiftung am Schlusse des Jahres 1892 auf 663800 Mark belief. Von den Zinsen dieses Kapitals wurde ein Teil als Abschlagszahlung für den Bildhauer Bruno Fischer verwendet, der im Auftrage des Direktoriums ein Standbild der Gerechtigkeit für den Brunnen auf dem Holbeinplatz zu Dresden modelliert hat, dessen Modell bereits an die Ergieberei von C. A. Bierling in Dresden zum Bronze-guss abgeliefert worden ist. Derselben Bildhauer sind von dem Stiftungskomitee noch zwei weitere für denselben Brunnen bestimmte Figuren, welche die Schuld und die Unschuld darstellen sollen, sowie der figurale Schmuck für das Postament zur Modellierung in Auftrag gegeben worden. Außerdem leistete das Stiftungskomitee noch eine zweite Abschlagszahlung an den Landschaftsmaler Rudolph Schuster in Dresden, bei dem ein größeres Ölgemälde für die Stiftung bestellt worden ist. An Ehrengeschenken oder Unterstützungen sind im Jahre 1892 16650 M. verausgabt worden. Davon entfallen 1500 M. an Maler und 8250 M. an Hinterlassene von Malern, 300 M. an Kupferstecher und 2400 M. an Hinterlassene von Kupferstechern und 900 M. an Hinterlassene von Bildhauern. Die übrigen Summen kamen Dichtern und Schriftstellern beziehentlich ihren Hinterlassenen, sowie Hinterlassenen von Musikern zu gute.

Schweizer Parlamentsgebäude. Man schreibt der „N. fr. Presse“ aus Bern: Der schweizerische Nationalrat hat den Bau eines schweizerischen Parlamentsgebäudes beschlossen und dafür einen Kredit von sechseinhalb Millionen Frank bewilligt. Das Gebäude kommt zwischen die beiden Bundesratshäuser an der Stelle zu stehen, wo jetzt das Berner Kasino sich befindet. Den meisten nach Bern kommenden Fremden ist das Kasino bekannt; genießt man ja doch von dessen Garten einen prächtigen Ausblick auf den Schneckenzug der Berner Hochalpen. Die Verbauung gerade dieses Platzes that daher manchem Berner weh. Ersatz ist aber in dem an Aussichtspunkten reichen Bern leicht zu schaffen. Professor Hans Auer hat die Pläne entworfen, wie er auch den Bau des neuen Bundesratshauses nach seinen Plänen leitete. Das Parlamentsgebäude erscheint als dominierender Mittelbau der beiden symmetrisch angelegten Verwaltungsgebäude. Es wird mit den letzteren durch Galerien verbunden sein. Im Parlamentsgebäude werden die beiden Sitzungssäle so angelegt, dass der Nationalratsaal gegen Süden, der Ständeratsaal gegen Norden und zwischen beiden die Haupttreppe liegen wird. Im gegenwärtigen Nationalratsaal sind die Journalisten möglichst schlecht untergebracht. Der betreffende Platz stellt eher einen Kämig als eine Loge dar. Dazu ist es in diesem Journalistenraum so dunkel, dass man ihn beim hellen Tag künstlich erleuchten muss. Viele Redner werden dasselbst nur halb oder gar nicht verstanden. Im Gegensatz hierzu sind im neuen Parlamentsgebäude zweckmäßige Räume für die Bemühten vorgesehen. Der Stil des Parlamentsgebäudes

hält sich im großen und ganzen an die Renaissance. Die Bronze dürfte sechs Jahre dauern.

* *Der Markuslöwe in Venedig.* Die italienischen Sachverständigen, die kürzlich bei der Ausbesserung des berühmten, auf einer der Säulen der Piazzetta stehenden Markuslöwen zu Rate gezogen wurden, hatten sich dabei ausgesprochen, dass das Werk aus dem 12. Jahrhundert stamme. Diese Ansicht hat aber, wie die „Academy“ mitteilt, nicht allgemeine Zustimmung gefunden. In einem an die „Academy des Inscriptions“ gerichteten Schreiben bestritt Herr Casati ihre Richtigkeit aus folgenden Gründen: 1) weil die Bronze des Mittelalters im allgemeinen ein Viertel oder ein Fünftel Blei enthalte, wogegen die des Löwen aus Kupfer mit 15 Proz. Zinn bestehe; 2) weil der Stil in keiner Hinsicht der mittelalterlichen Kunst entspreche; und 3) weil, wenn das Denkmal in der angenommenen Zeit angefertigt worden wäre, ein Bericht darüber in den Archiven irgend einer italienischen Stadt vorhanden sein dürfte. Nach Casati sind vielmehr gewichtige Gründe zu der Annahme vorhanden, dass der Löwe eine etruskische Arbeit sei.

MB. *Der neue Württembergische Kunstf. Ein regelmäßiger Etat zur Anschaffung von Kunstwerken in Württemberg besteht seit 1845. Damals wurden 9000 fl. bewilligt, 1862 7000 fl., 1875 21313 Mark; diese Summe ist bis heute stehen geblieben, abgesehen davon, dass für die Kunstschule jetzt ein bedeutend höherer Aufwand gemacht werden muss und auch der Staat für verschiedene Privatvereine zur Pflege der Kunst und des Altertums weitere Beiträge bewilligt hat. Die einzelnen Posten setzen sich folgendermaßen zusammen: Anschaffungsfonds für Gemälde 17143 M., für die Kupferstichsammlung 5143, für Plastik 2057. Unterstützungen an Privatvereine: Württ. Kunstverein 1000 M., Verein f. christl. Kunst in der evangelischen Kirche 515 M., desgl. in der katholischen Kirche 250 M., Verein zur Förderung der Kunst in Stuttgart 1000 M., Kunstverein Heilbronn 300 M., Altertumsverein in Stuttgart 600 M., Altertumsverein in Um 430 M., Altertumsverein in Hall 400 M., Altertumsverein Tübingen-Remlingen 400 M. Bezüglich der Sammlung vaterl. Altertümer ist eine Änderung insofern eingetreten, als nach Ableben des seitherigen Vorstandes Prof. Major jetzt die Direktion dieser Sammlung mit dem Landkonservatorium vereinigt worden ist. Für das Lapidarium und die Münzsammlung soll ein eigener Beamter angestellt werden. Der Anschaffungsfonds für diese Sammlungen beträgt 113000 M.; außerdem sind noch 2000 M. für Restaurationen altertümlicher Baudenkmale ausgeworfen. Beiläufig sei erwähnt, dass nach dem Vorgange Badens jetzt auch eine historische Kommission errichtet worden ist, welche die Aufgabe hat, die württembergische Geschichte nach jeder Richtung zu fördern, was selbstverständlich auch der Kunstgeschichte zu gute kommt. Dieser Behörde wurden gleichfalls 110000 M. bewilligt.*

□ *Die Königlich-Zeichenschule in Hanoï.* die unter Leitung des Bildhauers Prof. M. Hesse steht, hat ihren Jahresbericht für 1892/93 herausgegeben. Wir entnehmen ihm, dass die Gesamtzahl der Schüler zu Anfang des Schuljahres, das von Anfang April 1892 bis Ende März 1893 reichte, 495 betrug, gegen 472 im Vorjahre. Der Rückgang in der Schülerzahl findet seine Erklärung in dem schlechten Geschäftsgange der für Hanoï's Erwerbleben maßgebenden Goldwarenbranche, welcher bewirkt hat, dass weniger Lehrlinge in diesen Industriezweig eingetreten und angenommen worden sind. Jedoch war der Besuch des Unterrichts reger, das bis zu dem im Oktober 1892 erfolgten Eintritte einer neuen Lehrkraft (als Lehrer für Musterzeichnen be-

rufenen Herrn *Hugo Schöcke* aus Liebau in Schk.) mehrere Parallelklassen in Überstunden unterrichtet werden mussten. Die Anstalt erhielt einen Staatszuschuss von 67632 M., wozu noch 10982 M. Einnahmen aus Schulgebühren kommen. Die Ausgaben beliefen sich auf rund 89320 M.

* *Das Lincolner in Salzburg,* eines der bemerkenswertesten Denkmale seiner Gattung in Österreich, 1614 unter dem Erzbischof Marcus Sitticus erbaut, soll demolit werden. In der schönen *Junavia* ist darüber ein sehr erklärlicher Meinungskampf entbrannt und wir hoffen, dass es gelingen werde, noch in letzter Stunde den vererbendrohenden Spruch der Stadtväter von dem ohrwürdigen Banwerke abzuwehren.

VOM KUNSTMARKT.

Frankfurt a. M. Am 6. Juni kommt eine Sammlung von Gemälden älterer und moderner Meister bei *Robbt Bögel* im Auktionsaal für Kunstsachen zur Versteigerung. Daran schließt sich am 7. Juni eine Sammlung von Antiquitäten, kunstgewerblichen Arbeiten, Goldsachen und Juwelen. Die beiden Kataloge sind soeben erschienen.

* *Die letzten Tage der Versteigerung der Sammlung Spitzer in Paris* haben eine Gesamtsumme von 5 598 710 Frank ergeben. Auch in den letzten Tagen sind keine ungewöhnlich hohen Preise bezahlt worden. Bemerkenswert ist nur eine Kunststafel (Pax), die auf 40000 Frank getrieben wurde.

Leipzig: Von dem Antiquariat von K. W. *Hirschmann* ist soeben Katalog Nr. 115, enthaltend Architektur, Ornamentik, Inneneinrichtung, Möbel, Skulptur etc. einschließlich der vom Oberhanddirektor J. *Bornmann* in Weimar hinterlassenen Bibliothek herausgegeben. Derselbe steht Interessenten kostenlos zur Verfügung.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1893. Nr. 10 11.

Die Dominikertreppe von J. Leisching — Johann Wankars Freyherr von Adlaszow. Von P. v. Radtke. — Künstler bei der Arbeit. Von G. Sokal. — Kunstbrief: München. Von H. Peters

Christliches Kunstblatt. 1893. Nr. 5.

Kirchenschmuck und Kirchengerech. — Die biblische Darstellung des Glaubensbekenntnisses. Von E. Wernicke. (Schluss) — Die Ilterz-Jesakirche in Paris.

Die Kunst für Alle. 1892/93. Heft 17.

Die Erziehung der schonen Kunst in den Vereinigten Staaten von Nordamerika. Von R. Köhler. — New-Yorker Kunstbericht. Von P. Hann.

Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins in München. 1893. Nr. 5 6.

Japanische Möbel. Von J. Lessing. — Über Tropfen. Von Prof. Dr. M. Haus. — Der oberösterreichische Kunstverein Ludwig's von Bayern in der Münchener Frauenkirche. Von K. Th. Heigel.

L'Art. Nr. 696. 15. Mai 1893.

La collection de M. le Chevalier R. A. Steingracht von Dubuven-waerden. Von P. Leroy. — Le Pauson et le Cavalier de Stozza dans le Vicentin. Schluss. Von B. Mossolin. — L'art dans les jardins. Schluss. Von G. de Loris. — Exposition du Champ de Mars. Von P. Leroy.

The Magazine of Art. Juni 1893. Nr. 152.

The Royal Academy Exhibition II. Von Herausgeber. — British Art. Von F. Wedmore. III. Frank Shortt; Watson, Macbeth; Beckton; Oliver Hall; and others. — The National Gallery in British Art. and Mr. J. L. S. Collection IV. The Gallery. Von H. Spielmann. — Thomas Faed. Von M. Hepworth Dixon. — Egyptian Slave. Von S. Stecher. — The Bessoni Exhibition. Von G. Phillips.

Inserate.

Gemälde moderner und alter Meister.

anch Aquarelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl einzeln als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von
 Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 168.
 [593]

Montag, den 12. Juni Beginn unserer 45^{ten}

Kupferstich-Auktion,

II. Abteilung der von Herrn L. H. Storck hinterlassenen wertvollen Kunstsammlung.
 No. 1 — 2804: Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte alter Meister des XV. bis XVII. Jhrhds.; Schabkunstblätter und Farbendrucke englischer und französischer Meister des XVIII. Jhrhds., Städteansichten, Flugblätter, Spottbilder, Militaria, Trachten, Sport, Historische Bildnisse und Begebenheiten, reichhaltige Convolute, Kupferstiche zum Wandschmuck nach Gemälden von Raphael, Tizian, Leonardo da Vinci, Correggio, Remi, Rubens, Van Dyck, Berghem, Claude, Ruysdael u. A. [695]
 No. 2805 — 3030: Bücher über Kunst, Monographien, Lexika, Galerie- und Prachtwerke, darunter: Nagler, Allgemeines Künstlerlexikon, Bartsch, Le peintre-graveur n. A.
 Kataloge versenden franko gegen Empfang von 50 Pfg. in Briefmarken.

Amsler & Ruthardt

BERLIN W.

Behrenstr. 29^a, I. Etage.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle größeren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
 Potsdamerstraße 3.

[579]

Josef Th. Schall.

Gemäldeaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch Rudolf Bangel in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [163]

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

A. Woltmann und K. Woermann

GESCHICHTE DER MALEREI

4 Bände gr. Lex. S.

Mit 702 Illustrationen und einem Namenregister.

Brosch. M. 66, geb. in Leinw. M. 74.50, in Halbfranz M. 78.50.

Inhalt: Der Stecher W. Von A. v. Wurzbach — A. v. Meckel F. — Sir P. C. Owen; F. Rohet. — Ausstellung der von der Berliner Ausstellung Zurückgewiesenen; Erwerbungen der National Gallery in London; Bild von W. Schereschewski im Berliner Künstlerverein — Jahresausstellung München 1893; Portrausstellung in Paris; Die Jury für die Münchener Jahresausstellung; Luca Signorelli-Ausstellung in London — Delegiertentag der Vereine für deutsches Kunstgewerbe. — Von den Ausgrabungen in Delphi; Anföhlung von Vier hervorragenden Gemälden des Antwerpener Meisters Caspar de Crayer. — Tiedje-Stiftung in Dresden; Schweizer Parlamentsgebäude; der Markushege in Vaucluz; der neue Württembergische Kunstpalast; die königliche Zeichenakademie in Hanau; das Linzertor in Salzburg. — Kunstauktion bei R. Bangel in Frankfurt a. M.; Ertragnisse der Versteigerung der Sammlung Spitzer; Katalog Nr. 115 von K. W. Biermann in Leipzig; — Zeitschriften — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich Artur Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

Für Kunstfreunde.

Unser Katalog für 1892/93 ist erschienen. Derselbe hat an Übersichtlichkeit sowie an Vornehmheit der Ausstattung wesentlich gewonnen und enthält eine durch viele Illustrationen geschmückte Übersicht über unsere Reproduktionen nach Gemälden alter und moderner Meister religiösen, patriotischen, historischen u. mythologischen Inhaltes; Genrebilder, Jagd- und Sportbilder, Landschaften und Seestücke. Der Katalog wird gegen Einsendung von 50 Pfg. (fürs Inland), von 80 Pfg. (fürs Ausland), in Briefmarken franko zugesendet. [690]

Photographische Gesellschaft,
 Berlin.



Lemcke's Ästhetik

in gemeinverständlichen Vorträgen

2 Bde. gr. 8. Sechste verbesserte Auflage.

Preis in Lwd. M. 12.—,

in Halbfranz M. 13.50.

Die „Allgemeine Zeitung“ schreibt:

Des Verfassers Stärke ist die künstlerische, von poetischem Schwunge behelte Wiederherstellung des mittels scharfer Beobachtung und liebevoller Verenkung in das Objekt, in Natur und Kunst Erkannten. Die eindringliche Sprache, der lebhaft Stil reissen den Leser hin, der mit steigender Sicherheit an der Hand eines zuverlässigen Führers das weite Gebiet des Schönen durchstreift.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN S.W.
Heugasse 58. Teiltowerstrasse 17.

Verlag von F. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1892/93.

Nr. 28. 15. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG.

I.

Die erste Kunstaussstellung, die nach der neuen Organisation der Berliner Ausstellungen durch das Zusammenwirken der Mitglieder der Kunstakademie und des Vereins Berliner Künstler auf der Basis der Gleichberechtigung zu stande gekommen ist, steht nicht unter einem günstigen Stern. Selbst die wohlwollendsten Beurteiler werden zugeben müssen, dass in diesem Jahre mehr Missgriffe begangen worden sind als in irgend einem der früheren, und zwar Missgriffe, die bei einigem Geschick leicht vermieden werden konnten. Wir wollen dabei nicht etwa in das übliche, billige Geschimpfe auf die Jury und die Hängekommission einstimmen, welches das miss-tönende Präludium jeder Ausstellung zu bilden pflegt. Was die angebliche Ungerechtigkeit in der Ablehnung gewisser Kunstwerke betrifft, so konnte die Jury keine bessere Rechtfertigung erfahren, als durch die am 6. Juni erfolgte Eröffnung des „Salons der Zurückgewiesenen“, über den wir an anderer Stelle berichten, und wenn die Hängekommission einer Anzahl unbedeutender Bilder greiser Akademiker, den alten Herren zu Liebe, hervorragende Plätze angewiesen hat, so ist damit noch nicht der Anlass zu einem vernichtenden Urteil über die gesamte Ausstellung gegeben. Viel schwerer fällt der Vorwurf ins Gewicht, der gegen das Arrangement der großen Säle der Mittelachse des Gebäudes erhoben werden muss. Mit einem merkwürdigen Ungeschick sind gerade diese Säle, die für den ersten Eindruck der Besucher

entscheidend sind, mit einer solchen Fülle von Mittelgut vollgepfropft worden, dass die wenigen guten Bilder dadurch förmlich erdrückt werden. Wir haben seit der Zeit, in der die großen Kunstaussstellungen im Glaspalast des Ausstellungsparks stattfinden, immer ihr geschmackvolles und malerisches Arrangement rühmen können, das bisweilen über das niedrige künstlerische Niveau der ausgestellten Kunstwerke hinwegtäuschte; aber in diesem Jahre scheinen die Herren von der Hängekommission von allen guten Geistern verlassen worden zu sein.

Das zeigt sich schon in der großen Skulpturenhalle am Eingang, wo einzelne Büsten gewissermaßen in Compagniefront neben einander auf geschmacklosen Ständern gerichtet worden sind. Dergleichen hätte vermieden werden können, um so mehr, als der erste Saal der Gemälde, der sogenannte Ehren- oder Fürstensaal, der Hängekommission zu meist eine fatale Last auferlegt, die noch niemals so schwer gewesen ist, wie in diesem Jahre. Dieser Saal soll nach dem Herkommen mit den vornehmsten Bildnissen fürstlicher Personen, mit Geschichts- und Genrebildern, Marinen u. s. w. ausgestattet werden, die ein besonderes nationales Interesse haben. In diesem Jahre hat es der Zufall gewollt, dass zwei in gleichem Maße verunglückte Bildnisse Kaiser Wilhelm's II. hier zusammengetroffen sind: eines (Kniestück) von *Vibius Parthey*, das in der Nachlässigkeit und Fehlerhaftigkeit der Zeichnung und Modellierung und in der unerquicklichen, schmutzigen grauen Färbung geradezu unbegreiflich ist, und eines in ganzer Figur von *Ferdinand Keller* in Karlsruhe, das zwar in der koloristischen Durchführung vortreff-

schel, aber in der Aufstellung der Figur vor dem Thronsessel und in der Anordnung des Hintergrundes und der Umgebung so präbberisch, so bombastisch ist, dass man nicht an einen Kaiser des neuen deutschen Reichs, sondern an eines der hohlen Repräsentationsbilder im Geschmack Ludwigs XIV. erinnert wird.

Immerhin hat dieses Bild noch den Reiz des Kolorits für sich, während ein Porträt der regierenden Großherzogin von Mecklenburg-Schwerin (sitzend, in ganzer Figur) so blechern, körper- und geistlos gemalt ist, dass man seinen Augen nicht zu trauen glaubt, wenn man den stolzen Namen *Hubert Hertlomer* darauf liest. Ein Bildnis des Fürsten Bismarck von *Leubach*, neuesten Datums, ist auch nicht in glücklicher Stunde aufgenommen und ausgeführt, wenn man bei dieser Art von salopper Behandlung überhaupt noch von „Ausführung“ im Sinne des Wortes sprechen darf. Ein paar Marinen, Landschaften, Kriegs- und Paradeszenen von *H. Gude*, *Hans Bohelt*, *E. Hüntten* und *Carl Becker* geben dem Saale etwas mehr Farbe, Leben und Bewegung als die Porträts. Das Hauptinteresse konzentriert sich jedoch auf die Geschichtsbilder zweier Düsseldorfler, welche die große Überlieferung ihrer heimatlichen Kunststätte wieder zu Ehren gebracht haben: auf die Winterfahrt des großen Kurfürsten über die mit Eis bedeckte Fläche des frischen Hafls von *Wilhelm Simmler*, eine Wiederholung seines durch feine Luftstimmung und Lebendigkeit der Komposition ausgezeichneten Wandbildes in der Feldherrnhalle des Berliner Zeughauses, und auf die an dieser Stelle schon besprochene Scene vor der Schlacht bei Worringen (1288), wo der Münch Walthier Dodde die Bergischen Bauern zu ihrem entscheidenden Eingreifen in die Schlacht anfenert, von *Peter Janssen*. In diesem Bilde hat der Meister die große Gewalt seiner Charakterisirkungskunst, die Kraft dramatischer Komposition so hoch gesteigert wie in keinem seiner früheren Werke, und dem Kolorit hat er alle Zugeständnisse gemacht, die sich mit dem Wesen der Malerei großen Stils vereinigen lassen.

Völlig mißgedrückt wird der Besucher nach dieser gemischte Empfindungen hervorrufenden Einleitung durch den Anblick der folgenden Mittelsäle, kann das sich ein paar Bildnisse des Grafen *Horsach* (Prinz Moritz von Sachsen-Altenburg im Reitkostüm, ein Holbein redivivus im modernen Stile), und von *Alex Koller* (die Maler Bracht und Brausewetter und das Bildnis seiner Gattin), einige Landschaften und Marinen von *E. Körner*, *C. Ludwig*, *C. Saltzman* und *H. Gude* zur Geltung zu bringen vermögen. Da-

gegen sind einige ganz besonders tüchtige und gerade wegen ihres Inhalts fesselnde Geschichts- und Landschaftsbilder in die wenig besuchten und zum Teil auch schlecht beleuchteten Nebensäle und Seitenkabinette verbannt worden, so z. B. der Gemäldezyklus von *Fritz Roher*, der in elf Bildern den Wergang der nordischen Götterwelt und das Erscheinen des Christentums auf der neuen Welt etwas frostig, aber doch immerhin mit ernsthaftem Studium und in wohl abgerundeten Kompositionen darstellt, die hier schon eingehend gewürdigten Bilder aus dem Leben Luther's für das Rathaus in Erfurt von *Edmund Kämpffer*, die in ihrer jetzigen Beleuchtung leider etwas kalt und kreidig wirken, auch etwas übertrieben im Ausdruck der Figuren erscheinen, die beiden prächtigen Schlachtenbilder aus den blütigen Augusttagen von Metz, „Ein Hoch auf den König“, das der zum Tode verwundete Kommandeur des ersten Gardedragoneregiments inmitten des letzten Rests seiner Helden ausbringt, und „Ein Husarenstreich“, die Befreiung preussischer Verwundeter aus einem französischen Feldlazarett, von *Theodor Rocholl*, eine Episode aus der Befreiung Danzigs vom französischen Joch (1814) von *C. Böckling* und eine geniale Landschaft von *Albert Hertel*, ein Blick vom Lande auf die Garda-Insel bei leicht bewölktem Himmel.

Das Unbehagen der Besucher, die sich durch den Inhalt der Mittelsäle enttäuscht fühlen, wird noch gesteigert, wenn sie in den letzten großen Saal und seine Nebenkabinette kommen, in denen die Münchener Sezessionisten frei gewaltet haben. Es ist verständlich und durchaus gerechtfertigt, dass die Berliner Ausstellungskommission den Münchener Sezessionisten oder, wie sie sich selbst nennen, dem „Verein bildender Künstler Münchens“ ein gastliches Obdach gewährt hat. Auch die weitere Konzession einer eigenen Jury und einer eigenen Hängekommission mag noch als Zeichen eines besonderen Wohlwollens und Entgegenkommens betrachtet werden, das die Münchener vielleicht gefordert haben, weil sie den Berliner Jurors nicht das nötige Maß von Objektivität bei der Beurteilung aller Experimente der verwegenen Stürmer und Dränger zugetraut haben. Wir können aber die Empfindung nicht los werden, dass das wohlwollende Entgegenkommen der Berliner bei den Münchenern nicht das richtige Verständnis gefunden hat. Wir vermten, dass die Berliner Ausstellungskommission den Münchener Sezessionisten die weitgehenden Zugeständnisse unter der stillschweigenden Voraussetzung gemacht habe, dass

den Sezessionisten und ihren internationalen Gefolgsmännern nicht möglich sein würde, in diesem Jahre in München eine eigene Ausstellung zu veranstalten, und dass sie es sich deshalb angelegen sein lassen würden, die besten, neuesten und vor allem die reifsten ihrer Schöpfungen nach Berlin zu schicken. Weder das eine noch das andere ist eingetreten. Die Münchener Sezessionisten veranstalten eine eigene Ausstellung in München, und was sie nach Berlin geschickt haben, ist, mit wenigen Ausnahmen, entweder schon längst in München ausgestellt gewesen und in Berlin bei Schulte und Gurlitt gezeigt worden oder es besteht aus Atelierabhub, aus flüchtigen Einfällen und Improvisationen, die weder ausstellungswürdig noch -fähig und nur zu sehr geeignet sind, das große Publikum über die wirklich guten und anerkanntswürdigen Bestrebungen der „Modernen“ irrezuführen. Die Münchener Sezessionisten haben sich selbst den größten Schaden gethan, indem sie unter dem Schutze ihres Privilegs die thörichtesten und sinnlosesten Lichtvisionen von *Julius Exter*, die albernen Atelierwitze von *Th. Heine*, die für Bildnisse ausgegebenen Karikaturen von dem Mailänder *Ricchi* und die Tierstücke und landschaftlichen Versuche von *Hubert von Heyden* in Masse in die schönen Räume eingeführt haben, die ihnen die Berliner Kommission zur Verfügung gestellt. Das Gute, das sie mitgebracht haben, wird durch diesen Wust völlig erdrückt.

Es ist übrigens bezeichnend für das große Publikum, dass die Tierstücke von H. von Heyden, namentlich seine große Schweine-Promenade, die stärkste Entrüstung hervorgerufen haben, bezeichnend deshalb, weil man daraus erkennt, wie wenig bisher die Sonderausstellungen der jungen Naturalisten und Impressionisten bei Schulte und Gurlitt, wo eine große Zahl der Heyden'schen Bilder wochenlang zu sehen war, den weiteren Kreisen des kunstfreundlichen Publikums bekannt geworden sind oder wie gering das Interesse ist, das diese Ausstellungsexperimente trotz ihrer häufigen Wiederholungen bis jetzt erregt haben.

Zum Schluss noch ein Wort an die Berliner Ausstellungskommission. Sie hat, wie ich meine mit vollem Recht, ein paar völlig sinnlose Schmühereien des Norwegers *Munch* zurückgewiesen, die jetzt in der „Freien Berliner Kunstausstellung“ zu sehen sind, darunter das Bild eines von den seltsamsten Reflexen angestrahelten Herrn, das sein Urheber dem Berliner Künstlerverein als Aufnahmebild angeboten hat. Was wäre nun geschehen, wenn der

Norweger rechtzeitig auf den geschwehnen Gedanken gekommen wäre, sich als „Korrespondierendes Mitglied“ bei den Münchener Sezessionisten anzumelden? Dann wären vielleicht seine Bilder, die vorn hinausgeworfen worden sind, durch die Hinterthür wieder gemächlich hineinspaziert. Hoffentlich zieht man aus so unliebsamen Vorkommnissen und Eventualitäten die Lehre, dass die in diesem Jahre angewendete Methode nicht die richtige war.

ADOLF ROSENBERG.

NEKROLOGE.

*^o *Der französische Kunstschriftsteller Alfred Darcel*, Direktor des Cluny-Museums in Paris, ist daselbst am 24. Mai im Alter von 75 Jahren gestorben.

*^o *Der Bildhauer Otto Biehlung*, der sich besonders als Porträtbildner einen Namen gemacht hat, ist am 3. Juni in Berlin im 66. Lebensjahre gestorben.

In *Julius Scholtz*, der am 2. Juni plötzlich und unerwartet aus dem Leben abgerufen wurde, hat Dresden einen Künstler verloren, der nicht nur zu den tüchtigsten Vertretern der Malerei in der sächsischen Hauptstadt gehörte, sondern sich auch außerhalb seines nächstliegenden Wirkungskreises großer Beliebtheit und allgemeiner Anerkennung erfreute. Julius Scholtz war am 12. Februar 1825 in Breslau geboren. Auf den Rat *Königs*, des damaligen Konservators der Breslauer Gemäldegalerie, widmete er sich der Malerei und bezog im Jahre 1844 die Dresdener Akademie, wo er Schüler *Julius Hübner's* wurde. Unter seiner Leitung malte er zunächst eine Reihe Genrebilder, von denen die Illustration zu Uhland's Lied: „Es zogen drei Bursche wohl über den Rhein“ den größten Beifall bei den Zeitgenossen fand. Im Jahre 1861 gelang es Scholtz, mit seinem „Gastmahl der General- Wallenstein's“ dem Verein für historische Kunst angeschriebenen Preis zu erringen. Das Bild, das von *Joh. Kraker* durch den Stich vervielfältigt wurde und heute die Großherzogliche Kunsthalle in Karlsruhe schmückt, gehört zu den in technischer Beziehung am meisten befriedigenden Leistungen der deutschen Historienmalerei. Scholtz entwickelte bei ihm einen hervorragenden Sinn für das spezifisch Malerische und wusste, ohne ins Kleinliche zu verfallen, die Treue der historischen Kostüme vorzüglich zu bewahren. Dagegen tritt die Wichtigkeit der Handlung weniger in den Vordergrund. Dasselbe kann auch von dem zweiten seiner bekannteren Historienbilder, der Musterung der Freiwilligen durch Friedrich Wilhelm III. in Breslau, gesagt werden. Auch hier sind die Hauptpersonen, der König und Blücher, nicht genügend als solche gekennzeichnet, während die sich in Massen herandrängenden Freiwilligen in ihrer Begeisterung vortrefflich aufgefasst sind und die koloristische Durchführung höchst gelungen erscheint. Das Original des Gemäldes ist Eigentum der Breslauer Galerie, während die Nationalgalerie in Berlin eine im Jahre 1872 entstandene freie Wiederholung des Bildes besitzt, die im vorigen Jahre in wohlgelegener farbiger Nachbildung in den Kunsthandel gebracht worden ist. Unter den größeren Arbeiten des Künstlers sind dann vor allem noch seine Wandgemälde aus dem Leben des Herzogs Albrecht in der Albrechtsburg in Meißen zu nennen. Sie gehören ohne Zweifel zu den besten Leistungen der Dresdener Historienmalerei aus unserer Zeit. Geschickte Benutzung des Raumes, eine eigentümliche

seiner Technik und ein seltenes Verständnis für malerische Wirkung bei entschiedener Neigung zu genehrender Auffassung sind die charakteristischen Merkmale dieser Scholtz'schen Schöpfungen, die namentlich von den Malern gern als eine Art Muster hingestellt wurden. Diesem Umstande verdankte es Scholtz, dass er auch außerhalb Sachsens für monumentale Aufträge ins Auge gefasst wurde. Doch hatte er weder mit seinen Entwürfen für die Ausschmückung des Berliner Rathauses, noch mit denen für den Sitzungssaal des ostpreussischen Landtages in Königsberg Glück, und selbst bei seinen Skizzen für die Deckenbilder im Albertinum zu Dresden musste er sich mit dem dritten Preis begnügen. Um so größerer Beliebtheit erfreute er sich als Porträtmaler. Er erhielt so zahlreiche Aufträge, dass er eine Zeitlang auf jede andere Thätigkeit verzichten musste und einmal für ein halbes Jahr nach Petersburg übersiedelte, um die von dort aus bestellten Bildnisse zu malen. Da die meisten dieser Arbeiten in Privatbesitz übergegangen sind, kann man seine Leistungsfähigkeit am besten nach seinem Bildnis des im Jahre 1888 in den Ruhestand getretenen Oberbibliothekars Geheimen Rats Förstmann beurteilen, das in der kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden aufbewahrt wird. Von seinen Genrebildern aus seinen letzten Jahren ist uns ein „Ave Maria“, „Hermann und Dorothea am Brunnen“, eine „Feierabendscene“, Landleute auf der Rückkehr von der Ernte darstellend, und das Mädchen, das am Morgen im Bette liegend über einen eben erhaltenen Brief nachsicht, noch im Gedächtnis. Scholtz, der übrigens die Pastelltechnik und das Aquarell ebenso beherrschte, wie die Ölmalerei, war bis ins Alter hinein ein überaus strebsamer Künstler. Weit entfernt davon, bei seinen früheren Erfolgen Bernigung zu fassen, war er vielmehr fortwährend bemüht, sich die Eigenschaften der modernen Malweisen zu eignen zu machen und sich namentlich auf dem Gebiete der Hellmalerei immer wieder zu versuchen. Dass er auch hierin nicht ohne Erfolg blieb, lässt noch sein letztes, erst vor einigen Wochen im Dresdener Kunstverein ausgestellttes Männerporträt deutlich erkennen. Seit dem Jahre 1874 bekleidete er in Dresden das Amt eines Professors an der Kunstakademie und erfreute sich bei seinen Schülern großer Beliebtheit, was sich aus seinem humanen Wesen, seiner vielseitigen Bildung und seiner großen Bescheidenheit leicht erklären lässt. Es ist sehr zu wünschen, dass man in Dresden das Andenken des Künstlers durch Veranstaltung einer öffentlichen Ausstellung seines Nachlasses und aller erreichbaren Werke seiner Hand ehren möge, noch ehe die Nationalgalerie in Berlin diese Aufgabe in die Hand nimmt, weil Scholtz in der That zu den wenigen Künstlern gehörte, auf die Dresden in unseren Tagen ein Recht hatte, stolz zu sein.

H. A. LIEB.

PERSONALNACHRICHTEN.

Jakob Barchardl, geboren 1818 in Basel, feierte dort am 30. Mai sein fünfzigjähriges Doktorjubiläum. Die Lehrthätigkeit an der Baseler Universität hat der Jubilar bekanntlich schon vor Beginn dieses Sommersemesters eingestellt.

* *Fritz von Uhde* ist von der Société nationale des Beaux-Arts in Paris, deren Ausstellung auf dem Marsfeld stattfand, zum Mitgliede ernannt worden.

Berlin. Der Kupferstecher und Radierer *Albert Kröger* in Berlin, welcher im Pariser Salon mit zehn Reproduktionen nach alten und neuen Meistern (von denen ein Dürer, ein Donatello und ein Liebermann für die Zeitschrift für

bildende Kunst gemacht sind) vertreten ist, hat von der Preisjury die mention honorable zuerkannt erhalten.

* Der bisherige außerordentliche Professor der architektonischen Stillehre und Perspektive an der Wiener Akademie, *G. Neumann*, wurde zum ordentlichen Professor dieser Lehrfächer ernannt.

* *Ehrenmedaillen des Pariser Salons*. Außer *Ferdinand Rogbitz*, der diesmal nicht ein Genrebild, sondern ein Historienbild „Karl der Kühne, in die Kirche von Nesle einreitend“ angestellt hat, haben Ehrenmedaillen erhalten: für Plastik *Charpentier*, für graphische Künste *Lanotte*, für Architektur *Defrassé*.

* *Dr. von Oechelhäuser*, a. o. Professor der Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg, hat einen Ruf an das Polytechnikum zu Karlsruhe als Nachfolger Lübke's erhalten.

* *Von der Berliner Kunstakademie*. Von dem Unterrichtsminister sind in Bestätigung der von der Genossenschaft der ordentlichen Mitglieder der Akademie vollzogenen Wahlen die Maler Prof. *Ferdinand Graf Harrach*, Prof. *Ludwig Knaut* und die Bildhauer Prof. *Alexander Calandrelli* und Prof. *Fritz Schaper* zu Mitgliedern des Senats der Akademie der Künste für den Zeitraum vom 1. Oktober 1893 bis Ende September 1896 berufen worden.

* *Der Radierer und Bildhauer Moritz Geyger*, der seit 1. Oktober 1892 als Professor an der Kunstakademie in Dresden thätig war, hat, wie der „Vossischen Zeitung“ geschrieben wird, sein Amt am 1. Juni niedergelegt. Als Grund dieses Entschlusses wird die Unzulänglichkeit der Bildhauerateliers im neuen Akademiegebäude angegeben.

WETTBEWERBUNGEN.

* In dem Wettbewerb um das Denkmal *Friedrich Schmitt's*, welches dem gefeierten Wiener Domaumeister in den Anlagen bei dem von ihm erbauten Rathause in Wien errichtet werden soll, hat das Preisgericht einstimmig folgende Preise zuerkannt: Den ersten Preis (1000 Kronen) den Herren *E. v. Hofmann*, Bildhauer, und *Julius Deininger*, Architekten in Wien; den zweiten Preis (600 Kronen) Herrn *Franz Seifert*, Bildhauer in Wien; den dritten Preis (400 Kronen) den Herren *Theodor Charlemont*, Bildhauer, und *August Kirstein*, Architekten in Wien. Ferner wurden ehrende Anerkennungen ausgesprochen den Entwürfen mit dem Motto: „Denksäule“, „Steine werden reden“, „Wien R. K.“ und „Procal negofius“. Sämthliche eingelangten 32 Modelle sind gegenwärtig im Wiener Künstlerhause der allgemeinen Besichtigung zugänglich.

DENKMÄLER.

* Die Enthüllungsfest der *Fritz Kröger-Denkmal's* in *Neubrandenburg* fand am 29. Mai unter großer Beteiligung der Bevölkerung in allseitig befriedigender Weise statt. Der Großherzog von Mecklenburg-Strelitz war bei der Feier durch den Staatsminister von Dewitz vertreten. Die Ausführung des Denkmals durch den Bildhauer *Martin Wolff* in Charlottenburg, welcher bei dem Feste zugegen war, fand ungetheilten Beifall. Somit hätte denn das im Jahre 1875 begonnene Werk nunmehr seinen glücklichen Abschluss gefunden!

* *Karl-Olga-Denkmal* in *Stuttgart*. Von den Entwürfen, die zu dem in Stuttgart zu errichtenden Denkmal für das verstorbene Königspaar eingegangen sind, ist der von dem Bildhauer *Carffiß* in Stuttgart und dem Architekten *Hahnhaber* in Berlin gemeinsam geschaffene von Komitee zur Ausführung bestimmt worden.

— *Wien.* Am 24. Mai wurden die andärslich des Philo-
logentages durch die Minifizierung des Unterrichtsministers
errichteten Denkmäler des Grafen *Leo Thun-Hohenstein* und
der beiden großen Pädagogen *Franz Exner* und *Hermann
Bonitz* im Hallenhofe der hiesigen Universität enthielt.
Graf Thun ist in ganzer Figur dargestellt, in leichter Wen-
dung nach rechts schreitend, den linken Arm in die Hüfte
gestemmt und den langen Mantel ein wenig zurückwerfend,
die Rechte hält ein Buch, wir dürfen vermuten, den Organi-
sationsentwurf für die Unterrichtsreform. Der charakteri-
stische, nach links blickende Kopf des altösterreichischen
Aristokraten soll, nach dem Aussprüche von Männern, die
ihn kannten, besonders im Profil von der glücklichsten Ähn-
lichkeit sein. In gleich fester und dabei freundlich anspre-
chender Art sind auch die beiden Hermbüsten von Bonitz
und Exner in den Nischen zu Seiten der Figur Thun's ge-
meißelt: zwei Gelehrtenköpfe mit leicht gewellten Haar-
mit sinnigen Augen voll Güte und echter Menschlichkeit,
Männer, denen die hingebendste Liebe zu ihrem Berufe auf
die Stirne geschrieben steht. Die trefflichen Büsten stehen
auf zwei gleichen Hermensockeln, die oben an kräftigen
Knöpfen mit Rosetten massive Fruchtgehänge tragen. *Kond-
mann*, dem wir diese drei Werke verdanken, hat damit
wieder die Meisterschaft seiner Hand bewährt. Thun's Ge-
stalt tritt aus einer schönen architektonischen Dekoration
in blass-bräunlichem Marmor hell hervor. Diese von *Nie-
mann* herrührende Wandarchitektur besteht aus einem ein-
fachen Sockel, auf dem in goldenen Lettern die Verdienste
der drei gewürdigt sind; darüber ist die Nische für die
Statue mit einfachem Profil unrrändert, rechts und links
flankieren diese Nische Säulen mit weißen Kompositkapitälern,
auf denen das Gehälk und ein Eibeldreieck lagert, so dass
eine gewisse Ähnlichkeit mit einer zu einem Grabdenkmal
abgeschwächten Tempelfassade nicht zu verkennen ist. Im
Gebelfelde ist das Wappen und die Devise des Verewigten
angebracht, die Zwickel zwischen Nische und Kapitälern
füllen reiche Lorbeerzweige und neben den landläufigen
Formen der zwei Eckakroterien lenkt das mittlere Akro-
terion das Augenmerk auf sich durch seine originelle, sinn-
reiche Komposition: eine Eule auf einem Lorbeerbüschel.
Was wir aber an jedem weißen Marmorwerke vermissen
und zur Hebung und Belebung des Ganzen gerne sehen
würden, gilt auch hier: eine *decents Psychromierung* resp.
Vergoldung. Wird der mutige Plastiker noch lange aus-
bleiben, der hier die Vorurteile zerreißt? — Aber auch ohne
diesen frommen Wunsch erfüllt zu sehen, freuen wir uns,
dass der durch eine Reihe erlesener Denkmäler längst zu
einer Sehenswürdigkeit Wiens gewordene Arkadenhof der
Universität wieder um eine schöne Zierde reicher geworden ist.
Es that unendlich wohl, Kunstwerke nicht immer bloß in
Museen, sondern — was sie öfter sollten — auch einmal
als öffentliche Verschönerung genießen zu können.

RUD. BÖCKL.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Düsseldorf. Bei *Edmund Schalte* sind einige Novitäten
ausgestellt, welche das Interesse in Anspruch nehmen. Da
ist erstens eine kleine Stimmungslandschaft von *Michael
Mankowsky*, eine Studie von schöner Wirkung. Ein von
Wald und Wiese dichtbewachsenes Thal mit sanft ansteigen-
den Hügeln, das Ganze in einem düftigen Hauch gehüllt.
— Im Mittelsaal hat *Theodor Rocholl* sein neuestes Bild aus-
gestellt. Es ist das kleine Reiterporträt des Obersten vom
hiesigen Ulanenregiment, Beyer von Ehrenberg. Der Offizier

sitzt auf seinem Pferde mitten im Sonnenschein! Rocholl
ist leidenschaftlicher Freilichtmaler und meistens mit Glück.
Neben Rocholl hängt ein prachtvoller *Colomb*, eine Schweizer-
landschaft von grandioser Auffassung und dabei minutiöser
Durchführung. Es ist eines der schönsten und besterhal-
tenen Werke des Meisters. Neben einem solchen Bilde wirkt
selbst der im nächsten Zimmer hängende alte *Hobmann*, so
fein er im Ton ist, flau. Das Bild scheint übrigens gut
konservirt zu sein und ist in seinen grau-violetten Lufttönen
und seinem warmen, etwas unwahren bräunlichen Terrain
recht charakteristisch für den Meister und seine Zeitrich-
tung. — Im oberen Saale sind die teils landschaftlichen,
teils figurlichen Studien und Skizzen von *Obb Eckmann*
aus München ausgestellt. Eckmann ist hyper-modern, aber
wenn er auch manchmal hart an die Grenze des
Möglichen streift, so bleibt er doch noch verständlich. Der
ernste Künstler und Poet spricht aus allem, was er
malt. Schilf und Dünen und das große Geheimnis der un-
ergründlichen Natur ist sein Gebiet, einsame Spaziergänger-
wandelt er gerne, wenn das letzte Licht am Horizont ver-
glimmt, und wir folgen ihm, denn er besitzt die Kraft, uns
seine Wege zu führen! Dunkler Wald: man kann anfangs
kaum etwas erkennen. Allmählich unterscheidet man ein-
zelnes und plötzlich geht einem die ganze Stimmung auf.
Hier wandelt eine einsame Frauengestalt am Wasser und
blickt in den dunklen Spiegel hinab, dort ruht, müde von
der Arbeit, an einem mächtigen Baum gelehnt, eine alte
Frau. Sie ist vor Müdigkeit eingeschlummert. Neben ihr
liegt ein Korb, in dem sie Hölzer und Reisig gesammelt
hat. Das Gesicht ist nach oben gekehrt, Mühen und Sorgen
sind auf dem Antlitz zu lesen, aber in ihrer Seele sind für
kurze Zeit Friede und Vergessen eingezozen. — Auf einem
anderen Bilde sitzt in einem Kabin ein Bursch, der Harmoni-
ka spielt. In der Ferne ein Dorf, dahinter die letzten
Strahlen der Abendsonne verglügen. Es liegt Musik in dieser
Farbe, die ganz auf die tiefen Akkorde gestimmt ist. — Ein
an Israels erinnerndes Interieur ist schön empfunden. Alles
rot und warm. Gegenüber hängen Pastelle, Porträts und
Landschaften, die mehr auf das Licht und die grauen feinen
Töne abgestimmt sind. Im ganzen eine erfreuliche und sehr
interessante Kollektion. Die tiefe Empfindung für Natur-
poesie und der Ernst, mit dem die moderne Technik über-
wunden und dienstbar gemacht ist, tritt überall hervor. Und
Eckmann kann *zeichnen!* Er hat sich sogar die Mühe ge-
geben, Anatomie zu studieren. Der prächtig modellierte
Kopf der alten Frau beweist es. Ihm ist die Kunst heilig
geblieben und er beherrscht die Technik, nicht die Technik
ihn. Trotzdem dürfen die Bilder im Publikum wenig ver-
standen werden, es steht noch nicht auf der Stufe des Ver-
ständnisses für derartige Kunst. Es ist auch in letzter Zeit
verwirrt und misstrauisch geworden von all dem Lärm und
traut sich nicht, selbständig zu prüfen. Und doch, ist es
denn wirklich so schwer, das Rechte vom Falschen zu unter-
scheiden? — Hier ein Künstler, der impressionistisch arbeitet,
ganz moderne Pfade wandelt und doch immer Dichter bleibt.
Dort vielleicht dieselbe Mache, dieselben Mittel, und was
sieht man: gar nichts oder das erste Stadium der Gehirn-
erweichung. Und diese Gehirn-erweichung wird allsamt mit
viel Lärm und schönen Phrasen zum Genie proklamiert: was
Wunder, dass man heute immer eifriger nach der Verwand-
schaft von Genie und Wahnsinn sucht! — Aber ein wenig
Gesundheit und Verstand unterscheidet doch bald die Spreu
vom Weizen. — un.

A. R. *Friedl* Berliner Kunstausstellung. Aus dem „Salon
der Zurückgewiesenen“, der sich zu einer drohenden Kund-

gebung gegen die unerbittliche Tyrannei der Jury der Großen Kunstausstellung gestaftet sollte, ist eine „Freie Kunstausstellung“ geworden, die etwa 100 Gemälde, Studien, Aquarelle, Zeichnungen, graphische Arbeiten und Bildwerke umfasst, von denen kaum die Hälfte zu den von der Großen Kunstausstellung zurückgewiesenen Werken gehört. Und unter dieser Hälfte befindet sich streng genommen kein einziges Kunstwerk, das geeignet gewesen wäre, der Großen Kunstausstellung ein glänzendes Relief zu geben. Wenn die Jury kein schwereres Unrecht begangen hat als das durch die Protestausstellung in dem Panoramagebäude am Lehrter Bahnhof enthüllte, braucht sie ihr Gewissen nicht zu beunruhigen. Es kann zugegeben werden, dass einige der zurückgewiesenen Gemälde, Landschaften, Studienköpfe, Bildnisse, Fächermalereien u. s. w. von *Max Harte*, *Schmidt-Beplath*, *Schmidt-Constant*, *Fischer-Carlén* nicht schlechter sind als die Mehrzahl des von der Jury zugelassenen Mittelmuts. Aber die Jury mag gedacht haben, dass auch darin ein Maß zu halten ist, und da mag bei der Riesenarbeit, die sie zu bewältigen hatte, manch einer, der früher gekommen, mit hineingeschlüpft sein, obwohl er nichts Besseres mitgebracht, als einige der Zurückgewiesenen. Im großen und ganzen kann man es der Jury nur Dank wissen, dass sie allzu leichtes Mittelgut — in der Protestausstellung befinden sich geradezu kindische, dilettantenhafte Zeichnungen und Aquarelle — ferngehalten und dass sie uns mit den Schmöreereien *Munch's* und den auf gleicher Stufe stehenden Phantasiamagorien von *Edmond Edel*, einem Geistesverwandten des Münchener Exter, verschont hat. — Den Hauptadass zu dieser Ausstellung scheint die Zurückweisung eines Entwurfs zu dem Kaiser-Wilhelm-Denkmal für Stuttgart von *Johr Klein* gegeben zu haben. Der Entwurf ist von dem Stuttgarter Komitee prämiirt und zur Ausführung empfohlen worden. Die letzte Entscheidung ist noch einer engeren Konkurrenz überlassen worden. Es ist selbstverständlich, dass das Urteil des Stuttgarter Komitees für die Berliner Jury nicht maßgebend sein kann. Sie hat nur über das Bildwerk an sich zu richten, und das Pferd des Kaisers zeigt so schwere Mängel, namentlich in der Bildung der Beine, dass eine Zurückweisung völlig begrifflich ist. Wir zweifeln nicht daran, dass der sonst sehr begabte Künstler diese Mängel beseitigen wird, falls sein Entwurf zur Ausführung kommt. Ein anderer „Jedou“ dieser Ausstellung ist das abgelebte Bild des unglücklichen *L. von Hebel*. Wenn der Künstler die Zurückweisung dieser in jedem Betracht reizlosen Marine — einer leicht bewegten See mit fahlenarken bei bedecktem Himmel und dunstiger Luft — wirklich so schwer empfunden hat, dass er sich darum den Tod gab, so hat er jedenfalls an beklagenswerter Unkenntnis über die Grenzen seines Könnens gelitten.

München. Neben der großen internationalen Kunstausstellung der Münchener Künstlergenossenschaft im königlichen Glaspalast wird diesmal die erste Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (der sogenannten Sezessionisten) Interesse beanspruchen. Diese Ausstellung der Sezessionisten, deren Mitgliederzahl 130 ordentliche (Münchener) und ungefähr 110 korrespondierende (Deutsche, Franzosen, Skandinavier, Holländer, Belgier, Italiener, Engländer und Schotten, Spanier, Russen, Amerikaner u. s. w.) beträgt, hat ihre Stätte in einem architektonisch geschmackvollen und vornehmen Ausstellungspalast am Rande des herrlichen Englischen Gartens, der größten Parkanlage Münchens, und in der Nähe des Hofgartens mit seinen Arkaden, schattigen Plätzen und Cafés gefunden. Die Hauptfront des Gebäudes, dessen innere Ausstattung gleichfalls allen künstlerischen

Anforderungen entspricht, bildet die abgeschrägte Ecke der Piloty- und Prinzregentenstraße, die in ihrer Verlängerung den schattenspendenden idyllischen Gasteig-Anlagen zuführt. Die Beteiligung von seiten der deutschen und ausländischen Mitglieder der Sezession an der Ausstellung wird namentlich in qualitativer Hinsicht eine hervorragende sein. Jedenfalls sieht die bayerische Metropole einer anfergewöhnlich kunstreichen Saison entgegen. Da der Bau des Ausstellungspalastes rasch fortschreitet, hofft man, die Pforten noch zur Zeit des deutschen Journalisten- und Schriftstellerlertages (10. Juli) dem kunstfreundlichen Publikum öffnen zu können. — Die Leitung der sogenannten Sezessionisten besteht aus folgenden Herren: Bruno Piglhein, erster Vorstand; Hugo Freiherr v. Habermann, zweiter Vorstand; Paul Höcker, Schriftführer; ferner Ludwig Dill, Albert Keller, Gottbard Kuehl, Arthur Langhammer, Franz Stück, Fritz v. Ude, Victor Weishaupt, Heinrich Zügel, Bernhard Buttersack, Ludwig Herterich, Wilhelm Keller-Rentlingen. Im Presskomitee der Sezessionisten befinden sich Ad. Bayersdorfer, G. Hirthl, Rich. Muther u. a. Als Bureaulleiter fungirt Ad. Paulus.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

== tt. *Korlsruhe*. Der hiesige Kunstverein hat seine Generalversammlung abgehalten; aus dem dabei erteilten Rechenschaftsberichte ergab sich, dass am Ende 1892 die Mitgliederzahl 1113 betrug. Im Laufe des vergangenen Jahres waren 993 Ölgemälde, 181 Aquarelle und 7 plastische Werke zur öffentlichen Ausstellung gebracht worden. Durch den Verein erfolgte der Ankauf von 32 Kunstwerken im Betrage von 9940 M. und durch Private wurden 26 Kunstwerke im Betrage von 17 795 M. käuflich erworben.

Wien. — In der Pfingstwoche tagte hier die 42. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, bei welcher die *archäologische Sektion* eine Reihe zum Teil auch für unseren Leserkreis interessanter Verhandlungen pflog. Dazu kamen mit Debatten verbundene Besichtigungen der im österreichischen Museum veranstalteten archäologischen Ausstellung, besonders aber der kunsthistorischen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses, derselben Sammlung, deren eintöchliges Zusammenwirken mit den Tendenzen der Wiener Hochschule in einem angenehmen Kontrast steht zu den Verhältnissen gleicher Institute in andern Stätten. — Vom grossem Interesse war die unter Leitung des *Dr. Robert von Schneider* vorgenommene Besichtigung der bekannten großen *Bronzestatue von Helwenberge*, die von Dr. von Schneider im Auftrage des Oberstkämmererhauses in einer Festschrift publizirt worden ist. Er erklärt das schöne Werk, das früher auch unter dem Namen *Hermes Logios* oder *Merkur von Virmum* ging, für ein Original des vierten Jahrhunderts, wahrscheinlich Polykletischer Schule, und hält es für eine Siegerstatue, die in der Linken den Speer trug, während die Rechte zum Gebete erhoben ist. Wie der Fundort, die Fundumstände und die auf dem rechten Schenkel angebrachte antike lateinische Weihinschrift, welche in neuerer Zeit modern nachgegraben wurde, beweisen, ist das Werk im ersten Jahrhundert v. Chr. wahrscheinlich auf dem Handelswege von Aquiläa nach dem Norden gekommen und als Tempelstatue in einem Heiligtum aufgestellt worden. Professor Bormann wies noch sicher erkennbare Spuren der ursprünglichen Inschrift nach. Das Alter der Bronze ins vierte Jahrhundert v. Chr. zurückzuführen, darüber waren *Kekulé*, *Corze*, *Schneider* und *Brandorf* einig, während *Floesch* noch die Möglichkeit verteidigte, dass sie aus dem ersten Jahrhunderte

und zwar italischen Ursprungs sei. Die erstgenannten teilten auch die Auffassung, dass zwar Berührungen mit Polykletischen Typen vorlägen, aber eine Reihe von Kennzeichen überwiege, welche auf attische Entstehung hinweisen. Jedenfalls ist die Statue ein Werk von hohem kunstgeschichtlichen und auch künstlerischen Werte. — Dr. von Schneider trug auch eine neue Deutung der bekannten großen *Sibylenschelch von Aquileja* vor, indem er den Römern für den Kaiser Claudius, die Camilli und die Camilla für Britannicus, Nero und Octavia erklärte; ferner die Geschichte der berühmten *Gemma Augustea*, an der er neben der Oikumene befindliche bärtige Figur ansprechend als *Caelus* deutete. — Dr. M. Hoernes referierte während des Besuches der archäologischen Ausstellung über die berühmte *Situla von Watsch* und verwandte Bronzegefäße mit figürlichen Reliefs, welche der vorrömischen Zeit angehören und in den südlichen Provinzen Österreichs sowie in der Poebene gefunden worden sind. In dem er die verschiedenen kunstgeschichtlichen Auffassungen, welche diese altentworfene Monumente in neuerer Zeit von Orsi, Benndorf, Brizio, Gherardini, Pais, von Duhn und Schumacher fand, nur berührte, glaubte Dr. Hoernes selbst in ihr eine gediegene alteinheimische Technik zu erkennen, welche entscheidende Anrogungen griechischer Kunst durch etruskische Vermittlung erfahren habe. Infolge einer nationalen Reaktion gegen die Etrusker hat die venetische Industrie die etruskische aus den Thälern der Ostalpen verdrängt. Die „lamiae figurate“ nehmen eine Mittelstellung ein zwischen den Funden von Hallstadt und La Tène und bieten *vielleicht* einen Fingerzeig für die noch unbekanntere Herkunft des Stiles der letzteren Epoche. — Dr. Gurthl besprach ein merkwürdiges Kuppelgrab aus der Nähe von Pettau i. St. und Fundstücke aus Römergräbern dieser Gegend. Brigetto, Carminum und Aquileja hatten reiches Material zur Besprechung geliefert. Über die künstlerisch bedeutenden Stücke der Ausstellung berichten wir an anderer Stelle. — Hofrat Bombard übernahm die Führung der archäologischen Sektion vor die Originalskulpturen des Heroos von Gjölbachi, erläuterte zunächst an dem schönen Modelle *Niemann's* Anlage und Zweck des Baues für den Totenkultus, und erklärte unter anderem das Theseion in Athen als analogen Bau. Das Monument bietet von der monumentalen Malerei des fünften Jahrhunderts v. Chr. und den großen Stoffen des kyklischen Epos der Griechen zusammenhängende Vorstellungen. — Direktor *Kömer* des kaiserlichen Münzkabinetts berichtete über den gegenwärtigen Stand der Forschung bezüglich des römischen Kunstmedaillons. Er wies den monetären Charakter des Medaillons, seine offizielle Geltung und die Wirkung politischer wie kulturgeschichtlicher Vorgänge auf seine Entwicklung nach. In *kunstgeschichtlicher* Beziehung wurde seine Bedeutung für die Pflege des Bildnisses, sowie die Stellung einer besonderen Art des Medaillons (Monetamedaillon) dargelegt und die Frage erörtert, inwiefern Nachbildungen von Bildwerken auf den Medaillons zur Ergänzung antiker Torsi herangezogen werden können. Der Vortragende schloss seine durch ausgelegte kostbare Schanstücke wirksam unterstützten Auseinandersetzungen mit dem Nachweise der wahrnehmbaren Spuren einer Organisation der römischen Geschenkmünze, die sich auf die Kategorisierung der Empfänger und die Scheidung der Kompetenz des Princeps und des Senates beziehen. — Zu den interessantesten Vorträgen zählte der von Professor *Stählin* über die Sarkophage von Sidon; eine Reihe von Skizzen zeigte auch die Lokalität des Fundes. — Ein nicht zu unterschätzender Teil der Verhandlungen in der Sektion ist die beabsichtigte, freilich mit mancherlei Schwierigkeiten verbundene Promulgierung der durch die

Archäologie gewonnenen festen Resultate für das Mittelalterschulstudium, das damit in eine frische, belebende Strömung geführt würde.

E. B.

VERMISCHTES.

* * Ein Gemälde von Hans Baldert, „Küchenabwägung erste Sesselschicht“ (1676), das sich auf der Großen Berliner Kunstausstellung befindet, ist vom Kaiser angekauft worden.

* * Zur Ausschmückung des Berliner Rathons, die Ausführung von vier Marmorfiguren für die Nischen im ersten Stock der Turmhalle, die Schifflahrt, Aekoban, Handel und Fischerei symbolisieren sollen, ist den Bildhauern Prof. Herter, Prof. Geyer, P. Brauer und A. Hoff übertragen worden. — Die Stadtverordnetenversammlung hat dem Antrage des Magistrats, jährlich 100000 M. zur Veräußerung für Kunstzwecke in den Stadthaushaltsetat einzustellen, zugestimmt. Die Entscheidung über die Verwendung des Geldes ist einer Deputation von 15 Mitgliedern 10 Stadtverordneten und 5 Magistratsmitgliedern übertragen worden.

VOM KUNSTMARKT.

Frankfurt a. M. Am 19. d. Mts. versteigert die Kunsthandlung von F. A. C. Prestel die zum Nachlasse des Herrn Fritz Böhm gehörenden Ölgemälde, Aquarelle und Handzeichnungen, sowie eine Anzahl antiker Möbel und plastischer Arbeiten. Der Katalog ist soeben erschienen.

* * Die Versteigerung der Sammlung Spitzer in Paris hat bis zum 2. Juni die Summe von 7 701 230 Frank ergeben.

* * Bei der Versteigerung von alten und neuen Bildern aus dem Besit, der Teilhaber an der Firma Baring Brothers in London, die am 3. Juni bei Christie stattfand, wurde das Bildnis der Mrs. Drummond von *Gainsborough* mit 6700 Pfd., ein Gemälde „Daphnephoria“ von *Fr. Loughbon* mit 3750 Pfd. bezahlt. Ein angelegliches Bildnis der Isabella Brandt von *Rubens* erzielte dagegen nur 650 Pfd., obwohl es bei der Versteigerung der Sammlung des Herzogs von Hamilton auf 1837 Pfd. gekommen war. Nach dem Urteile einiger Kenner soll das Bild übrigens von C. de Vos herrühren, auch nicht Rubens' Gemäldin darstellen.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1893. Nr. 12.

Georg Raphael Donner. Von G. Sokal. — Die archäologische Ausstellung. — Pavis de Chavaumes I. Von Dr. A. Nossitz. — Zum Friedrich Schindl-Denkmal. — Gemälde-salon in Prag. Von Dr. M. Dietz. — Die Berliner Kunstausstellung. Von F. H. Meissner. — Kunstbriefe: Prag. Von E. Steiner; Warschau. Von E. Nitzman.

Architektonische Rundschau. 1892-93. Heft 8.

Taf. 57. Wohn- und Geschäftshaus für Herrn M. in L.; erbaut von Prof. Fr. Thiersch in München. — Taf. 58. Eckpavillon von Karl Schloss in Würzburg; aufgenommen von Lambert und Stahl. Architekten in Stuttgart. — Taf. 59. Entwurf zum Wiederaufbau des Stammhospitals des ersten Nicolaus Esterhazy bei Totis in Ungarn; von Tuschas und V. Albrema. Architekten in Dusseldorf. — Taf. 61. Entwurf zum Innenausbau eines Schlossens in Türol von Zuck und V. Wahl. Architekten in Berlin. — Schlafzimmer bei Ham. — Taf. 62. Villa Hebenau in Mergenthal; Schreibeibau von Eisenberg; erbaut von Brost und Gross. Architekten in Breslau. — Taf. 64. Theatereinfahrt und Eingänge zu alten Bauernhaus in Bohmen; aufgenommen von Architekt G. Markovszky in Berlin. — Taf. 65. Graflich Kesselstatt'sche Villa in Albstadt; entworfen von Prof. L. Heyser in Graz.

Bayerische Gewerbezeitung. 1893. Nr. 10.

Rohstoffgenossenschaften, Werkgenossenschaften und Magazinvereine. Von Dr. Th. Hampele. (Schluss.)

Die Kunst für Alle. 1892-93. Heft 18.

Theophil Lybaut. — Kleine Ausstellungen. — Von K. H. Herich. *Gazette des Beaux-Arts*. 1. Juni 1893. Nr. 432. Les salons de 1893. I. Von H. Bouchot. — Une fresque de Borgognone dans l'église de San Simeone a Milan. Von G. Grayner. — Le Saint-sépulchre de l'hôpital de Tomer. Von B. Prost. — Claudius Popelin et la Renaissance des Emaux peints H. Von L. Falize.

Inserate.

Sieben erscheint und ist in allen Buchhandlungen oder durch die Verlags- handlung zu beziehen:

HAENDCKE, Dr. B. Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität Bern. **Die Schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert dieses Jahrhunderts der Alpen** und unter Berücksichtigung der Glasmalerei, des Formschneides und des Kupferstiches. Mit 8 Textillustrationen und 30 Tafeln. Preis broschirt 10 M., eleg. in Halbätz, geb. 12 M.

Alle Freunde der Geschichte und Kunst werden das mit bedeutenden Opfern hergestellte Buch ohne Zweifel mit großer Freude begrüßen, da es eine Fortsetzung der berühmten Kunstgeschichte der Schweiz von Prof. Rahm, welcher die Geschichte der schweizerischen Kunst in der Wissenschaft Bürgerrecht verschafft hat, giebt und weil es die erste Blüthezeit der schweizerischen Malerei behandelt.

H. R. Sauerländer & Co.
Verlag in Aarau (Schweiz).

Alte Gemälde-Rahmen.

M. van Meek, Kolverstraat 21 Amsterdam.

Spezialität in imitirten Ebenholzrahmen für alte Gemälde (nur Holz, ohne Kalk oder Kreide). Einziger Fabrikant dieser Bilderrahmen für sämtliche holländischen Musea. [70]

Gemälde moderner und alter Meister,

auch Aquarelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl einzeln als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von
Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 168. [593]

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle großen Gemäldeaktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstraße 3.

[579]

Josef Th. Schall.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel in Frankfurt a. M., Kunstanktionsgeschäft, gegr. 1869.** [463]

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Einführung in die antike Kunst.

Von Prof. Dr. R. Menge.

Zweite verbesserte und vermehrte Auflage 1885. Mit 24 Bildertafeln in Folio. Atlas und Text brosch. 5 M.; geb. M. 6,50.

Verlag von ARTUR SEEMANN in Leipzig.

Kulturhistorischer Bilderatlas.

I. Altertum von Dr. Th. Schreiber, Professor der Archäologie zu Leipzig. Zweite für den Schulgebrauch eingerichtete Auflage. 100 Tafeln mit ca. 1000 Abbildungen. Mit einem Textbuche von K. B. Preis ohne Textbuch 10 M., geb. 12,50 M. Preis mit ausführlichem Textbuche 12 M., geb. 15 M.

Die neue Auflage hat einige, mit Rücksicht auf den Gebrauch an den Oberklassen der Gymnasien notwendige Veränderungen erfahren. Gewisse Darstellungen, welche durch ihre Anstossigkeit der weiteren Verbeitung des nützlichen Werkes hinderlich waren, sind entsprechend umgestaltet worden. — Das Textbuch kann auch für sich allein bezogen werden zum Preise von M. 2.— broschirt und M. 2,50 gebunden. (Auch in 30 Lieferungen von je 20 Pf.) Es dient ebensogut zur ersten wie zur zweiten Aufl.

Für Kunstfreunde.

Unser **Katalog für 1892/93** ist erschienen. Derselbe hat an Übersichtlichkeit sowie an Vornehmheit der Ausstattung wesentlich gewonnen und enthält eine durch viele Illustrationen geschmückte Übersicht über unsere Reproduktionen nach Gemälden alter und moderner Meister religiösen, patriotischen, historischen u. mythologischen Inhaltes; Genrebilder, Jagd- und Sportbilder, Landschaften und Seestücke. Der Katalog wird gegen Einsendung von 50 Pfz. (fürs Inland), von 80 Pfz. (fürs Ausland), in Briefmarken franko zugesendet. [690]

Photographische Gesellschaft,
Berlin.



Ölgemälde

werden und bleiben wie neu durch

Dr. Buttner's Restaurator Phobus.

In dem schnellsten Verfahren vorzüglich

Prompts franco.

Schminke & Comp. Düsseldorf

Bartsch Peintre-graveur, 21 Bde. Atlas, noch ganz neu, Umstände halber sofort billig zu verkaufen. Offerten sub **„B. 45.“** Berlin, Postamt 19.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Album

der Braunschweiger Galerie.

Zwanzig Radirungen

von

William Unger und Louis Kühn.

Mit erläuterndem Text

von

Dr. Richard Graul.

Ausg. A. Die Kupfer auf *chinesischem* Papier geb. 20 M.

Ausg. B. Die Kupfer auf *weißem* Papier geb. 15 M.

Für die Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst beträgt der Preis von Ausgabe A. 15 M., Ausgabe B. 10 M.

Inhalt: Die Große Berliner Kunstausstellung. I. Von A. Rosenberg. — A. Darcet †; O. Buchting †; J. Scholz †. — J. Burekhardt; P. v. Ude; A. Krüger; G. Niemann; F. Lohbet; Charpentier; Lumotte; Debraisse; Dr. v. Oechelhäuser; Graf Harrach; L. Knorr; A. Calandrelli; Schaper; M. Geyger. — Wettbewerb um das Denkmal Friedrich Schmitt's. — Enthüllung des Fritz Reuter-Denkmal's in Neubrandenburg; Karl-Olga-Denkmal in Stuttgart; die Denkmäler des Grafen L. Thun-Hohenstein und der Professoren F. Ebner und H. Bonitz in Hall-in-toffe der Wiener Universität. — Düsseldorf: Ausstellung bei E. Schulte; Freie Berliner Kunstausstellung; München: die Ausstellung der Sezessionsisten. — Karlsruhe: der badische Kunstverein; Wien: Verhandlungen der archäologischen Sektion der deutschen Philologenversammlung. — H. Bokart; Kurbrandenburgs erste Seeschlacht, vom Kaiser angekauft; Zur Ausschmückung des Berliner Rathraums. — Kunsttauktion von F. A. C. Prestel in Frankfurt a. M.; Preise der Vergeltung der Sammlung Spitzer; Bilderpreise in London. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Artur Seemann.** — Druck von **August Pries** in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Hengasse 58.

BERLIN SW.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1892/93.

Nr. 29. 22. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlags-handlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlags-handlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG.

II.

Bei einer weisen Beschränkung und bei einer geschickten Auswahl hätten die Münchener Sezessionisten einen vollen Erfolg erringen können. Sie hätten nur die schlimmsten Heißsporne ihres Vereins etwas zügeln und ihre korrespondirenden Mitglieder zu stärkerer Beteiligung veranlassen sollen. Wenn man in Abzug bringt, was die Münchener Künstlerelubs in corpore und die einzelnen schon früher bei Schulte und Gurlitt ausgestellt haben, bleibt nur herzlich wenig übrig, das ein ernsthaftes künstlerisches Interesse erregen könnte. Am meisten noch die für Berlin neuen Bilder *Frits von Uhde's*: das Porträt des Schauspielers Alois Wohlmut, der, in bequemem Hansanzug, beim Studiren einer Rolle eine wüthende Gebärde macht, als ob's ihm nicht recht eingehen oder als ob er einen Intriguanten eindringlich markiren wollte, die naturgroße Studie nach einer robusten, oberhalb nur mit einem Hemde bekleideten Dirne, die von einem im Rücken befindlichen Feuer röthlich beleuchtet wird, und eine biblische Scene „Bleibe bei uns, denn es will Abend werden“ (Christus und die Jünger von Emmaus auf der Landstraße vor der Herberge). In letzterem Bilde läßt sich etwas erkennen, das auf eine Rückkehr Uhde's zu seinen früheren Absichten, bei denen er den Ernst des Stoffes noch nicht den grüblerischen Experimenten des Suchers nach einer neuen künstlerischen Darstellungsform opferte, deuten könnte:

aber die Wandlungen Uhde's sind unberechenbar. Ist hier wieder eine Annäherung an die künstlerische Empfindung Rembrandt's, an die Einheitlichkeit seines malerischen Tons zu bemerken, so hat Uhde dafür in dem lachenden Mädchen am Feuer die größten Lichteffecte eines Honthorst noch überboten.

Nächst *Erter, H. v. Heyden* und *Th. Heim*, der übrigens in einigen Landschaften, z. B. in der mit der Figur eines Anglers einen ernsthafteren Ton anschlägt als in dem Bildnis eines Herrn und in der beleidigenden Karikatur „Eine Exekution“, hat besonders *Franz Stuck* durch seine biblischen und mythologischen Bilder großes Ärgernis erregt. Nicht so sehr durch die malerische Behandlung, die zwischen Thoma und Böcklin hin- und herschwankt, so besonders in der großen Kreuzigung Christi und in den Furien, die am Ende einer hohlen Gasse einem Mörder auflauern, als durch die Art der Auffassung. Sie läßt fast immer einen Zweifel übrig, ob es dem Maler mit seiner von seinen Verehrern hoch gepriesenen, mystischen „Naturpoesie“ heiliger Ernst ist oder ob er nur seine Bewunderer auf die Probe stellen und im übrigen abwarten will, wie weit die Narrheit seiner Zeitgenossen geht. Bilder wie das erste Menschenpaar unter dem Apfelbaum, die vorhin erwähnten Furien und vor allen der Fann, der in rasendem Lauf eine mit wagerecht ausgestrecktem Oberkörper fliehende Nymphe verfolgt, muten uns wie in Öl ausgeführte, „bildmäßig“ ausgestaltete Entwürfe zu Humoresken für die „Fliegenden Blätter“ an. Andere Mitglieder des Münchener Sezessionistenvereins haben sich nicht einmal zur

Einsendung von abgeschlossenen Kompositionen verstanden. Statt uns sein großes, in vielem Betracht ausgezeichnetes Bild des heiligen Georg zu schicken, hat uns *Ludwig Herterich* im vorigen Jahre mit einer grob hingestrichenen Skizze, in diesem Jahre mit einer noch flüchtigeren Studie des Heiligen in halber Figur abgespeist. Was er sonst noch an landschaftlichen Studien ausgestellt, ist so geringfügig, so schludrig behandelt, dass man sich schließlich der Vermutung nicht erwehren kann, dass die Münchener Sezessionisten geglaubt haben, für die Berliner Ausstellung wäre das Schlechteste gerade gut genug.

Wir wollen diesen Faden nicht weiter spinnen, um nicht bei diesem überaus unerquicklichen Streit noch mehr Öl ins Feuer zu gießen. Wir dürfen aber nicht verschweigen, dass es sich dabei nicht etwa allein um künstlerische Gegensätze handelt, um einen Kampf zwischen der alten und der neuen Richtung, sondern viel mehr um Personenfragen, die zuerst in München und dann in Berlin Widerhall gefunden haben. Es ist der Kampf der Revolution gegen die Autorität, der Unabhängigkeit gegen die Überlieferung, die auf den Lehranstalten der Staaten gepflegt wird. Die einheimischen und die auswärtigen Mitglieder des Vereins der Sezessionisten sind durch kein engeres Band vereinigt. Wie buntscheckig sie aussehen, wie sehr sie sich widersprechen, wie der eine hochhebt, was der andere mit Füßen tritt, das zum erstenmal klar enthüllt zu haben, ist das vornehmste Verdienst der durch keine Schranken gehemmten Ausstellung der Münchener Sezessionisten in Berlin. Man kann sich z. B. keine größeren Gegensätze denken, als sie unter den in Berlin im Gefolge der Sezessionisten erschienenen Franzosen *G. Dubufe* der jüngere, *Dagnan-Bouveret* und *Gustav Courtois* einerseits und *P. A. Besnard* andererseits bezeichnen. Dubufe, ein beliebter Porträtmaler der eleganten Welt, ist auch in seinen nackten Frauen- und Mädchengestalten, von denen er eine in Berlin, eine Allegorie der „Cigale“ (Grille) nach Lafontaine's Fabel — merkwürdigerweise ohne das Seitenstück der „Ameise“ — ausgestellt hat, ein Vertreter jener gepuderten, etwas süßlichen und fast konventionellen Eleganz, die von niemand so sehr verabscheut wird wie von den Münchener Naturalisten, die doch unter den Sezessionisten das große Wort führen. Dagnan-Bouveret's ganz in weißgelbe Gewänder gekleidete, holdselige Madonna, die mit dem Kinde unter einem mit Weinblättern bedeckten Laubengange einherwandelt, darf man als

den Gipfelpunkt der modernsten Entwicklung der Hellmalerei im Sinne der Florentiner des 15. Jahrhunderts betrachten, und das Bildnis eines jungen schwarzlockigen Künstlers von Courtois ist eine durch und durch gesunde Malerei alten Stils, die ohne jede Flunkerei, ohne jede Koketterie mit modischen Manieren das Urbild schlicht und wahr wiedergibt. Besnard's „Sirene“ dagegen ist herausfordernd und brüskierend in jedem Pinselstrich: ein oberhalb nur mit einem Hemd, unterwärts mit einem schmutzig-brannen, schlumpigen Rock bekleidetes Mädchen von gemeinem Ausdruck in den groben Zügen zeigt dem Beschauer grinsend die Zähne. Die sich hinter der Dirne tief in das Bild hineinziehende Fläche, die aus lauter rosenfarbenen und hellvioletten Tupfen zusammengestrichen ist, soll das Meer darstellen, an dessen Strande die „Sirene“ steht. Es ist bekannt, dass diese Phantasmagorien, diese abenteuerlichen Visionen, in denen sich „das Recht der Individualität“ schon bedenklich der Tollheit ohne Methode nähert, in München viele Bewunderer und Adepten gefunden hat. Es ist ein wahrer Beleuchtungstaumel, eine Art Feuerwerkerei ausgebrochen, und selbst ein Künstler wie *Max Klinger*, der sich sonst in die tiefsten Gründe der menschlichen Seele, in die geheimnisvollsten Spekulationen des menschlichen Gehirns zu versenken liebt, hat dieser Tagesmode in dem Bilde „L'heure bleue“ ein Opfer gebracht. Der französische Titel des Bildes ist anscheinend gewählt, um an ein Bild gleichen Namens von Besnard zu erinnern. Klinger scheint mit der „blauen Stunde“ eine gewisse Abendstunde zu meinen, wo auf südlichen Meeren Lichtwirkungen entstehen, wie er sie hier auf den Körpern der drei nackten Mädchen sich widerspiegeln lässt, die anscheinend beim Baden auf einer Klippe Rast gemacht haben. Vielleicht hat er auch an die drei Sirenen der griechischen Sage gedacht, obwohl die drei Gestalten nichts im Sinne der Mythe Verlockendes an sich haben. Die eine steht hoch aufgerichtet, mit aufwärts blickendem Haupte, die Hände über dem Nacken verschränkt, während die beiden anderen auf dem Felsen in so verwickelten Stellungen liegen und hocken, dass man nur mit Mühe die einer jeden gehörigen Gliedmaßen herausfindet. Die Hauptsache sind aber die bläulichen, roten und violetten Reflexe, die vom Meere her die drei nackten Körper bestrahlen. Ein zweites Bild Klinger's, eine Pietà, die Beweinung des neben dem Marmorsarkophage ausgestreckten Leichnams Christi durch Maria und Johannes, zeigt uns

dagegen wieder den ernsten und hochstrebenden Künstler, dem es nur leider nicht gelingen will, die Originalität des Stiles, die sich in seinen Radirungen ausspricht, auch in seinen Gemälden zu erreichen. Auch der bedingungsloseste Verehrer Klinger's wird zugeben müssen, dass wir hier eine Malerei aus zweiter Hand vor uns haben, einen Widerschein der Studien, die der Künstler nach den Florin-tischen und Paduanischen Meistern des 15. Jahr-hunderts gemacht hat. Wenn wir sagen, dass er in der Größe der Charakteristik an Mantegna heran-reicht, dass er die Tiefe des Schmerzes, die die beiden Leidtragenden erschüttert, zu ergreifendem Ausdruck gebracht hat, so haben wir ihm volle Ge-rechtigkeit widerfahren lassen. Wir vermögen aber nicht einzusehen, weshalb der Künstler auf jeglichen Reiz des Kolorits verzichtet, weshalb er sich einer Trockenheit und Härte in der malerischen Behand-lung befissen hat, die in den Augen vieler die Vor-züge der Charakteristik stark beeinträchtigen.

Durch die Beteiligung der Münchener Sezessionisten hat Berlin auch zum erstmalig die Bekanntheit mit der Glasgower Malerschule gemacht, deren Mitglieder freilich nicht so zahlreich und nicht mit so herausfordernden und so völlig unverständlichen Bildern und Studien erschienen sind, wie 1890 bei ihrem ersten Auftreten in München. Wenn man etwa von den Landschaften von *James Paterson* ab-sieht, die ein normales Schvermögen auf eine harte Probe stellen, wird man die übrigen Arbeiten der Schotten, namentlich die Bildnisse von *Guthrie*, der sich übrigens, wie das Porträt des Erzbischofs von Glasgow in ganzer Figur beweist, zu einer gewissen Größe der Auffassung hindurchgearbeitet hat, die Landschaften von *John Lavery* (die Brücke in Gletz und die Waldlandschaft mit Maria Stuart nach der Schlacht von Langside) und die Landschaften von *Edward A. Walton* schon unter einem milderen Lichte betrachten als vor drei Jahren. Inzwischen haben uns die Münchener und Berliner Naturalisten an Dinge gewöhnt, neben denen sich die Bilder der Schotten wie erste tastende Versuche ausnehmen.

Zu den erquicklichsten und gediegensten Kunstwerken, die uns die Münchener Sezessionisten mit-gebracht haben, gehören die Bilder des in Rom lebenden Spaniers *José Villegas*, die in Öl gemalte, grandiose Einzelfigur des sein Todesurteil anhörenden Dogen Marino Faliero, eine Gestalt von wahrhaft unheimlicher Lebendigkeit der Charakteristik, und das figurenreiche Aquarell „Kardinal, Absolution erteilend“, und die drei „Studien“ des in Paris leben-

den Amerikaners *Alexander Harrison*. Die Motive sind immer dieselben: eine glatte Wasseroberfläche, in der sich Bäume, Wiesengrün, alle Lichter des Him-mels und der Luft spiegeln, und am Ufer eine nackte Jünglings- oder Mädchengestalt, die dem Beschauer den Rücken zuehrt. Aber die koloristische Lösung der Luft- und Lichtprobleme ist so geistreich, so frisch und doch so einfach, dass man an dieser Art von Freilichtmalerei seine helle Freude hat.

MADOLF ROSENBERG.

NEKROLOGE.

Der Geom.- und Porträtmaler *Ludwig Lang* ist Ende Mai in New-York, wo er seit 1852 ansässig war, im Alter von 79 Jahren gestorben. Den größten Teil seines etwa 50 000 Dollars betragenden Vermögens hat er seiner Geburtsstadt Waldsee in Württemberg für wohlthätige Zwecke vermacht.

Der Geom.- und Landschaftsmaler *Karl Schlessinger* aus Lausanne ist am 12. Juni in Düsseldorf, wo er sich vor vierzig Jahren niedergelassen hatte, im Alter von 67 Jahren gestorben.

WETTBEWERBUNGEN.

Pfarrkirche in Essig. Für den Bau einer neuen Pfarr-kirche zu Essig in Slavonien war ein Wettbewerb aus-geschrieben, bei welchem die Architekten Hermann, Luntz und Wächter in Wien als Preisrichter fungierten. Den ersten Preis erhielt der gotische Entwurf von *Franz Longberg*, Baumeister in Bonn, den zweiten der in italienischer Renais-sance gehaltene Plan von *August Kirstein*, Architekt in Wien, den dritten der gotische Entwurf von *August Grobde* und *Rudolf Jakob*, Architekten in Dresden. Bemerkenswert an dieser Konkurrenz war die verhältnismäßig große Anzahl von Renaissanceprojekten für ein kirchliches Bauwerk.

DENKMALER.

= tt. *Karlshöhe*, Bildhauer Professor *Voll*, hat das Modell eines Grabdenkmals für den verstorbenen Prinzen Ludwig Wilhelm von Baden vollendet und zur Aus-stellung in seinem Atelier gebracht. Im Anschlusse an die Epitaphien Raul's im Mausoleum von Charlottenburg stellt der hiesige Künstler den Prinzen auf dem Paradebette über einem reich-geschmückten Sarkophage liegend dar. Das in Marmor auszuführende Kunstwerk soll in dem in Ausführung begriffenen Mausoleum im Esanengarten beim großherzog-lichen Schlosse aufgestellt werden. Das Mausoleum wird nach dem Entwurfe des im Jahre 1891 in Freiburg verstorbenen erzbischöflichen Bauspektors Franz Bär im früh-gotischen Stile durch den großherzoglichen Hofbaudirektor Hemberger mit einem Kostenaufwande von 600 000 M. er-richtet und dürfte noch im Laufe dieses Jahres seine Voll-endung finden.

Karlshöhe, r. B. Professor *Aboly Her*, dem in der Kon-kurrenz um das Kaiserdenkmal der erste Preis und die Aufgabe der Ausführung dieses Werkes zugefallen, hat nunmehr das Hilfsmodell dazu vollendet und dasselbe in seinem Atelier den Kunstfreunden zugänglich gemacht.

Mit der Ausstellung des Kaiser-Wilhelm-Denkmal's für die Stadt Potsdam in der Rheinprovinz ist ein Bildhauer

den *„Gipsabgüsse“* beauftragt worden. Wie die „Nordd. Allg. Ztg.“ mittheilt, sind die Kosten des Denkmals, ausschließlich der Fundamenttragsbanten, auf 130000 M festgesetzt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Begründung eines Museums von Gipsabgüssen in Rom. Man schreibt der „Kölnischen Zeitung“: „Dass es auf dem Gebiete der archäologischen Studien in Rom noch an irgend etwas fehlen könnte, ist ein Gedanke, der dem Laiken, der Rom besucht und den Wald von Statuen, die Fülle von Inschriften und die Masse von sonstigen Alterthümern angestaunt hat, wohl niemals kommen würde. Und doch ist in der That ein sehr fühlbarer Mangel vorhanden: es giebt in ganz Rom kein Antiken-Kabinett, wie es selbst die kleinste deutsche Universität besitzt, d. h. eine Sammlung, welche das Anschauungsmaterial für das Studium der gesamten antiken Kunstentwicklung darlote. Die römischen Skulpturensammlungen mit ihren Tausenden von Bildwerken enthalten fast ausschließlich Arbeiten der hellenistischen und der römischen Kunstperiode; es fehlen fast gänzlich die Vertreter der archaisch-griechischen Zeit, der Epoche vor Phidias und des Höhepunktes der griechischen Kunst. Die Originale der aus diesen Zeiträumen erhaltenen richtunggebenden Hauptwerke befinden sich in Museen anderer Orte; und wenn auch im römischen Privatbesitz oder in einzelnen Sammlungen manche Abgüsse jener Werke vorhanden sind, so fehlte doch bisher immer die in den Hauptstücken vollständige, nach historischen, wissenschaftlichen Gesichtspunkten geordnete, zum Studium der antiken Kunstentwicklung hergerichtete Sammlung von Gipsabgüssen. Die ist nunmehr trotz mancherlei finanzieller Schwierigkeiten begründet, und das Verdienst um die Errichtung des „Archäologischen Kabinetts“ für welche auch die fremden, nach Rom wandernden Archäologen voll dankbarer Anerkennung sein werden, gebührt dem gegenwärtigen Unterrichtsminister *Martini* und dem Professor *Emanuel Löwy*. Letzterer, der seit vier Jahren das Fach der antiken Kunstgeschichte an der hiesigen Universität vertritt, fand für seinen Plan, ein Kabinett in genannter Art zu schaffen, bei *Martini* volles Verständnis und warme Förderung. Die Knappheit der Finanzen gestattete leider nicht, sofort mit großen Summen zu arbeiten und für die Gründung erhebliche Beträge vom Parlament zu verlangen. Aber der Minister fand doch Rath und stellte Herrn Löwy Mittel zur Verfügung, die zwar bescheiden waren, aber einen Anfang ermöglichten. Und dieser Anfang, der sich an die laufenden Vorlesungsbedürfnisse Löwy's anschließt, ist sehr vielversprechend. Die Auswahl und Anordnung der plastischen Werke für die Epoche des Phidias könnte nicht besser sein, daneben ist für die gesehickte Ergänzung des Anschauungsmaterials durch Photographieen gesorgt. Es ist dringend zu hoffen, dass es den Schöpfern dieser Sammlung möglich wird, nach ihrem Plan binnen einiger Jahre die Vollendung ihres Werkes zu erreichen, dass vor allem Herrn *Martini* trotz aller Sparsamkeitsneigung des Parlaments stets die erforderlichen Mittel zur Verfügung stehen.“

— *Über den englischen Maler und Zeichner Walter Crane und die Ausstellung seiner Arbeiten im Königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin.* sprach Herr Bibliothekar Dr. *F. Jessen* in der letzten Sitzung des Vereins für deutsches Kunstgewerbe, dem wir folgendes entnehmen: Unsere dekorative Kunst hat nichts so nötig wie individuelle Persönlichkeiten und Meister, und das Kgl. Kunstgewerbemuseum hatte

daher beschlossen, eine solche Persönlichkeit dem Publikum in den Arbeiten des englischen Malers und Illustrators *Walter Crane* vorzuführen. Er ist erst 18 Jahre alt, und trotzdem ist es ihm gelungen, zu den einflussreichsten Führern der dekorativen Kunst im heutigen England gezählt zu werden. Uns Deutschen kann diese Bewegung nur Nutzen bringen. Auch in England hat man wie bei uns an alte Vorbilder angeknüpft, aber die Engländer sind schneller vorwärts gegangen; sie haben schneller die großen Massen der Vorbilder verarbeitet, haben schnell den Wert des Konstruktiven in jedem Gerät erfasst und besonders die Pflanzenwelt mit ihren reichen Motiven zu verwerten gewusst. Nach dieser Richtung hin ist *Walter Crane* besonders thätig gewesen. Er ist in erster Linie Maler und Illustrator und in Deutschland ist er hauptsächlich durch seine illustrierten Kinderbücher bekannt. Diese Bücher sind dadurch so anziehend, dass sie so recht im Sinne des Kindes gehalten sind. Die Dinge werden einfach erzählt, die Figuren groß und energisch in einfachen Umrissen gehalten, die Farben sollen der Natur nicht nahe kommen, sondern sind flach und ohne Schattten, aber deutlich und lebendig, und das Ganze trefflich für ein Kindergemüt stilisirt. Bei diesen Arbeiten kam ihm seine frühere Thätigkeit als Holzschnneider sehr zu statten, und dadurch war er besonders befähigt, den Holzschnitt in diesen Kinderbüchern auf ein gesundes Maß zurückzuführen. Seitdem hat er eine große Fülle anderer Arbeiten geschaffen in den verschiedensten Techniken. Seine Hauptstärke liegt in den Federzeichnungen, die durch Zinkätzung vervielfältigt und auch zweifarbig verwendet werden. In dieser Richtung ist vor allem zu nennen das Buch „*Echoes of Hellas*“, von 1888, Nachdichtungen nach *Homer* und *Äschylus*, in der antikisirenden Art illustriert die der Künstler neuerdings bevorzugt. Zierlicher in der Art der Darstellung ist das meisterliche Werk „*Pan pipes*“ von 1882, ein Liederbuch nach alten Weisen, eine der anmutigsten Schöpfungen des Künstlers. Gradezu vorbildlich ist seine Art zu komponiren. Er nimmt kein Motiv und arbeitet darnach, sondern geht immer von dem Raume aus, den er zu füllen hat. Er bequemt den Figuren im Vordergrunde die hinteren passend an und lässt besonders die Perspektive, selbst in dem kleinsten Raume, kräftig und eindrucksvoll hervortreten. Er ist unerschöpflich darin, besonders solche Motive zu finden, die den Hintergrund des Bildes bilden, aber doch immer Bezug haben zu dem Hauptmotiv. Diese Meisterschaft in der Rauffüllung erkennt man in der Ausstellung auf Tritt und Schritt. Das Witzigste leistet er in den Buchvignetten. Für englische Zeitungen, besonders den „*Graphic*“, hat er statt der Überschriften der einzelnen Teile (Lokales, Polizei, Schiffsberichte, Parlament) Kolumnenvignetten gezeichnet, die nicht größer sind, als die Überschrift in Typendruck sonst wäre, aber mit großem Geschick durch wenige Striche und Figuren andeuten, was gerade der Teil der Zeitung enthält. Wie sehr er als Kompositour einzugehen weiß auf den Raum, das zeigt besonders wieder „*Echoes of Hellas*“, wo er es verstanden hat, den Raum jeder Seite neu zu beleben und zu variiren. Er hat es selbst ausgesprochen, dass die Zeichnung in der dekorativen Kunst die Hauptsache sei, und so legt er besonders Wert auf den Umriss der Zeichnungen, deren Wirkung durch die Photographie nicht erreicht wird. Dieser Neigung zu stilisiren bleibt er auch in seinen Gemälden treu. Er ist kein Maler der modernen Schule, weiß aber mit den Motiven die Farbenstimmung zu verbinden. Nicht das eigentlich Malerische ist sein Ziel, sondern die sinnige Erfindung und die strenge Anmut der Gestalten, antikem Geiste und antiker Form sich nähernd. Unter den Buchillustrationen kommt bei

sonders in den Zeichnungen zu seinem Werk „Pan pipes“ dieser Reiz der Dekoration zur vollen Geltung, um so reizender, als in dem Holzschnittwerk fast der beste Teil der malerischen Wirkung verloren gegangen ist. Ausgezeichnet ist Walter Crane auch in der eigenen Art, die menschliche Figur zu stilisieren. Hier ist er den alten Meistern nachgezogen. Als solcher gehört er zur Schule der sogenannten Präraphaeliten, die bekanntlich im Anschluss an die Meister der italienischen Frührenaissance historische oder ideale und phantastische Vorwürfe mit einfachen Ausdrucksmitteln zu lösen suchten. In seinen Zeichnungen hat er besonders von Dürer und von den alten deutschen Meistern des Holzschnittes sehr viel gelernt. Aber mehr noch hat er gelernt von der Antike. Hierhin gehören besonders seine Entwürfe für Paneele, die durch und durch der Antike in Umrissen und Formgebung sich nähern, oft sogar an die antiken Vasenbilder erinnern. Grade von dieser Einfachheit könnten unsere modernen Maler noch sehr viel lernen. Endlich ist Walter Crane als Erfinder auch Dichter, er hat ganze Werke selbst gedichtet und dann illustriert, und dieser dichterischen Phantasie ist er stets treu geblieben. Besonders in die Blumenwelt hat ihn dieser Trieb geführt, das zeigen seine beiden Werke „Flora's Feast“ und „Queen Summer“, in denen die Blumen als Personen in duftiger Blütentracht auftreten. Witzig und erfinderisch ist er in dieser Beziehung auch in seinen Illustrationen zu Grimm's Märchen, in denen es ihm meisterhaft gelungen ist, die Motive des ganzen Märchens oft in die Kopfleiste zusammenzudrängen. Diese eigentümliche Kraft der Erfindung entzückt jeden, sie befähigt den Künstler aber auch selbst besonders zum Zeichner für das Kunstgewerbe. Er hat Glasfenster gemalt, Mosaiken gezeichnet, hat hier besonders Stein für Stein dem Techniker vorgezeichnet und ist vor allem Zeichner für Tapeten. Seine Buchillustrationen führten ihn darauf, für Tapeten zu zeichnen. Ein Fabrikant hatte ohne sein Wissen die Illustrationen von „The Baby's Opera“ als Kinderstuhntapete herausgegeben, und gleichsam zur Selbstverteidigung zeichnete er dann selber Muster in Verbindung mit Mr. Metford Warner (Firma: Jeffrey & Co.). Durch ihn und andere selbständige Erfinder hat die englische Tapete in den letzten 15 Jahren ihren ganz eigenartigen Stil erhalten. Sie ahmt nicht alte Gewebemuster nach, wie es unsere Zeichner meist versuchen, sondern ist mit frei kombinierten Flachmustern bedeckt, zu denen vorwiegend der Blumenschmuck verwertet wird. Aber auch hier bleibt Walter Crane sich treu und zieht außer der Pflanze besonders Idealfiguren oder Symbole heran, um der ganzen Komposition ein sinnvolles Grundmotiv unterzulegen. Demgemäß giebt er seinen Mustern auch bedeutungsvolle Namen: die Krone des Lebens (Corona vitae), der Pfauengarten (Pfauen in Bewegung), Waldklänge (die Motive einer Jagd) u. s. w. Nach englischer Art gehört zu jeder Tapete ein breiter Fries, der statt unserer Stuckvoluten den Übergang zur Decke vermittelt. Auch die Decken selbst werden mit Tapeten verkleidet; hier hat er besonders die vier Winde als Motiv in genialer Weise verwertet. Walter Crane ist der eigentliche Organisator für das englische Kunstgewerbe. Mit anderen genialen Engländern hat er diese Richtung weiter gepflegt, besonders durch kleinere Ausstellungen, bei denen immer die originellen Entwürfe das Wesentliche sind, um das Individuelle und Persönliche zu zeigen. Interessant ist es, wie der Künstler sich aus diesen künstlerischen Ideen heraus zu sozialistischen Theorien neigt. Er meint, dass es in dem sozialen Zukunftsstaate keine Maschinen mehr geben werde, sondern nur einfache Verhältnisse. Wenn unsere Gesellschaftsordnung wieder dahin ge-

langt sei, dann werde es auch wieder eine Hauskunst geben. Aus diesen Tendenzen ist der Entwurf zu dem Holzschnitt „The Triumph of Labour“ entstanden, der 1891 für die Malfeier der Arbeiter hergestellt wurde.

B. B. Dass München gegenwärtig die führende Stadt im Kunstleben Deutschlands sei, stand seit Jahren fest. Wie kraftstrotzend aber und entwickelungsfähig die Künstler-schaft Münchens ist, davon soll dieses Jahr einen neuen Beweis bringen. Denn zwei große internationale Kunstausstellungen werden diesen Sommer nebeneinander geöffnet werden, die alte der Künstlergenossenschaft und die neue des Vereins bildender Künstler, der Münchener Sezession. All und Neu, das sind zwei bequeme, leicht verständliche Schlagwörter; und doch, wenn sie auch eine ganze Reihe der Gründe umfassen, die zur Spaltung geführt, erschöpfend sind sie keineswegs. Indes so viel ist richtig: die übergroße Mehrheit der Genossenschaftsmitglieder steht allem Modernen, allem Auf-tretenden feindselig gegenüber, betrachtet es als den Verfall und Verderb der Kunst, und wenn diese Anschauung in den letzten Jahresausstellungen nicht zum Ausdruck kam, so ist das eben jenen Männern zu verdanken, die nun, der unausgesetzten Kämpfe müde, sich abgesondert haben. Nun sind die Herren in eigenen Hanse und haben die Möglichkeit, die vielstrahligen Bestrebungen der modernen Kunst, die wirklich eine Kunst ihrer Zeit ist, vorzuführen, und zwar in einer würdigen und vornehmen Art. Dass die Riesenausstellungen die Stimmung tönen, dass sie mit ihrem Lärm, mit ihrer Buntheit keinen wahren Gemut aufkommen lassen, war seit langem die Empfindung aller Männer von Geschmack. Das soll vermieden werden. Kleiner wird die neue Ausstellung werden, intimer, kein Jahrmarkt, sondern ein behagliches Haus, in dessen Räumen jede künstlerische Individualität zu ihrem Rechte kommen kann, keiner den anderen erdrückt und beeinträchtigt. Je kleiner die Zahl der ausgestellten Werke, um so strenger muss naturgemäß die Auswahl sein, die handläufige Marktware, die in den Genossenschaftsausstellungen eine so große Rolle spielte, wird nicht vorhanden sein, nur die künstlerische Intention wird für die Aufnahme allein maßgebend werden. Es sind große und kühne Ziele, die der junge Verein sich gesteckt hat, und es waren große, fast unüberwindlich scheinende Schwierigkeiten, die sich seinen Plänen entgegenstellten. Aber das Unternehmen ist jetzt gesichert. An der Prinzregentenstraße wächst der kleine Palast seiner Vollendung entgegen, am 10. Juli werden sich zum erstmaligen seine Türen öffnen. Die Sezession hat zur Zeit 280 Mitglieder, darunter Namen, deren Klang aller Welt vertraut ist. Von Deutschen: Pflügel, Uhde, Liebermann, v. Habermann, Kuehl, Zügel, Trübner, Stuck, Gussow, Max, Skarbins, der Wiener Strasser; von Fremden: Bernard, Hoblin, Daguan-Bouiverot, Edelfeld, Herkomer, Israels, L'Hermite, Maris, Villegas, Zorn.

München, Jahresausstellung 1893 im K. Glaspalast. Obgleich die englischen Künstler durch die Besichtigung der Chicagoer Ausstellung sehr in Anspruch genommen waren, wird die englische Abteilung im Glaspalast dennoch ein sehr gutes Bild englischer Kunstthätigkeit bieten. Die ältere, sowie die jüngere Künstlergeneration Englands und Schottlands wird durch wertvolle Werke vertreten sein. Mit besonderer Genugthuung darf auf die Kollektivausstellung des berühmten Malers G. F. Watts hingewiesen werden, dessen bedeutendste Werke in der englischen Abteilung zur Ausstellung gelangen. Die Eigenart dieses hervorragenden Künstlers, welcher Münchener Ausstellungen noch niemals besichtigt hat, wird zweifellos allgemeines Interesse erwecken.

Von Burne-Jones werden eine Reihe Zeichnungen und ein Porträt seiner Tochter ausgestellt; Alma-Tadema, wie auch dessen Frau bringen hervorragende Werke. Die schottische Kunst, hauptsächlich durch die Schule von Glasgow vertreten, vervollständigt das Gesamtbild der englischen Abtheilung, welche dieses Jahr gewiss nicht weniger Hervorragendes bieten wird, als bei den vorhergehenden Ausstellungen.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

— Die diesjährige Schlussitzung der *knastgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin* wurde eröffnet durch einen Vortrag des Herrn E. Schweitzer über die Stunden des Tages und der Nacht, die in Stichen der französischen Akademie aus den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts verbreitet sind. Der Vortragende wies nach, dass das in die Appartements-Borgia anstossende Badezimmer des Kardinals Bibbiena einst ein stuckverziertes Mittelfeld an der Decke besessen habe, um welches die erwählten Tagesstunden al fresco gemalt waren. Dieser Teil der Decke fiel späteren Umbauten zum Opfer, das ursprüngliche Bild ist nur in einem Stich von Montagnani von etwa 1790 uns überliefert. Übrigens dürfte die Ausführung der Originale nur nach Raphael's Angabe durch Perino del Vaga erfolgt sein. — Sodann sprach Herr Geh. Rat Lippmann über die „Ausstellung alter Kunstwerke in Madrid“. Die Ausstellung war veranstaltet zur Kolubusfeier und umfasste ursprünglich alles auf die Entdeckung Amerika's Bezügliche. Nannmehr zu einer Ausstellung für Kunst, Kunstgewerbe und Archivalien umgestaltet, bietet sie ein ungeheurer reiches Studienmaterial. Zu bedauern ist aber die mangelhafte Auswahl der Objekte, wobei wertlose Prunkstücke vielfach bevorzugt sind. Treffliche niederländische Teppiche aus kgl. Besitz, landrische Gemälde des van Eyck, R. van der Weyden u. a., Tapissereien, Kirchengüter und viel zum Teil minderwertige spanische Gemälde und Skulpturen füllen die weitläufigen Säle. Wertvoll erscheint aber die umfangreiche Sammlung alter spanischer Drucke bis etwa 1550, ferner die vorzügliche, meist Kunstgewerbliches enthaltende Privatsammlung des Grafen von Valencia. Somit gewährt die Ausstellung ein vielseitiges, aber nicht abschließendes Bild spanischer Kunst. M. S.

VERMISCHTES.

— *Basel*. Böcklin's Gemälde: „Gott Vater zeigt dem Adam das Paradies.“ In der Kunsthalle ist ein in Privatbesitz befindliches Gemälde Böcklin's ausgestellt, welches dem Publikum bis jetzt nicht bekannt war und nun an die Öffentlichkeit tritt, weil der Eigentümer dasselbe zu veräußern gedenkt. Es zeigt uns wieder die völlig subjektive Art, wie der Künstler einen Gegenstand von Grund auf neu darstellt, ohne dass er sich im geringsten um konventionell gewordene Formen kümmert. Von hinten links nach vorn rechts läuft die Grenze zwischen der Wüstenei und dem Paradies. Jene besteht aus wirr durcheinander liegenden Steinmassen; sie nimmt zwei Dritttheile des Raumes ein und zieht sich durch den ganzen Vordergrund, dem Paradies bleibt nur die Ecke hinten rechts. Ein landschaftlicher Hintergrund fehlt. Aus dem Paradies kommt ein Bächlein in die Felsblöcke heraus geflossen, zwischen denen sein Wasser sich beruhigt. Auf dem steinigem Grund sehen wir Gott Vater mit Adam stehen. Jener, uns zugewandt, ist in einen leuchtend roten, mit Sternen besäeten Mantel gekleidet, der die ganze Gestalt einhüllt, dass nur Kopf und Hände frei bleiben. Haar und Bart sind überaus mächtig, so dass der Kopf für die Figur zu groß erscheint. Mit der linken

Hand weist der Herr nach dem Paradies hinüber, mit der rechten hält er den vor ihm stehenden nackten Adam umfasst, den wir im Profil vor uns haben.

* *Von der Berliner Kunstakademie*. Bei der Konkurrenz um den großen Staatspreis im Betrage von 3300 M. zu einer einjährigen Studienreise ist der für Maler bestimmte Preis dem Maler *Ludwig Fahrtenberg* aus Rendsburg, der für Bildhauer dem Bildhauer *Ferdinand Lepeke* zuerkannt worden. — Das Stipendium der Dr. Paul Schultze-Stiftung im Betrage von 3000 M. zu einer einjährigen Studienreise nach Italien hat der Bildhauer *Ernst Freese* aus Nauen erhalten.

* *Zur Ausschmückung des Berliner Rathhauses*. August von Heyden hat den aus zwanzig Darstellungen aus dem bürgerlichen Leben Berlins bestehenden Fries im Bürgersaale kürzlich vollendet. Die letzten fünf Bilder stellen der Reihe nach dar: die alte Berliner Feuerwehr (1810); einen Wochenmarkt (1850); den Empfang der Siegesdepesche am 3. September (1870); den Weihnachtsmarkt 1876; einen Kaffeegarten (1840). Die künstlerische Ausschmückung des Saales ist hiermit noch nicht vollendet, denn es fehlen noch die zwölf Bildnisse hervorragender Berliner Bürger aus der Zeit des Rathausbaues, die in den Lünetten der Wandfelder zur Ausführung kommen sollen. Man hofft, dass auch diese Arbeit noch im Laufe dieses Jahres und zwar ebenfalls von Prof. v. Heyden vollendet werden wird.

* *Für die Erhaltung des Lützowthores in Salzburg* dauert die Agitation fort und wird hoffentlich das erwünschte Ziel erreichen. Die k. k. Centralkommission für Kunst- und historische Denkmale in Wien richtete an die Salzburger Stadtvertretung eine Zusage im obigen Sinne. Sollte, heißt es darin, die lokale Situation an der bezeichneten Stelle eine Verbreiterung der Straße dringend erheischen, so wäre es vielleicht möglich, dieselbe nach Art des Floriani-Thores in Krakau oder anderer ähnlicher Bauten durch eine Freistellung des Thorbaues und durch die Führung der Straßen um den Bau herum zu erreichen. Auch durch Schaffung von Durchgängen in den Seitenbauten des Thores könnte dem Verkehr geüht werden. — In Salzburg hat sich ein Komitee gebildet, welches die Mittel zur Durchführung dieser Vorschlüge sammelt.

— *H. Karlsruhe*. Die in den Jahren 1837—1846 nur zum Teil von Dr. Heinrich Hübsch in Ausführung gebrachte hiesige Kunsthalle soll einen Weiterbau durch Errichtung zweier Gemälde- und zweier Skulpturensäle in nächster Zeit erhalten, wozu die Badischen Landstände bereits 400000 M. bewilligt haben. Da auch das von Moritz von Schwind mit Fresken (Einweihung des Freiburger Münsters durch Herzog Konrad I. von Zähringen, Sabina von Steinbach und Hans Baldung Grün) geschmückte Treppenhaus noch zwei große leere Wandflächen und mehrere leere Lünetten besitzt, so hat der hiesige Gesichtsausschuss *Gleichauf* den Auftrag erhalten, im Anschlusse an die bereits vorliegenden Schwindschen Wandbilder Entwürfe auszuarbeiten und diese nach erfolgter Genehmigung gleichfalls al fresco auszuführen.

* *Der vierhundertste Geburtstag Georg Raphael Donner's* wurde in seiner Heimat feierlich begangen. Am 23. Mai hatte man das Hauptwerk des Meisters, den vielbewunderten Brunnen auf dem Neuen Markt in Wien, mit Lorbeerwinden umgeben. Die Stadt Wien, die Akademie der bildenden Künste und die Genossenschaft der bildenden Künstler legten Kränze am Rande des Brunnens nieder. Die Künstlergenossenschaft gab zu Ehren des Meisters ein Festbankett, publizierte eine reich illustrierte, von Dr. A. Ig verfasste Denkschrift und ließ von Stephan Schwartz eine Denkmünze zu Ehren des Meisters anfertigen, welche auf der Vorderseite

das Bildnis Donner's, auf der Rückseite die Mittelfigur des schönen Brunnens zeigt. Am 21. Mai, dem eigentlichen Festtage, folgte dann die Enthüllung der am Geburtstags-Donner's in Esslingen angebrachten Gedenktafel. Zu dieser von der Ortsgemeinde veranstalteten erhebenden Feier hatten sich zahlreiche Kunstgenossen, die Lehrer und Schüler der Akademie, die Mitglieder der Künstlergenossenschaft von Wien nach Esslingen begeben und blieben dort bis zum Abend in froher Vereinigung beisammen. Ein glücklicher Zufall fügte es, dass um diese Zeit Prof. Ernst Herter, dessen Assistent Breuer und über zwanzig Schüler der Berliner Akademie zu Studienzwecken in Wien anwesend waren. Sie alle nahmen herzlichen Anteil an dem Ehrentage des gefeierten österreichischen Bildhauers.

Thorwaldsen's falsches Vorbild zum Reuchlin in der Wallhalla. In von Sybels Historische Zeitschrift (N. F. X. 562/63) steht ein Aufsatz E. Gotthein's mit der Überschrift „Das Bildnis Reuchlin's“, aus welchem wir erfahren, dass der von Thorwaldsen für die Wallhalla gearbeiteten Büste Reuchlin's ein auf der Gießener Universitätsbibliothek (? aufbewahrtes Ölgemälde zur Vorlage gelieft hat, dieses aber auf einen Kupferstich Rembrandt's, der von den Katalogen als femme endornie bezeichnet wird, zurückzuführen ist.

** *Auf der großen Berliner Kunstausstellung* hat der Kaiser noch ein zweites Seestück, ein deutsches Geschwader, dessen Hauptschiff die Kaiserflagge gehisst hat, von dem Maler *Carl Locher* in Kopenhagen, angekauft.

VOM KUNSTMARKT.

** *Die Versteigerung der Sammlung Spitzer in Paris.* die am 16. Juni beendet wurde, hat eine Gesamtsumme von 9107931 Frank ergeben. Dieses Ergebnis ist also hinter der anfänglichen Schätzung des Wertes der Sammlung auf 15 Millionen zurückgeblieben. Allerdings ist die Waffensammlung, die erst später versteigert werden soll, ausgeschlossen worden.

Auktionen in London. Am 10. Juni fand bei Christie's eine Auktion von Niederländern statt, wie eine solche seit dem „Bredel“-Verkauf 1875 nicht zu verzeichnen war. Unter den 60 versteigerten Bildern befanden sich etwa 40 Niederländer, so namentlich kapitale Werke von Jacob Ruysdael, Holbema, Adrian v. Ostade, v. d. Capelle, Teniers, Wouverman, Neer, Peter de Hooch, Mierris u. a. Aus dem Verkauf der Sammlung des verstorbenen M. George Field sind folgende bemerkenswerte Daten hervorzuheben: N. Berchem, Vich einen Fluss durchschreitend, 14x21, beschrieben in Smith's Catalogue raisonné, 682 £; J. v. d. Capelle, Seestück, 840 £; v. d. Heyden, Schlosshof mit Figuren von A. v. d. Velde, 630 £; Holbema, waldige Landschaft, eins der besten Bilder der Sammlung, 24x34, bez. und Jahreszahl 1697, brachte 4725 £; J. v. Huysum, bez., ein hübsches Blumenstück, 48 £; Adrian v. Ostade 10x8, mehrere Personen an einem Tisch Karten spielend, zwei Männer und eine Frau ein Glas in der Hand haltend, radirt von W. Unger, 640 £; von demselben Meister, das Innere eines Wirtshauses, bez. und datirt 1656, 18x15, kam auf 766 £; Jacob Ruysdael, Mühle in waldiger Landschaft, 21x27, bez., 1785 £; von demselben Meister, Landschaft mit Figuren, bez., 22x26 1/2, 1290 £; J. Steen, Intérieur, 15 1/2x14, bez., in Mezzotinto gestochen von Paul, aus der Bredel-Sammlung stammend, beschrieben von Dr. Waagen, 725 £; Teniers, Kartenspieler, 18x23, bez., 798 £; dito, der Chemiker, 14x10 1/2, beschrieben in Smith's Catalogue raisonné, 688 £; zwei Seestücke von A. v. d. Velde, beschrieben von Dr. Waagen, Treasures, Teil II, S. 336, kamen auf 354 £

und 977 £; P. Wouvenman, 7 1/2x11, Landschaft mit Figuren, gestochen von Alwemert, ein Bild, das Dr. Waagen ein kleines Juwel nennt, 183 £; Jean Baptiste Greuze, ein hübscher Mädchenkopf mit goldenem Haar, 15x12, erreichte den Preis von 3045 £. Im ganzen brachten diese 46 Bilder 24558 £. — An demselben Tage fand bei Christie der Verkauf von Bildern aus der Sammlung von Mr. Heywood und des Bischofs Wilherforce statt, unter denen die besten Preise folgende waren: N. Berchem, Mündung eines Flusses mit italienischer Landschaft, bez. und datirt 1654, 452 £; J. v. Heyden und A. v. Velde, eine Straßensicht einer holländischen Stadt, 22x27, 663 £; Peter de Hooch, eine holländische Stadt, 420 £; Salomon de Koninck, bez., 1639, 380 £; Philipp de Koninck, Landschaft, 945 £; N. Maes, Frontansicht eines Schlosses mit mehreren Personen 690 £; Aart v. d. Neer, Flusscene, 33x46, bez., 735 £. Endlich befand sich auch auf der Auktion ein sehr merkwürdiges und interessantes Bild, das nachweislich aus dem Jahr 1507 oder 1508 stammt, aber schließlich von den Sachverständigen nicht als „Raphael“ aufrecht gehalten wurde, unter welchem Namen es in den Katalog aufgenommen war. Es sollte dies eine Wiederholung der „Belle Jardinière“ im Louvre sein. Das hiesige Bild, aus der Sammlung des verstorbenen Barons Fleury, befand sich seit Generationen in dieser Familie. Eine Lilie, als Zeichen, dass das Bild einst Franz I. gehörte hatte, befindet sich in der linken Ecke. Da das Gemälde mit Recht als nicht von Raphael herrührend verworfen wurde, so brachte es nur 390 £.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1893. Nr. 13.

Fests de Chavaux. Von Dr. A. Nossig. — Die Berliner Kunstausstellung von F. A. Meissner. — Aus den beiden Salons.

Architektonische Rundschau. 1892/93. Heft 9.

Taf. 65. Rathaus in Ingolstadt. Umbau von Prof. G. Seidl in München. — Taf. 66. Projektirte Obelisken für die Stephaniebrücke in Wien von J. Baurat O. Hieser. — Taf. 67. Kirche in Gellweiler, aufgenommen von Lamberti und Stahl, Architekten in Stuttgart. — Taf. 68. Entwurf zu einer Villa von den Architekten Burnham und Boat in Chicago. — Taf. 69. Lutherkirche auf dem Bennewitzplatz in Berlin; erbaut von Prof. J. Otzen dabeist. — Taf. 70. Wohnhäuser Gartenstraße 56 und 58 in Düsseldorf; erbaut von Fuschias und v. Abbema, Architekten dabeist. — Taf. 71. Grabmal der Familie Siegle auf dem Fanglebachfriedhof in Stuttgart; entworfen von F. Oberhauser A. Quatth. — Taf. 72. Korpshaus der „Gesophthal“ in Heidelberg; erbaut von Baurat H. Behagel dabeist.

Christliches Kunstblatt. 1893. Nr. 6.

Kunstlerische Erziehung — Kunstbericht aus Berlin — Die Bedeutung der „Oranten“ in der altchristlichen Kunst. Von Dr. Z. Heussner. — Karolingisch oder jung? — Von Meminger Ghorstbühl.

Die Graphischen Künste. XVI. Jahrgang 1893. Heft 2.

Hans von Bartsch. Von H. Weizsäcker. — Jacob's Stuhl von Saldoma's Vermählung Alexanders mit Roxane. Von R. Graul.

Gewerbehalle. 1893. Heft 6.

Taf. 1. Oberlichtgitter im Nordböhmisches Gewerbehaus zu Reichenberg; aufgenommen von A. Erben, Assistent. — Taf. 2. Pommers-Kletter, zugleich Salonschrank, entworfen von R. Biederer in Stuttgart. — Taf. 3. 4. 5. Entwurf zur Bemalung einer dreistöckigen Kassale von H. Kaufmann in München. — Taf. 45. Renaissance-Kloster aus I. Münster, Spitzkirche, Bürgerhäuser; aufgenommen von K. Koppf in Stuttgart. — Taf. 46. Gärten und Vegetation; entworfen von L. Heilmuth, Reallehrer in Ansbach. — Taf. 47. Krietzl im Kunstgewerbehaus in Berlin. Deutsche Arbeit 1430—1440, aufgenommen von G. Zeitler. — Taf. 48. Goldstoff italunische Nachbildung von orientalischen Stoffen, 16. Jahrb. im k. k. österr. Museum für Kunst und Industrie in Wien; aufgenommen von M. Ortwein.

Mitteilungen des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie. 1893. Heft 6.

Die archäologische Ausstellung an k. k. österreichischen Museum. Von Dr. K. Meissner. — Die ältesten Stätten italunischer Kunst und Industrie. Von Dr. M. Hoernes. (Schluss.)

L'Art. Nr. 697. 1. Juni 1893.

Un portrait d'après Hyacinthe Rigaud. Von A. Darieux. — Le cent-unième Salon de Paris et le cent-vingt-unième Salon de Londres. (Fortsetz.) Von P. Leroy.

Inserate.

Alte Gemälde-Rahmen.

M. van Menk, Kalerstraat 21 Amsterdam.

Spezialität in imitirten Ebenholzrahmen für alte Gemälde (nur Holz, ohne Kalk oder Kreide). Einziger Fabrikant dieser Bilderrahmen für sämtliche holländischen Museen. [707]

Gemälde moderner und alter Meister,

auch Aquarelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl einzeln als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von
Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 168. [593]

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt als schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle größeren Gemäldeaktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstraße 3.

[579]

Josef Th. Schall.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Anstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch Rudolf Bangel in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [463]

Für Kunstfreunde.

Unser Katalog für 1892/93 ist erschienen. Derselbe hat an Übersichtlichkeit sowie an Vornehmheit der Ausstattung wesentlich gewonnen und enthält eine durch viele Illustrationen geschmückte Übersicht über unsere Reproduktionen nach Gemälden alter und moderner Meister religiösen, patriotischen, historischen u. mythologischen Inhaltes; Genrebilder, Jagd- und Sportbilder, Landschaften und Seesücker. Der Katalog wird gegen Einsendung von 50 Pfg. (fürs Inland), von 80 Pfg. (fürs Ausland), in Briefmarken franko zugesendet. [690]

Photographische Gesellschaft,
Berlin.



Oelgemälde werden und abgeben wie aus deruch.
Dr. Büttner's Restaurator Fabrik.
In den einsehl. Gerichten vorzüglich.
Erworbt franco.
Schminke & Comp. Pilsenerdorf

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Populäre Ästhetik.

Von C. Lemecke.

5. verbesserte und vermehrte Auflage.
Preis 9 M., geb. 11 M.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Farbige Vorlageblätter.

Zum Gebrauch für den Unterricht im Freihandzeichnen entworfen und gezeichnet von C. Deditius.
20 Tafeln Querfolio. In Mappe 9 M.

Diese Vorlageblätter enthalten Ornamente verschiedener Stilarten, Metall- und Holzornamente in Sägearbeit, Dekorationsmalereien, eingelegte Holzarbeiten, Flonhiesen, Holzmalereien, Tapeten- und Schablonenarbeiten etc. Die geschmackvolle, saubere, durchaus farbige Darstellung, sowie die vorzügliche Ausstattung lassen die „Vorlageblätter“ als ein empfehlenswertes Hilfsmittel für das Zeichnen in Fortbildungsschulen erscheinen.

Die Fortbildungsschule 1888, Nr. 15.

Die farbigen Vorlageblätter sind im Grossherzogtum Hessen in allen Gewerbeschulen amtlich eingeführt.

Vorbildersammlung für das Elementar-Freihandzeichnen

mit besonderer Berücksichtigung des gewerblichen Ornamentzeichnens.

Ein systematischer Lehrgang

für Volksschulen, Realschulen und gewerbliche Lehranstalten, sowie zum Selbstunterricht herausgegeben von

Georg Gräf,

Vorstand der Fachabteilung der gewerblichen Fortbildungsschule in München.

120 Tafeln 4^o.
mit Text.

In Mappe 6 M.
Einzelne Abteilungen 2 M.

3 Abteilungen,
jede zu 40 Tafeln

Wandtafeln

für den Zeichenunterricht an Volksschulen und gewerblichen Fortbildungsschulen von Georg Gräf.

20 Blatt auf Hanfpapier, 60x84 cm., mit Text.

Preis in Mappe 10 M.

Inhalt: Die große Berliner Kunstausstellung, H. Von A. Rosenberg — L. Lang †; K. Schlesinger †. — Wettbewerb um eine Pfarrkirche in Essing. — Grabdenkmal des Prinzen Ludwig Wilhelm von Baden in Karlsruhe von Prof. Volk; Kaiserdenkmal für Karlsruhe A. B. von Ernst Heer; Kaiser Wilhelm-Denkmal in Ruhort. — Begründung eines Museums von Gipsabgüssen in Rom; Ausstellung der Arbeiten von W. Crane im Kunstgewerbemuseum in Berlin; Ausstellungen in München; Jahresausstellung 1893 im K. Glaspalast in München. — Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin — Bocklin's Gemälde Gott Vater zeigt dem Adam das Paradies; Von der Berliner Kunstakademie; Zur Ausschmückung des Berliner Rathauses; Die Erhaltung des Linzertors in Salzburg; Erweiterung der Kunstgalerie in Karlsruhe; Der zweihundertste Geburtstag Georg Rudolph Donner's; Thorvaldsen's falsches Vorbild zum Boudoin in der Wallhalla; Loher's Seestück vom Kaiser auf der Berliner Kunstausstellung angekauft — Versteigerung der Sammlung Spitzer in Paris. Auktionen in London. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich Arthur Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Heugasse 58. Teiltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1892/93.

Nr. 30. 29. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuscripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagsbuchhandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagsbuchhandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Kunsthistorischer Kongress in Nürnberg 1893.

Mit immer wachsender Dringlichkeit macht sich für die Vertreter der verschiedenen wissenschaftlichen Disciplinen das Bedürfnis geltend, sich von Zeit zu Zeit in größeren Vereinigungen persönlich näher zu kommen. Auf die seit langer Zeit eingebürgerten Versammlungen der Philologen und Schulmänner, der Naturforscher und Ärzte sind in den letzten Jahren Kongresse der Anthropologen, der Geographen und Historiker gefolgt, — um nur diese von vielen ähnlichen Versammlungen hier namhaft zu machen.

Sicherlich würden auch für die Kunstforscher die guten Folgen solcher periodisch wiederkehrender Vereinigungen nicht ausbleiben. Der Gedanke, sie ins Leben zu rufen, wurde wiederholt von einzelnen Fachgenossen zur Sprache gebracht. Die Unterzeichneten sind übereingekommen, damit an die Öffentlichkeit zu treten und so ein Werk wieder aufzunehmen, zu dem bereits vor zwanzig Jahren durch den kunstwissenschaftlichen Kongress in *Wien* der Grund gelegt worden ist.

Sie laden hiermit alle Vertreter der Kunstgeschichte, Professoren, Dozenten, Vorstände von Museen und Beamten an solchen Instituten, sowie alle Privatgelehrten des Faches freundlichst ein, sich

vom 25. bis 27. September dieses Jahres in Nürnberg

versammeln und ihre Teilnahme an dem bevorstehenden Kongress bis zum 15. August d. J. dem mit unterzeichneten Vorsitzenden des Nürnberger Lokalkomitees anzeigen zu wollen.

Die Direktion des Germanischen Nationalmuseums hat den Konferenzsaal der Anstalt für die Verhandlungen des Kongresses zur Verfügung gestellt. Außer den Besichtigungen des reichen öffentlichen Kunstbesitzes der Stadt Nürnberg soll versucht werden, eine Ausstellung von Kunstwerken aus privatem Besitz für die Kongresstage zu veranstalten.

Für die dreitägigen Verhandlungen des Kongresses ergibt sich als ein Hauptpunkt der Tagesordnung die Diskussion über die *periodische Wiederkehr* der kunsthistorischen Kongresse selbst, sowie die Bestimmung über die Zeit und den Ort der zunächst ins Auge zu fassenden Vereinigung. Außerdem sollen *Fragen methodologischer und praktischer Natur* zur Erörterung kommen, deren bestimmte Fassung weiteren Ankündigungen vorbehalten bleibt. Diejenigen Fachgenossen, welche auf dem Kongress *Vorträge* zu halten oder kürzere *Mitteilungen* zu machen wünschen, wollen dies baldmöglichst dem Nürnberger Komitee zur Anzeige bringen.

Somit sei das unter günstigem Zeichen begonnene Werk allen Fachgenossen wärmstens ans Herz gelegt! Mögen sie recht zahlreich unserer Einladung Folge leisten und dadurch beitragen zu der festen Ge-

Erhaltung einer Institution, welche die Kraft in sich birgt, die geistig Zusammengehörigen auch persönlich einander näher zu bringen und in allen das Bewusstsein lebendig zu erhalten, dass vieles, was der einzelne trüchtlös anstrebt, durch die Gemeinsamkeit leicht geklärt und verwirklicht werden kann!

Das vorbereitende Komitee:

Prof. Dr. H. Holtzinger,
Hannover.

Geh. Hofrat Fr. X. Kraus,
Freiburg i. Br.

Prof. Dr. C. v. Lütow,
Wien.

Prof. Dr. v. Oechelhäuser,
Heidelberg.

Das Nürnberger Lokalkomitee:

Dir. Hans Wäsch, Vorsitzender des Lokalkomitees. Dr. Fobse. Dr. Hump. Dr. Iwe. Dr. Stockbauer.

KUNSTAUSSTELLUNG IN ROM.

Rom, im Juni.

Nach dem lauten Jubel der römischen Festlichkeiten wurde die große Kunstausstellung im neuen Palazzo an der Via Nazionale in tiefster Stille eröffnet. Diese Vernachlässigung verdient sie keineswegs. Denn obwohl auch diesmal die gewerblich produzierende Bildmalerei ein hübsches Stück der Räumlichkeiten für sich in Anspruch genommen hat, bietet diese neueste Ausstellung doch viele namhafte Werke dar, welche berufen sind, über den Charakter der neuesten italienischen Kunstbestrebungen einen Aufschluss zu geben.

Denn es soll gleich hier bemerkt sein, dass die zehn Gebote des neitalienischen Großmeisters *Facciolto* heute schon sehr wenig Gläubige finden, und dass die Kunstbestrebungen eine Bahn eingeschlagen haben, die zwar für Italien neu ist, aber sehr wenig mit dem italienischen Geiste zu schaffen hat. Es fehlt in den besten Stücken der Ausstellung der national-italienische Zug, wir finden da eine Gefühls- und Denkungsart, welche jener des hohen Nordens sehr nahe steht. Die dominierenden Werke deuten auf eine sehr charakteristische Vernachlässigung des Genrebildes, vom religiösen oder Historienbilde ganz abgesehen. Eine breite Bestrebung nach einem dumpfen Mystizismus tritt in den Vordergrund, die sich natürlich fast ausschließlich im Landschaftsbild ihr heimisches Terrain geschaffen hat.

Nicht die helle, farbige Sonnenscheinpracht inspiriert die Künstler, sondern die matte, in dumpfem Ton phantastisch daliegende Nachtlandschaft, der Abend mit seiner Stille und dürrigen Farbenskala. Nicht das laute, lachende Leben zieht die Poeten der Palette an, nicht der bunte Schwarm zwischen den schrill kolorierten Häusern der Flecken und Küsten, sondern das friedlich daliegende Meer, die ruhenden Barken mit schlaffen Segeln. Was an

Farbe noch zu sehen ist, beschränkt sich auf den glitzernden Punkt einer grünen Wachtlaterne. — Dies ist die Stimmung, die sich die meisten Schwärmer zueignet. Dies ist die erste Impression, welche dem Besucher des römischen Salons entgegentritt.

Wenn die neue Richtung auch keine eigentlich italienische ist, so hat sie doch manche schöne Blüte hervorgebracht. Ich nenne hier zunächst *Zanetti's* poesievolles Bild, wohl die beste Landschaft der Ausstellung. Sehr bedeutende Abend- und Nachtstimmungen bieten die verwandten Werke *Carraro's*, die des *Baszaro* (ein herrliches Chioggia-Motiv), dann das silberhell beleuchtete Marinebild *Fragiacomo's*, endlich die kühl-impressionistische Landschaft *F. Filippini's*.

Das Sittenbild kann in der Ausstellung nur in zweiter Reihe genannt werden. Es ist zwar zahlreich vertreten, doch findet man verhältnismäßig wenig, was ein höheres künstlerisches Interesse zu erwecken vermöchte. Das dritte große Kontingent des Genre's hat noch vieles mit dem traditionellen zucker süßen Mutterliebe- und Hirtenknabenbild gemein. Speziell die römische und venetianische Malerei hat außerdem ein zweites Übel, welches viele gute Kräfte in schlimme Fahrwässer führt: ich meine die Ansichten- und Kostümmalerei von Bildern, die ihr Entstehen dem riesigen Fremdenverkehr verdanken und von den „*forestieri*“ als „Andenken“ mitgenommen werden.

Für uns ist nur das von Interesse, was Talent, Gefühl und Kraft zeigt. In erster Reihe wäre da *Laucerotto's* Bild zu nennen. Die einfache Composition zeigt zwei Soldaten, ihrer Uniform nach den afrikanischen Truppen angehörig, die mit einem herzlich naiven Fleiße der harten Arbeit des Briefschreibens obliegen. Außer der guten Technik bekundet *Laucerotto* in diesem Werke ein bedeutendes psychologisches Talent. Mit demselben Talent zeigt sich *Laurenti* begabt. Sein bestes Bild ist ein Ren-

dez-vous am Abend, bei einer mattscheinenden Gaslaterne. In der Auffassung steht es Zola'schen Motiven nahe. *Ettore Tito* stellt einen „Fischmarkt zu Venedig“ aus, voll von Leben und Sonnenschein, fein gezeichnet und mit Bravour gemalt. Mit räumlich großen Ansprüchen tritt uns *Ferragutti's* Bild entgegen: eine Kartoffelernte in Norditalien im vollen Sonnenschein. Doch ist es nicht über das Niveau eines Experimentes hinausgekommen. Die übrigen Genrescenen sind meist gute Bilder für elegante Salons, ohne tiefere künstlerische Bedeutung.

Das Historienbild scheint ausgestorben zu sein. Das moderne Italien greift selten in seine buntbewegte Geschichte zurück. Was hier an historischen Werken zu finden ist, bewegt sich in altbekanntem Fahrwasser, es ist ägyptische und päpstlich-kaiserliche Altertumsmalerei.

Aquarelle giebt es, wie gewöhnlich, in großer Menge, doch sind die meisten bloß liebliche Phrasen mit bescheidenen Ansprüchen. Die besten Aquarelle haben *Coleman*, *Ferraris* und *Cubiana* gesandt. Auch finden sich Radirungen, Pastelle und Stiftzeichnungen, unter welchen *Canevari's* frisch und temperamentvoll gemachte Radirungen den ersten Platz behaupten.

Minder anheimelnd ist die auffallend große Menge von Produkten der Blumenmalerei. Es sind wohl über hundert Frucht- und Blumenbilder zu verzeichnen, meistens von Damenhänden gemalt, welche zuweilen den höchsten Grad der Tüftelei erreichen. Unter andern Extravaganzen fehlen auch verzweifelte Böckliniaden nicht, wozu meistens Capri und Ischia die von Meerweibchen und Meermännchen wimmelnden Felsen geliefert haben.

In der Skulptur läßt sich eine Wendung zu den Nippes nicht verkennen. Zwischen sehr achtbaren Werken finden wir vieles, was schon sehr nahe an jener Grenze steht, wo die Kunst aufhört und die Nürnberger Spielwaren anfangen. Bei manchem wäre man versucht, irgend ein verstecktes Uhrwerk aufzuziehen, damit das Ganze rassend und klingelnd in Bewegung komme. Nicht selten läßt sich ein Zurückgreifen aufs Altägyptische wahrnehmen, was individuell interessant sein kann, doch nichts Neues und Kräftiges hervorbringt.

Den wahren Charakter der Ausstellung berühren natürlich all diese Dinge wenig. Das herrschende Moment ist die Landschaft, welche einen neuen Zug aufweist und auch etwas mit Poesie zu thun hat. Das Streben nach neuer, poetischer Auffassung macht die ganze Ausstellung interessant, und wenn dieses

Bestreben auch keinen echt italienischen Zug in sich birgt, so verdient es doch bemerkt zu werden.

CARL LYKA.

BÜCHERSCHAU.

Kavvadias, *Ἐπιπέ τοῦ Ἐδριζοῦ Μουσίου* (Bilderwerke des Nationalmuseums. Bd. I. Athen, Vlastos 504 S. 7 Frank.

Das Nationalmuseum in Athen ist in demselben Sinne wie das Museum auf der Akropolis eine Schöpfung von Kavvadias. Seine Gründung reicht freilich schon in frühere Zeit zurück. Wie in dem Vorwort des schon kurz von uns erwähnten Kataloges berichtet wird, hat man 1866 den Bau begonnen, 1874 den westlichen Flügel vollendet und zur Aufnahme der bis dahin im Theseion, Varvakion, in der Attalosstoa und im Turm der Winde aufbewahrten Skulpturen eingerichtet, 1881 den Bau eines nördlichen Flügels in Angriff genommen. Aber es geschah wenig für die Ordnung und Aufstellung der Sammlung, bis 1885 mit dem Generalexphorat der Altertümer auch die Leitung des Museums an Kavvadias übertragen wurde. Seitdem ist aus dem früheren Magazin ein wirkliches Museum geworden, das heute den bedeutendsten Sammlungen, die überhaupt existiren, den Rang streitig macht und an Reichtum auserlesener Stücke, die größtenteils zu den Erwerbungen der letzten Jahre gehören, unübertroffen ist. Wer noch daran zweifelt, dass es doch einmal gelingen wird, eine griechische Künstlergeschichte aus den Monumenten zu schreiben, der kann sich in dieser Sammlung eines Besseren belehren lassen, wenn er von einem Saal zum andern neue, bis vor kurzem nur aus den Schriftquellen bekannte Meister in Originalwerken vertreten findet, wie Agorakritos, Timotheos, Skopas, Bryaxis, Damophon. Nur von Praxiteles vermisst man schmerzlich eine Hauptschöpfung wie den Hermes, der ja leider in Olympia geblieben ist. Aber eine gewisse Entschädigung geben die schönen Musenreliefs von seiner Leto-Apollon-Artemisgruppe aus Mantineia.

Energetische Arbeit und glückliche Umstände haben das Gedeihste zuwege gebracht. Den außerordentlichen Erfolgen der jüngsten Ausgrabungen und dem unermüdelichen Bestreben, alle hervorragenden Antiken aus den kleinen Lokalmuseen Griechenlands in dieser einen Sammlung zu vereinigen, verdankt das Museum die große Bereicherung, die es während Kavvadias' Amtsthätigkeit erfahren hat. Vor sechs Jahren veröffentlichte Kavvadias von dem Bestande, soweit er damals geordnet war, eine Be-

schilderung, die 165 Nummern enthielt. Aus diesem kleinen Verzeichnis ist jetzt, nachdem die Sammlung in 11 großen Sälen vollständig eingerichtet ist, ein stattlicher Band von 1164 Nummern geworden. Er bildet den ersten Teil eines geplanten Gesamtkataloges und schließt sich insofern eng an das frühere Verzeichnis an, als die Beschreibungen der dort schon aufgeführten Stücke ebenso wie die einleitende Übersicht über die Epochen der griechischen Kunst in die Neubearbeitung übernommen sind und auch die Anordnung des Materials in vier große Abschnitte — Archaische Kunst, Bildwerke aus dem 5. und 4. Jahrhundert, Kunst der hellenistischen und römischen Zeit, Grabreliefs — dieselbe geblieben ist. Vielfach sind die früheren Angaben berichtigt und erweitert, so in den ausführlichen Litteraturnachweisen und in den genauen, besonders dankenswerten Angaben des Materials und der Fundorte (z. B. zu Nr. 29 Aristionstele, Nr. 31, 37, 38 Diskosträger, der nicht, wie bisher angenommen, aus der Themistokleischen Mauer stammt, Nr. 48 etc.). Für die Sorgfalt der Darstellung, deren Ausführlichkeit wohl durch die berechtigte Rücksicht auf die vielen nicht archäologisch vorgebildeten Besucher veranlasst ist, möge die Behandlung der Epidaurosfunde (Nr. 136 bis 158) als Probe angeführt werden. Es würde zu weit führen, hier auf alles einzugehen, beiläufig sei nur auf die gewiss richtige frühe Datirung (erste Hälfte des 1. Jahrhunderts) des großen Grabreliefs des Aristonantes (dem aber das dem 3. Jahrhundert zugewiesene Grabmal des Prokleides gleichzeitig ist) hingewiesen und bemerkt, dass in der Anmerkung zu Nr. 175 an der Echtheit des Plutosknaben aus der Eirenegruppe auf Grund der Fundangaben festgehalten ist.

Mit dem Kataloge ist zum erstenmal der Anfang einer gründlichen wissenschaftlichen Bearbeitung der griechischen Museen gemacht. Als solcher ist er ein glänzendes Zeugnis für den Aufschwung, den die archäologischen Bestrebungen seit dem letzten Jahrzehnt in Griechenland genommen haben. Aber um diese Leistung richtig zu würdigen, muss man sich vor Augen halten, dass die größere Arbeit, die Massen der alten Bestände der Sammlung in Ordnung zu bringen, der Herstellung des Katalogs vorangehen musste. Wie ergebnisreich diese Arbeit auch im einzelnen für die Wissenschaft gewesen ist, tritt an einem Beispiel wie dem großen Grabrelief Nr. 833 besonders schlagend hervor, dessen einzelne Bruchstücke bis 1885 merkwürdig in verschiedenen Räumen des Museums verstreut lagen und erst nach

und nach wieder zusammengefunden werden konnten. Mit der glücklichen Herstellung dieses Reliefs ist eins der hervorragendsten attischen Grabdenkmäler wiedergewonnen, das für die Kunstgeschichte von um so größerer Bedeutung und für die Sammlung des Nationalmuseums um so wertvoller ist, als es stilistisch zu dem Hauptstücke des Museums, den neuen Funden von Lykosura, in unverkennbarer Beziehung steht.

FRANZ WINTER.

NEKROLOGE.

Leipzig. Der erst seit Ende 1891 an unserer Universität thätige Nachfolger des verstorbenen Kunsthistorikers Professor Springer, Direktor des kunsthistorischen Seminars und ordentlicher Professor der Kunstgeschichte in der philosophischen Fakultät unserer Universität, Dr. phil. *Hubert Janitschek*, ist nach längerer Krankheit, die ihn zu Anfang des Jahres zwang, ein stüdtliches Klima aufzusuchen, am 21. Juni früh entschlafen. Professor Janitschek ist am 30. Oktober 1846 in Troppan geboren, hat von 1868—1873 in Graz studirt, darauf bis 1877 in Italien zugebracht, um dort weitere Kunststudien zu machen, ward 1877 Kustos am österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien, ein Jahr darauf auch Privatdozent an der dortigen Universität, siedelte 1879 als außerordentlicher Professor nach Prag, 1881 als ordentlicher Professor nach Straßburg und 1892 nach Leipzig über. Er übersetzte L. B. Alberti's Kleine kunsttheoretische Schriften, gab in Gemeinschaft mit anderen die Trierer Adahandschrift (1889) heraus und schrieb „Zwei Studien zur Geschichte der karolingischen Malerei“ (1885), „Geschichte der deutschen Malerei“ (1890), in Grote's „Geschichte der deutschen Kunst“ und „Dante's Kunstlehre und Giotto's Kunst“ (1892), redigirte seit 1880 auch das Stuttgarter „Repertorium für Kunstwissenschaft“. Auch seine Witwe Marie hat sich schriftstellerisch durch eine Reihe von Dichtungen einen Namen gemacht.

* * * *Der Landschaftsmaler Friedrich Wilhelm Winterfeldt*, der seine Motive vornehmlich den Ufern des Chiemsees und Bodensees entnommen hat, ist am 16. Juni zu Düsseldorf im 63. Lebensjahre gestorben. Er war anfangs Kavallerieoffizier gewesen und kam erst im Alter von 23 Jahren dazu, sich in Düsseldorf, vornehmlich unter Gude's Leitung, der Kunst zu widmen.

⑤ *Der Illustrator Wilhelm Scholz*, der bekannte Zeichner des „Kladderadatsch“, ist am 20. Juni im 70. Lebensjahre in Berlin gestorben. Er war als Maler ein Schüler von Wilhelm Wach gewesen, hatte aber frühzeitig die Malerei aufgegeben, um sich ausschließlich der Zeichnung politischer Karikaturen zu widmen, mit denen er über vierzig Jahre lang den „Kladderadatsch“, zu dessen Begründern er gehört hat, versorgte. Ein Teil dieser Zeichnungen ist in dem „Bismarck-Album des Kladderadatsch“ gesammelt worden, das kürzlich die 25. Auflage erlebt hat. Seine letzte Zeichnung war dem Abschied des Fürsten Bismarck gewidmet, dessen Typus mit den drei Haaren er geschaffen und populär gemacht hat. Seitdem zwang ihn ein schweres Leiden, seine Thätigkeit als Zeichner aufzugeben. Nächst seinen Bismarckbildern haben seine beißenden Karikaturen auf Napoleon III., der selbst zu den Lesern des „Kladderadatsch“ gehörte, die größten Erfolge gehabt.

WETTBEWERBUNGEN.

Wien. Zur Schmidt-Denkmal-Konkurrenz. Vom streng künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, hängt die Ausführbarkeit einer Denkmaleidee bloß davon ab, ob folgende drei, aus der Natur der Aufgabe heraus sich ergebende Forderungen in harmonischer Weise erfüllt sind: zunächst die Berücksichtigung der Situation des Aufstellungsortes, dann ein richtiges Verhältnis zwischen dem architektonischen und dem bildnerischen, eventuell auch materiellen Teile des Werkes, endlich die Charakteristik in Bezug auf Hauptfigur und Details. — Nicht so vom „praktischen“ Standpunkt unserer kunstfeindlichen, dem Mammon verfallenen Zeit, welche in erster Linie nach den Kosten fragt und, wie auf allen Gebieten der Produktion, so auch in der Kunst mit möglichst geringem pekuniären Opfer den größtmöglichen Effekt zu erpressen sucht. Daher enthält ein jedes moderne, den Kostenbetrag fixirende Programm für die bildenden Künstler einen Widerspruch, welcher das Talent in die schwersten Konflikte bringt, während er der Mittelmäßigkeit höchst willkommen ist, welche gerne den Schein „weiser Mäßigung“ erwecken und ihr „Nichtkönnen“ als „Nichtwollen“ aufzufassen wissen möchte. Auch das Preisausschreiben für das Wiener Schmidt-Denkmal krankt an diesem Widerspruche. Entweder ist der Platz geeignet: dann muss eine größere Summe votirt werden, damit das Monument eine des zu verewigenden Menschen und des Platzes würdige Größe erhalte, oder der Kostenbetrag ist fixirt: dann heißt es, einen anderen Platz suchen. Was nun diesen Widerspruch betrifft, so scheint er den wenigsten Projektanten ein Hindernis gewesen zu sein, am wenigsten den Urhebern des mit dem ersten Preise „gekürnten“ Entwurfes. Was aber die Jury anbelangt, so dürfte sie mit ihrem Urtheil im Sinne des Programmes das Richtige getroffen haben: Projekt Nr. 27 ist das relativ beste; das Terrain ist darin am zweckmäßigsten ausgenützt, die Form des Denkmals einfach, auch dem Laien verständlich, das Verhältnis der einzelnen Teile zu einander genau erwogen, die Figur in Haltung und Ausdruck korrekt und distinguirt; in den Details des Entwurfes ist teilweise das Rathaus citirt, und vom Kostenbetrag würde wahrscheinlich noch ein nicht geringer Teil übrig bleiben. Alles in allem eine mustergültige Lösung, wert, ausgeführt zu werden, ein Vorbild allen himmelstürmenden Feuergeistern: „Seht her, so müsst ihr Aufgaben dieser Art lösen, wenn ihr Erfolg haben wollt, was kümmert uns euer Originalität, euer Schwung, euer Gedankentiefe! Unbrauchbares Zeug! So lernt doch endlich mit der Zeit zu gehen!“ Aber „audiatur et altera pars!“ Einer dieser kecken Stürmer, dessen Kunstbegeisterung nicht vereinbar ist mit der Resignation: „Alles verstehen heißt alles verzerren“, würde, wenn er zu Worte käme, ungefähr folgendes erwidern: „Diejenigen, welchen es ihr Besitz gestattet, ihre Pietät durch Geldbeiträge zu betätigen, haben dadurch allerdings das Recht erworben, nach ihrem Geschmack einen Entwurf auszuführen und an einem bloß für sie zugänglichen Orte aufstellen zu lassen, nicht aber an einem öffentlichen Platze, wo dasselbe auch von solchen Menschen gesehen werden müsste, welche zwar keinen Beitrag geleistet, nichtsdestoweniger aber den Wunsch haben, einem hochverehrten, als Mensch und Künstler bedeutenden Manne ein seiner würdiges Moment gesetzt zu sehen. Diesen würde der zur Ausführung bestimmte Entwurf durchaus nicht genügen; denn wenn auch der Standort richtig und die Anpassung an das gegebene Terrain am glücklichsten gelöst ist, was Sache des Kunstverständes und der Überlegung ist, so lässt democh

der Entwurf, was Geschmack, Schwung und Monumentalität in der Durchführung anbelangt, so ziemlich alles zu wünschen übrig. Die Grundrissform ist trocken, trivial, erklügel, langweilig, der Aufbau, ohne jeden monumentalen Zug, ohne Silhouette, wie mit einem Messer zugeschnitten. Das Verhältnis zwischen dem architektonischen und dem bildnerischen Teile ist allerdings ein recht harmonisches: der erstere ist ebenso nichtssagend wie der letztere; denn die Architektur ist schablonehaft und geradezu armselig, und die Figur trotz der sauberen Darstellung ohne Leben und Charakteristik; und was die seitlich hockenden Löwen anbelangt, so dürften dieselben ihre Wirkung auf die Masse — der Kinder nicht verfehlen. Kurz: im Interesse des Platzes, der Jury, der Projektanten und endlich aller kunstsinigen Menschen wäre zu wünschen, dass der Entwurf Nr. 27 in seiner jetzigen Form nicht zur Ausführung käme! — Diese Zeilen, welche bloß den Zweck haben, gegen die Ausführung eines nahezu in jeder Beziehung mangelhaften Entwurfes zu protestieren, werden, nach den Zeitungsberichten zu schließen, wahrscheinlich zu spät kommen: denn „das Un-glück reißt schnell“, auch in Wien, wo man sich im Allgemeinen über allzu hastige Betreibung öffentlicher An-gelegenheiten nicht beklagen kann. A. A. A.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

* Über vier neue Ankäufe für die Dresdener Galerie. nämlich die Pietà von Max Klinger in Leipzig, eine „Studie“ von Alexander Harrison in Paris, den „norwegischen Lootsen“ von Christian Krohg in Berlin und das Tierstück „Fuchs und Schneehase“ von Bruno A. Liljefors in Upsala, welche auf der großen Kunstausstellung in Berlin erworben wurden, macht Dir. K. Wornum im „Dresd. Journ.“ vom 20. Mai folgende Bemerkungen: „Max Klinger, der bekannte geist- und phantasievolle Radierer eigener Erfindungen, hat schon eine Reihe großer Gemälde geschaffen, von denen die 1890 in Rom gemalte „Pietà“, die Beweinung des lang ausgestreckt auf marmornen Sarkophagdeckel ruhenden Leichnams Christi durch Maria und Johannes, als das reifste und abgeklärteste bezeichnet werden muss. Von den bizarren Einfällen, die von den Radirungen des Meisters, in denen man sie gelten lassen muss, auf einige seiner Bilder hinübergesprochen sind, zeigt die „Pietà“ nirgends eine Spur. Hier ist alles ernst, alles einfach, still und groß. Wenn erfahrungsmäßig nicht alle Kunstfreunde sofort von dem Bilde angesprochen worden sind, so liegt das wohl gerade in der Abwesenheit jedes hergebrachten theatralischen Pathos in der Komposition und im Ausdruck der Leidtragenden, in der herben, fast eckigen Schlichtheit der Anordnung, in der freskenhaft wirkenden, mit der Monumentalität der Komposition übereinstimmenden Einfachheit der Farbensprache. Aber erschütternd und ergreifend scheint uns der über-große Schmerz Maria's und des Johannes nur selten zum Ausdruck gekommen zu sein, als auf diesem Bilde. Mit ihrer Linken zielt Maria, deren Augen vom vielen Weinen fast erblindet zu sein scheinen, die Rechte des vor ihr liegenden teuren Leichnams an ihr Herz; ihre Rechte ruht tröstend zwischen den beiden Händen des Lieblingenjüngers des Heilandes. Das Meinandergreifen der Hände ist mit großer zeichnerischer Kraft und Klarheit dargestellt, wie Klinger denn in diesem Bilde uns in jeder Hinsicht mehr als strenger Zeichner denn als Maler im modernen Sinne des Wortes entgegentritt. Überhaupt lässt es überall ein eingehendes Studium der alten Italiener der Art Mantegna's und der Frühzeit Bellini's durchblicken, ohne dass es des-

halb die Nachahmung dieser Meister zu bezeichnen wäre. Vielmehr zeigt es zugleich auch überall die Selbständigkeit und Eigenart des Künstlers, die ihm befähigen, die fremden Einflüsse mit seiner eigenen Naturanschauung und seiner eigenen innerlichen Auffassung zu verschmelzen. Wer möchte an einem so großen Werke eines so mächtig ringenden Künstlers nicht allerlei anzusetzen haben! Unzweifelhaft hat auch dieses Werk die Mängel seiner Vorzüge; aber seine Vorzüge, die Vorzüge tiefen künstlerischen Ernstes in geistiger wie in technischer Hinsicht, sind so groß, dass sie in den Augen der meisten Unbefangenen die Aufnahme des Bildes in die Dresdener Galerie vollakt rechtfertigen werden. Klinger ist bekanntlich Leipziger. Er hat jetzt auch seinen Wohnsitz wieder ganz in Leipzig genommen. Dass die Dresdener Galerie dieses Mal die erste Sammlung ist, die ein Gemälde eines hochbegabten sächsischen Künstlers aufnimmt, ist nicht mehr als in der Ordnung. — Der Ankauf der „Studie“ von *Alexander Harrison*, einem in Paris gefeierten jüngeren Künstler amerikanischer Herkunft, bedarf gerade deshalb einer besonderen Begründung, weil das in Kreisen auf der Berliner Ausstellung sofort mit Freude begrüßte Bild in der That nur eine „Studie“, kein „Galeriebild“ im hergebrachten Sinne des Wortes ist. Eine derartige „Studie“ kann natürlich nur ausnahmsweise für die Galerie erworben werden. Die künstlerischen Qualitäten gerade dieser Studie aber rechtfertigen es, eine Ausnahme zu machen. Im Gegensatz zu dem rohen Impressionismus, wie er sich vor einiger Zeit in Paris breit machte und wie er z. B. in unangenehmer Weise in den Münch'schen Improvisationen zu Tage tritt, zeigt diese Studie die modernste Pariser Kunst von ihrer feinfühligsten Seite, auf der sie den unmittelbarsten Natureindruck, wie er durch das klarste oder das durch Schatten gedämpfte Sonnenlicht beendigt wird, zugleich zu einem poetischen Stimmungsausdruck auszugestalten versucht. Das Motiv ist einfach: An einem von Bäumen umwachsenen Weiler, in dem der Abendhimmel sich spiegelt, lehnt eine unbekleidete Frau, einer anderen im Kahne herantreibenden entgegengehend, an einem Baumstamme. Die Wahrheit und Weidheit der Darstellung lässt uns die Frauen im Geiste unwillkürlich in Nymphen verwandeln, wie wir sie auch in einem Berliner Berichte bezeichnet fanden, und sofort wird vor unserm Blicke ein Stüchlein idyllischen Naturlebens aus paradiesischen Erzeiten entrollt. Gerade weil diese Richtung im gesunden Sinne erst in der Entwicklung begriffen ist, genügt eine „Studie“, sie zu kennzeichnen; und eine solche Studie wird in der Dresdener Galerie nicht nur den Kenner erfreuen, sondern auch in künstlerischer und kunstgeschichtlicher Hinsicht lehrreich und förderlich wirken können. — Einer besonderen Begründung bedarf der Ankauf der beiden Bilder der nordischen Künstler *Krogby* und *Liljefors* nicht. Wahr, klar und lebendig sind beide der Natur abgelauscht. Das eine spiegelt das in der Natur waltende und von ihr beherrschte menschliche Leben, das andere ebenso das tierische Leben wieder. Krogby's norwegisches Lootsen sehen wir auf hoher See im Lootsenboot dem aus der Ferne nahenden nicht mit dargestellten Schiffe entgegenfahren. Mit ihm schaut im vorderen Teil des Bootes ein Schiffsjunge aus. Die Gelände des Hinnauschmarns, das in der Ferne Spähens kommt in beiden trefflich zum Ausdruck. Der gelbe Ölrock des Lootsen, die violette Wolljacke des Jungen und die hellgrüne, frisch bewegte Moor, dessen Oden man zu spähen meint, bilden einen anziehenden Farbendruck. Liljefors' „Fuchs, der einen Schneehasen packt.“ ist vor kurzem bereits in Dresden (im Kunstsalon des Viktoriahauses)

ausgestellt gewesen und hat schon damals manche Freunde erworben.

Aus *Düsseldorff* erhalten wir von Herrn *Werner Dahl* nachfolgende Zuschrift: In Nr. 28 der „Kunstchronik“ wird gelegentlich einer Besprechung von bei Schulte ausgestellten Bildern gesagt: „Neben einem solchen Bilde (Calame) wirkt selbst der im nächsten Zimmer hängende alte Hobbema, so fein er im Ton ist, flau. Das Bild scheint übrigens gut konserviert zu sein und ist in seinen grau-violetten Lufttönen und seinem warmen, etwas unwahren bräunlichen Terrain recht charakteristisch für den Meister und seine Zeitrichtung.“ — Ich kann es nicht unwidersprochen lassen, dass diese unbezeichnete Landschaft von Ihrem Herrn Berichterstatter für einen echten Hobbema ausgehen wird. Die Ausstellung eines solchen Bildes als echten Hobbema ist für das Studium der alten Meister direkt schädlich; die Kunstfreunde werden irre geführt und bekommen eine durchaus falsche Vorstellung von dem großen Hobbema. Das Bild ist um hundert Jahre nach ihm gemalt, mit anderen Farben, als er und seine Zeitgenossen anwandten, und folglich auch in anderen Tönen; ohne Zweifel ist es von demselben *Meister*, einem ebenso talentvollen und geschickten wie gewissenlosen Künstler, der in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in Bremen falsche Ruysdael's und Hobbema's anfertigte und — je nachdem — auch die Namen darauf setzte und von dem ich ein Bild und über ihn Dokumente besitze. Bevor der Kunstwelt ein Bild als Hobbema vorgestellt wird, sollte man es erst von kompetentem Autoritäten anerkennen lassen.

Aus *Düsseldorff*. Wir stehen im Zeichen der Marine-malerei! Ganz auffallend zeigt sich dies wieder bei der neu-eröffneten Ausstellung des „Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen“, welche mehr interessante Kunstwerke bringt, als man es in den letzten Jahren gewohnt war. Da ist viel Frisches und Neues neben der natürlich unvermeidlichen Durchschnittsmalerei. Die Figurenbilder treten nur sparsam auf, die Stimmungslandschaft ragt vor und darunter ist das weitaus meiste auf dem Gebiete der Halb- oder Ganzmarine, der Strand-, Fluss- oder Hochseemalerei entstanden. Wie rasch hat sich diese Kunst entwickelt, wenn man die Ausstellungen von heute mit denen von früher, 20 oder selbst 10 Jahre zurück, vergleicht. „Konventionelles Wasser“ selbst man gottlob nur noch wenig. An Stelle der früher nach allerhand Regeln und „Rezepten“ ausgeklügelten Wellen, malt sie heute jeder, wie er sie sieht und für seine künstlerischen Motive verwendbar findet. Da ist zunächst auffallend das große Bild „Hamburger Hafen“ von *Wandling* und *Becker* „in Compagnie“ gemalt. Die Gesamtstimmung ist gut, die feuchte Atmosphäre trefflich gefühlt und die energischen Schiffszeichnungen (von Becker) stehen harmonisch im Ganzen. Becker hat außerdem noch verschiedene kleinere Sachen ausgestellt, meist stürmische Seestücke von kräftiger lebendiger Wirkung. Man erkennt daran den scharfen Beobachter, der mit gutem Gedächtnis das Gesehene in gesunde künstlerische Werte umzusetzen weiß. *Spurrer*, *Petersen*, *Angeln*, *Immer*, *Melconer* und andere sind, jeder in seiner Weise, gut vertreten. *Erwin Günter* diesmal nicht besonders. Die kleinere Mondschein-Marine ist besser gelungen als das größere Bild, welches gegen sein tüchtiges Stück auf der Märzausstellung abfällt. *Schlüter* hat mehrere feine Aquarelle von schönem Stimmungsgefühl, und der junge *Herzog* erfreut durch kleine leuchtige Skizzen, die ein sehr englisches gesundes Talent und tüchtiges Studium vor der Natur offenbaren. *Schibemann's* Marinen zeigen, dass die Natur ihm viel zu sagen hat, aber man merkt ihm

noch das Ringen mit der Technik an, über deren für ihn zweckmäßige Form er noch nicht im reinen ist. Vorläufig sind seine Arbeiten nur als mehr oder minder geglückte Versuche hinzunehmen. Ein kleines Bild, welches keinen hohen Anspruch auf Kunstwert und Naturwahrheit erhebt, aber doch aus inniger Liebe zur Kunst und zum Schönen entstanden, ist das eines Malers *ohne Namen*, *A. Siepp*; es stellt zwei Zigeunermädchen an einem Parkgritter dar mit landschaftlichem Hintergrund. Einen Vergleich mit der modernen Technik hält es nicht aus, es macht sogar anfangs mit seinem verkehrten gelblichen „Lokalton“ einen konventionellen Eindruck. Sieht man sich aber etwas länger hinein, so fühlt man bald auch die ganze Liebe und Hingabe des Künstlers (der mit den *Füßchen wackelt*), und man erstaunt über die Sicherheit der Zeichnung und das feine Detailiren. Das Gesicht des am Boden knauernden Mädchens mit dem Kinde ist besonders zart empfunden. Die ganze Arbeit flößt Achtung und Interesse ein durch den ihr inwohnenden Idealismus und heiligen Ernst, der selbst das körperliche Gebrechen überwunden hat. Nicht weit davon hängt eine Landschaft mit Schafen von *Christian Mali* in München. Man wundert sich, warum es so an die Seite gehängt ist. Es gehört zu den besten Stücken der Ausstellung. Die Schafe sind plastisch und haben wirkliches Leben. Stimmung, Bewegung, Lichtwirkung sind vortrefflich, das Terrain fein in der Farbe. — In der früheren *Kunsthandlung von Morscheuser* ist seit einigen Tagen Professor *Nide's* Sensationsstück „*Vitriol*“ ausgestellt. „Das Bild erregte überall großes Aufsehen“ besagt der Reklamezettel. Wir zweifeln nicht daran. Ob es Sache der Kunst ist, solche Motive zu wählen, darüber mag sich die Ethik mit der Aesthetik abfinden. Der Inhalt von *Nide's* Bilde dürfte genugsam bekannt sein (eine Verlassene lauert ihrem Untreuen und dessen Braut mit einem Glase „*Vitriol*“ auf), als dass wir näher darauf einzugehen brauchen. So wenig wir persönlich derartigen dunklen, nervenkitzelnden Sujets Sympathien abgewinnen können, so zwingt uns doch der Künstler als solcher zur Bewunderung. Was er gewollt hat, erreicht er, sein stupendes Können ist außer Zweifel. Ob es das richtige ist, bleibt dahingestellt.

Hamburg. Der Hamburger Kunstverein beabsichtigt demnächst sein Ausstellungslokal mit Oberlicht zu versehen. Infolgedessen wird das Lokal vom 9. Juli a. c. ab für einige Zeit gänzlich geschlossen sein. Die Wiederöffnung wird voraussichtlich im Laufe des Monats September erfolgen. Der Termin wird an dieser Stelle später bekannt gegeben.

Münchener Jahresausstellung 1857 im kgl. Glaspalast. Nachdem die Thätigkeit der Aufnahmjury nimmere ihren Abschluss gefunden, kann die erfreuliche Thatsache konstatiert werden, dass die Besichtigung der Ausstellung seitens Deutschlands und insbesondere Münchens eine ganz vorzügliche ist. Neben München dürfte Düsseldorf noch besonderes Interesse beanspruchen, hauptsächlich durch die Bilder *E. v. Gohardt's*, wohl die bedeutendsten, die dieser Künstler bis jetzt geschaffen.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

⊙ *Streitigkeiten im Verein Berliner Künstler.* Der Bildhauer *Robert Tobernitz* hat in der in Berlin erscheinenden Wochenschrift „*Die Zukunft*“ einen Aufsatz veröffentlicht, worin er aus Anlass der Zurückweisung des Entwurfs zu dem Kaiser Wilhelm-Denkmal für Stuttgart von *Max Kün* eine scharfe Kritik an dem Verfahren der Jury der großen Berliner Kunstausstellung geübt hat. Durch diese Kritik hat

sich ein Mitglied der Jury, der Bildhauer *Emil Hildebrandt*, der sich ebenfalls an der Konkurrenz um das Stuttgarter Kaiser-Denkmal betheiligt hat, beleidigt gefühlt, und er hat deshalb eine eingelegte Entscheidung des Vereins Berliner Künstler gegen den Verfasser des erwähnten Artikels auf Grund des § 8 des Vereinsstatuts beantragt. Zu diesem Zweck ist eine außerordentliche Hauptversammlung des Vereins auf den 27. Juni einberufen worden.

VERMISCHTES.

⊙ *Professor Hugo Vogel* in Berlin hat den Auftrag erhalten, für die Kunsthalle in Hamburg das Bildnis des Bürgermeisters Dr. Vermann in ganzer Figur und zwar in der alterthümlichen Amtstracht zu malen.

⊙ *J. v. Werner's* geodäs. Gemälde der ersten Reichstagsversammlung durch Kaiser Wilhelm II. an dem der Künstler fast fünf Jahre gearbeitet hat, ist am 25. Juni, dem fünften Jahrestage der Feierlichkeit, im Landesausstellungsgebäude zur Schau gestellt worden.

VOM KUNSTMARKT.

*.⊙ *Über den Verbleib der Spitzer'schen Sammlung* lässt sich, wie der „*Kölnischen Zeitung*“ geschrieben wird, feststellen, dass etwa ein Drittel der versteigerten Gegenstände in Frankreich geblieben ist. Ein weiteres Drittel hat seinen Weg nach Belgien, Deutschland und Oesterreich gefunden. Das letzte Drittel endlich ist für englische und amerikanische Rechnung erworben worden. Ein Teil der ursprünglich von amerikanischer Seite für die Versteigerung erteilten Aufträge wurde im letzten Augenblicke, wie es scheint, infolge verschiedener eingetretener finanzieller Schwierigkeiten, wieder rückgängig gemacht. Der Gesamterlös, 9497,000 Frank, umfasste 3570 Nummern, so dass der Durchschnittspreis für den einzelnen Gegenstand sich auf 2700 Frank stellte. Wenn man bedenkt, dass keine hervorragenden Kunstwerke der Malerei oder Plastik sich unter den großen Sammlung befanden, so ist dieser Durchschnitt, namentlich bei der großen Zahl der Stücke und bei den ungewöhnlich schlechten Zeiten, entschieden glänzend zu nennen. Die berühmte *Magnias'sche Sammlung*, eine der besten in England, hat es in neuerer Zeit nur auf einen Durchschnitt von 2510 Frank gebracht. Der beste Käufer der Spitzer'schen Versteigerung ist der Engländer *Palsing*, ein heimgekehrter australischer Kolonist, gewesen, der für eine Million Frank ersteigert hat. Er hat eine verhältnismäßig kleine Zahl der auserlesenen Stücke, Fayencen, Bronzen, Elfenbeinschnitzereien, Möbel, Wachsporträts und Gold- und Silberarbeiten, von allem das Beste, an sich gebracht. Für staatliche Erwerbungen waren 500,000 Frank angesetzt worden. Diese Summe war nicht hoch, weil es sich darum handelte, in mehreren Fällen berühmte Prachtstücke, *Unica*, zu erlangen. Indessen die Sammler wie die Händler waren dem Louvre gegenüber lüthlich und rücksichtsvoll genug, den Degen zu senken, so dass die Ankäufe für die nationalen Sammlungen durchweg zu sehr billigen Preisen gemacht werden konnten. Ein berühmtes Kunstwerk der Elfenbeinschnitzerei, das bereits einmal für 150,000 Frank den Besitz gewechselt hat, ist gerade für die Hälfte dieser Summe Eigentum des Staates geworden. In dem einen oder anderen Falle, wo die verfügbaren Mittel nicht ausreichten, haben auch Privatpersonen in eine wohlgefüllte Tasche gegriffen, um den staatlichen Sammlungen besonders wertvolle und interessante Gegenstände zuzuwenden.

Inserate.

Alte Gemälde-Rahmen.

M. van Menk, Kalverstraat 21 Amsterdam.

Spezialität in imitirten Ebenholzrahmen für alte Gemälde (nur Holz, ohne Kalk oder Kreide). Einziger Fabrikant dieser Bilderrahmen für sämtliche holländischen Musea. [707]

Gemälde moderner und alter Meister.

auch Aquarelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl einzeln als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von **Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 168.** [593]

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle größeren Gemäldeaktionen des In- und Auslands.

Berlin W.,
Potsdamerstraße 8.

[579]

Josef Th. Schall.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in **Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869.** [463]

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

Geschichte der Holzbaukunst in Deutschland.

Von

Carl Lachner,

Direktor der Gewerbeschule in Hannover.

Mit 234 Textillustrationen, 4 Farbendrucke und einer Radirung.

Hoch 4. Zwei Teile in einen Band geb. 20 M.



Oelgemälde

werden nach Maß wie neu durch
Dr. Büttner's Restaurator Priesius.

In dem einzahl. Gewächsen vorzüglich.

Preise frei nach

Schminke & Comp. Düsseldorf

Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

Handbuch der ORNAMENTIK

von **Franz Sales Meyer.**

Vierte Auflage. Mit 3900 Abbildungen auf 300 Tafeln. Preis brosch. M. 9.— gebd. M. 10.50.

Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

Stufengang des elementaren Ornamentzeichnens mit Kolorir- und Komponirübungen.

Eine auf dem Grunde der Leipziger Zeichenmethode stehende Anleitung zum Gebrauch an allgemein bildenden Lehranstalten von

Martin Ludwig,

Zeichenlehrer in Leipzig.

72 schwarze und 12 farbige Tafeln nebst Text in Mappe 10 M.

Ornamentale Formenlehre

Eine systematische Zusammenstellung des Wichtigsten aus dem Gebiete der Ornamentik zum Gebrauch für Schulen, Musterzeichner, Architekten und Gewerbetreibende von **Franz Sales Meyer**, Professor an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe. 300 Tafeln mit erläuterndem Text. Großfolio. In Mappe mit Zugband 78 M.

Ornamentvorlagen

für Gewerbe, Fach- und Fortbildungsschulen gezeichnet und herausgegeben von **Ferdinand Moser**, Hauptlehrer in München. 50 Tafeln kl. Folio. Ladenpreis 15 M.

Dies Werk ist aus einem bei dem Zeichenunterricht an den Münchener Fortbildungsschulen schon lange fühlbar gewordenen Bedürfnisse hervorgegangen. Es bietet musterartige Motive in vorzüglicher Darstellung zu einem verhältnismäßig geringen Preise. Den verschiedenen Fächern der Technik entsprechend zerfällt es in 5 Abteilungen: 1. Ornamente für Holz-, Stein- und Thonplastik; 2. Ornamente für Eisenplastik; 3. Ornamente für Edelmetallplastik; 4. Ornamente für Flächendekoration; 5. Ornamente für Typographie und andere Vervielfältigungsarten.

In den Münchener Fortbildungsschulen amtlich eingeführt.

Inhalt: Kunsthistorischer Kongress in Nürnberg 1893. — Kunstausstellung in Rom. Von C. Lyka. — Karyvadias, *Pharis* von E. Bressan. — H. Jauchtschek 1; F. W. Winterfeldt 1; W. Scholz 1. — Zur schmidt-Denkmal-Konkurrenz. — Neue Ankäufe für die Dresdener Gallerie; aus Düsseldorf, Berichtigung; Ausstellung des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen; Hamburger Kunstverein, Münchener Jahresausstellung 1893. — Streitigkeiten im Verein Berliner Künstler. — Bild des Bürgermeisters Versmann von Prof. H. Vogel; Die erste Reichstagsöffnung durch Kaiser Wilhelm II. von A. v. Werner. — Über den Verbleib der Spitzer'schen Sammlung. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Artur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Heugasse 58. Teplitzerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1892 93.

Nr. 31. 20. Juli.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagsbuchhandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagsbuchhandlung die Annoncexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Da ich während der Monate August und September von Wien abwesend sein werde, bitte ich alle Zusendungen und Briefe während dieser Zeit direkt an die Verlagsbuchhandlung **E. A. Seemann in Leipzig, Gartenstrasse 15**, richten zu wollen.

Wien, Mitte Juli 1893.

C. v. LÜTZOW.

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG.

III.

Das Porträt und die Landschaft sind die beiden Pole, um die sich die deutsche Malerei der Gegenwart dreht. Wir müssen uns mit dieser Thatsache abzufinden suchen und dürfen uns dabei mit der Beobachtung trösten, dass auf beiden Gebieten noch so Ausgezeichnetes geleistet wird, dass so viele neue Talente hervortreten, dass von einem Stillstande oder gar von einem Rückgange der deutschen Kunst nicht die Rede sein kann. Die Vertreter der alten und der neuen Richtung, die Anhänger der Überlieferung und die „Modernen“ finden sich hier zusammen; denn die Naturalisten, die Unabhängigen, die Freiheits- und Übermenschen in der Kunst haben kein anderes Stoffgebiet als die Herdenmenschen: auf der einen Seite den Menschen, das Individuum, idealisirt oder in seiner wirklichen Erscheinung, auf der anderen Seite die Natur. Nur mit dem Unterschiede, dass jeder die Natur auf seine Weise anschaut, stimmt, vergewaltigt, dass die Anhänger der alten Richtung im Menschenbildnis wie im Naturporträt mehr auf Objektivität halten und dass die Naturalisten auch den Menschen, den sie porträtiren wollen, unter ihre Individualität zwingen, obwohl in der modernen Künstlerrepublik

der Zwang verhasst ist. freilich nur der Zwang von oben, nicht der, den jeder einzelne Republikaner nach unten, d. h. dem Objekt seiner Willkür gegenüber ausübt.

Es ist bekannt, mit welcher Verachtung die Naturalisten auf die Bildnismaler herabsehen, die ihren Auftraggebern entgegenkommen, indem sie sie nach altem Branch möglichst ähnlich, möglichst sorgfältig malen und ihre Erscheinung möglichst geschmackvoll oder — je nach Wunsch und Neigung — möglichst einfach in Scene setzen. Dass die letzteren nach wie vor in der Mehrheit bleiben, wird gemeinlich als eine Schwäche der menschlichen Natur ausgelegt, die der künstlerischen Mittelmäßigkeit leichter entgegenkommt als dem künstlerischen Genie. Ein Blick auf die Geschichte der Malerei widerlegt aber diese Behauptung, mit der sich die Naturalisten über ihre Misserfolge in der Bildnismalerei zu trösten suchen. Rembrandt hat viel mehr Bildnisse gemalt als Bol und van der Helst zusammengenommen, und Lenbach hat trotz der bekannten Rücksichtslosigkeit seiner Darstellungsart so viele große und kleine Menschen, so viele mittelmäßige und Ausnahmestaturen unter seinem Willen gezwungen, wie es nicht einmal Tizian und Rubens zuwege gebracht haben, die als Porträtmaler doch auch Gewaltmenschen waren. Bei allem Streit der Meinungen wird immer die

Genialität den Ausschlag geben, und wenn man Lenbach preist und feiert, ist damit noch nicht sein Nachahmer *Leo Samberger* gerettet, der den Gesichtsausdruck bis zur Fratze, bisweilen auch zur unabsichtlichen Karikatur steigert und das Clairobscur Lenbach's zu jenem mystischen Halbdunkel umwandelt, das besonders den Geisterbeschwörern der Zauberünstler zuträglich ist.

Dass in Berlin gerade für den Mysticismus in der Porträtmalerei, mag er sich nun im Mantel des romantischen Kolorits oder im unsicheren Nebel des Naturalismus zeigen, kein Boden ist, das liegt in der Luft, in der Großstadthuff, die die Augen der Menschen an scharfe Umrisse und helle Gesichter gewöhnt. Eine Berliner Rasse giebt es längst nicht mehr, eine Familienüberlieferung auch nicht; aber die Grundstimmung, die schon vor siebzig Jahren der falschen Romantik feindselig war, die schließlich den Dunst, der über dem deutschen Volksgeiste lagerte und ihn an jedem Aufschwunge hemmte, vertrieben hat, ist geblieben. Sie verhält sich hart und ablehnend gegen alle unklaren künstlerischen Bestrebungen; aber wir dürfen sie darum nicht unkünstlerisch an und für sich schelten. Denn ihrer hartnäckigen Reaktion verdanken wir — um nur ein Bestes zu nennen — das Werden und Wachsen eines *Mozel*, der, beiläufig bemerkt, nachträglich noch einen seiner intimen Ausschnitte aus den Ereignissen eines Ballabends im königlichen Schlosse ausgestellt hat.

Dass in einer solchen Atmosphäre Bildnismalern, wie die in Paris gebildete *Dora Hill*, die von Dresden nach Berlin übergesiedelt ist, nicht gedeihen können, darf nicht Wunder nehmen. Berlin ist immer noch mehr klassisch als romantisch gestimmt, steht mehr auf dem historisch gewordenen Boden als auf dem schwankenden Gerüst des „Neuidealismus“, und wenn es nach diesen Anschauungen auch den neuesten Bildnissen *Max Liebermann's* noch nicht einen gleichberechtigten Platz neben den Meisterwerken eines Frans Hals, trotz der Beredsamkeit einflussreicher Kunstgönner und Kenner einräumen will, so weiß es doch mit richtigem Instinkt herauszufinden, dass Bildnisse wie die des Pfarrers Haller und des Prinzen von Sachsen-Altenburg von Grafen *Hornach*, der damit der Temperatechnik nach Pereira'schem Rezept vornehme und ruhige Wirkungen in hellen wie in tiefen Tönen abgewonnen hat, das des verstorbenen Reichstagsabgeordneten Peter Reichensperger von *Hubert Goltz*, einem jungen Maler, der darin die erste Probe eines

stannenswerten Fleißes, einer bereits zur Meisterschaft gediehenen Sicherheit in Zeichnung und Modellirung bietet, das einer jungen Dame in schwarzem Jackett und weißem Kleide von *Franz Behmer*, das des Präsidenten der Kunstakademie Karl Becker von *Ernst Hildebrand*, das Bildnis eines jungen Mädchens von dem seit drei Jahren in Berlin ansässigen ungarischen Maler *Leopold Horowitz* und das große Bildnis eines Kinderpaares von der Holländerin *Therese Schwartz* künstlerische Qualitäten besitzen, die sich als Erzeugnisse eindringlicher Studien nach alten Meistern, nach Holbein, Tizian, van Dyck u. a. zu erkennen geben, aber doch jenen persönlichen, in diesem Falle durch und durch modernen Zug an sich haben, der den schöpferischen Künstler von dem nachahmenden unterscheidet.

Wenn wir allen hervorragenden Bildnismalern gerecht werden wollten, müssten wir eine lange Liste folgen lassen. Wir begnügen uns darum mit der Erwähnung solcher, die nicht bloß Gutes, sondern auch Hervorragenderes als früher geschaffen und zugleich den Vorzug eines geistig oder körperlich interessanten Modells gehabt haben: zuerst *Max Koner* mit den schon erwähnten Pastellbildnissen der Maler Bracht und Brausewetter, dann *Hans Fehner* (Porträt des Schriftstellers Wilhelm Raabe), *Ernst Henseler*, der Genremaler, dessen Bildnis des Dichters Hoffmann von Fallersleben in seinem Arbeitszimmer auf Schloss Corvey ein Meisterwerk intimer Charakteristik ist, *Hugo Vogel* (Bildnis des Oberbürgermeisters von Magdeburg, Bötticher), *Hugo Crola* in Düsseldorf, *R. Warthmüller*, *R. Lepsius* (Professor Ernst Curtius) und *G. Biermann* (Professor R. Lepsius).

Man mache nur einmal, wie es in Paris und Brüssel geschehen ist, den Versuch, eine Anzahl von Bildnissen, wie die obengenannten, nach strenger Auswahl zu einer intimen Sonderausstellung zu vereinigen, und man wird sehen, dass die deutsche Bildnismalerei, soweit es sich um Menschen und Charaktere, nicht um Modepuppen und Toiletten handelt, mit der englischen und französischen auf gleicher Höhe steht, auch in der Technik. Nur an dem Ungeschiek, das unsere öffentlichen Ausstellungen zumeist verdirbt, in erster Linie aber an dem Mangel an Nationalitätsgefühl liegt es, dass im Auslande die deutsche Bildnismalerei mit wenigen Ausnahmen als untergeordnete Handwerksarbeit betrachtet wird.

Eine noch höhere Stellung nimmt die Land-

schaftsmalerei ein. Sie wächst und erweitert sich in Deutschland von Jahr zu Jahr, während sie in den übrigen Ländern Europas immer mehr erstarrt oder in der Willkür eines wüsten Impressionismus untergeht. Die deutsche Landschaftsmalerei ist nicht bloß universell in ihrem Stoffgebiet, sondern auch in ihrer Darstellungsart. Alle Mittel sind ihr recht, die der strengen Zeichnung wie die der schummrigen Tonandeutung. Nur die poetische Empfindung, das feine Gefühl für das geheimnisvolle Seelenleben der Natur wollen die Meisten dem Stumpfsinn naturalistischer Augen, die mit flimmernden Blicken nur verschwimmende Töne, keine Formen mehr sehen, nicht opfern. Als die ideale Landschaft historischer Stils in Blüte stand, würde man *Konrad Lessing's* „Poststraße zwischen Bruneck und Taufers“ als ein Meisterwerk gepriesen, als die Verehrung vor den Meistern des Paysage intime das A und O der Landschaftsmalerei geworden war, würde man den See bei Herbststimmung von *Albert Arn*: in Düsseldorf und die Überschwemmung in Norfolk Broads (England) von *Karl Heffner* als neue Offenbarungen der Kunst ausgerufen haben. Heute sind diese Biedermänner in den Augen der modernen Stürmer und Dränger abgethane Leute. Um so nachdrücklicher muss ihr Verdienst von denen betont werden, die den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht festzuhalten suchen.

ADOLF ROSENBERG.

KUNSTBLÄTTER.

* *Ad. Braun* in *Dornach* beginnt soeben seine neueste, die Gemäldegalerien Roms umfassende photographische Publikation. Es sind darin die berühmtesten und wichtigsten Gemälde aus den öffentlichen und privaten Sammlungen der ewigen Stadt enthalten, allein aus der Galerie Borghese 100 Bilder, aus der Galerie Doria 61, aus der Pinakothek des Vatikans 46, im ganzen 324 Blatt. Ein erläuternder Text aus der Feder Direktor *Ad. Venturi's* erhöht den Wert der Veröffentlichung.

NEKROLOGE.

* *Der Landschaftsmaler Michael Emil Sachs*, der Direktor der Bezirksschule in Partenkirchen, ist daselbst am 11. Juli im 57. Jahre gestorben. Er war ein Schüler von Schirmer und Oswald Achenbach gewesen. Seine Landschaften behandeln zumeist Motive aus dem Rhein- und Lahngebiet und den bayerischen Alpen.

* *Der Genre-maler Heinrich Schumann* ist am 6. Juli im 53. Lebensjahre zu Stuttgart gestorben. Das hervorragendste seiner gemüth- und humorvollen Genrebilder, deren Motive zumeist dem schwäbischen Volksleben entlehnt waren, „das Volksfest in Canstatt“, besitzt die Staatsgalerie in Stuttgart.

* *Der Regierungsverwalter Wilhelm Moller*, der bei der städtischen Hochbauverwaltung in Berlin angestellt war,

ist am 1. Juli nach kurzer Krankheit im 40. Lebensjahre gestorben. Er hat sich erst vor wenigen Monaten durch seinen Entwurf für das türkische Provinzialmuseum in Berlin bekannt gemacht, der mit dem ersten Preise gekrönt worden ist und auch zur Ausführung bestimmt sein soll.

PERSONALNACHRICHTEN.

* *Zum Direktor des Cluny-Museums in Paris* ist der bisherige Konservator am Louvre, *Sayfin*, ernannt worden.

* *Der Bildhauer Karl Janssen*, ein Bruder des Malers, ist als Lehrer der Bildhauerkunst an der Kunstakademie zu Düsseldorf angestellt worden.

WETTBEWERBUNGEN.

* *In der Konkurrenz um den Bau des Ribbeckstiftes für Halle* sind zwei gleiche Preise im Betrage von je 3250 M. den Entwürfen von *Schreier* und *Behre* in Köln und von *Engel* in Berlin, ein Preis von 1500 M. dem Entwürfe von *Reimer* und *Körtz* in Berlin zuerkannt worden.

DENKMÄLER.

Sprottow. Dem Dichter *Heinrich Laube* wird in seiner Vaterstadt ein Denkmal errichtet werden, zu dem die Sammlungen bereits die Summe von 13000 M. ergeben haben; weitere 5000 M. hat der Stiefsohn des Dichters, der Prof. Hänel in Kiel, in Aussicht gestellt; von seiten der Stadt ist der Denkmalplatz bereits zur Verfügung gestellt.

* *Ein Denkmal für Moriz von Scheffel*, eine gemeinschaftliche Arbeit des verstorbenen Oberbaurats v. *Leins* und des gleichfalls verstorbenen Dresdener Bildhauers *E. Hübner*, ist am 4. Juli auf der nördlichen Praterinsel in München in Gegenwart einer nur kleinen Gemeinde von Schülern, Freunden und Verehrern des Meisters eingeweiht und der Stadt übergeben worden. Maler Dr. Naue hielt die Gedächtnisrede. Im Namen der Akademie legte Direktor v. Löflitz einen Lorbeerkranz nieder.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

* *Die deutschen Originalskulpturen der königlichen Museen in Berlin*, welche bisher in dem schlecht beleuchteten Erdgeschoss des Neuen Museums untergebracht waren, haben, wie der „Reichsanzeiger“ berichtet, eine Umstellung erfahren, die der Sammlung in jeder Beziehung zum Vorteil gereicht. Der nach der Südfond des Neuen Museums gelegene Teilraum des ersten Geschosses, welcher bisher Gipsabgüsse nach plastischen Werken der französischen Schule und das Reiterbild Colonna's enthielt, ist durch Scherwände und Velarien von der Gipsammlung abgesondert und in vier kleine Kabinette zerlegt worden. An ihren Wänden, auf den Gesimsen und in Glasschränken haben die zahlreichen Originalbildwerke der deutschen Schule ihre Aufstellung gefunden. Die deutsche Skulptur ist bis zum Ende des 15. Jahrhunderts fast ausschließlich Kirchenkunst; für die durch farbige Glasscheiben gebrochene Beleuchtung des Kircheninnern ist die Mehrzahl dieser Werke bestimmt. Ihre Bemalung, die derbe Formbehandlung erklärt sich mit aus dieser Bestimmung. Es war daher ein Wagnis, solche Kunstwerke in allzu großes Licht zu bringen; dagegen verlangen die zahlreichen Erzeugnisse der plastischen Kleinplastik, die dieser Abtheilung angehören, eine günstigere Beleuchtung, als sie ihr bisheriger Standort ermöglichte. Ihnen kommt daher die Neuordnung in besonderem Maße zu gute. Für die größeren Skulpturen hat man einen geduckten grüngrünen

Hintergrund gewählt, der schroffe Farbengegensätze in wohlthuernder Weise ausgleicht. Die alte Bemalung der Holzschnitzereien ist überdies in vielen Fällen dem Purismus früherer Zeit zum Opfer gefallen und durch dunkelbraune Bezüge ersetzt worden. Die zahlreichen Bruchstücke nieder-rheinischer Altarschreine scheinen sogar niemals für Bemalung berechnet gewesen zu sein. Die neue Aufstellung trägt indes nicht nur dekorativen Ansprüchen Rechnung, sondern berücksichtigt auch die chronologische Folge der Denkmäler, soweit die Raumverhältnisse hier nicht zu Abweichungen gezwungen haben. Das erste Kabinett ist der gotischen Skulptur eingeräumt, die in zwei aus Würzburg stammenden Sandsteinfiguren mit teilweise erhaltener Bemalung neuerdings eine wertvolle Bereicherung erfahren hat. Auch der Reliquien-schrein des heiligen Patroklos, sowie die beiden Altaraufsätze aus Soest, die früher in der Gemäldegalerie untergebracht waren, haben hier einen passenden Platz gefunden. Das Mittelstück des zweiten Teilraums wird den meisten Besuchern der Museen bisher unbekannt geblieben sein, da der Raum-mangel seine Magazinirung notwendig machte. Es ist der für ein Nürnberger Patrizierhaus bestimmte Brunnens aus der Werkstatt der bekannten Erzgielersfamilie Vischer, ein Werk von ungewöhnlicher Formenreinheit und Klarheit der Anordnung, das für das Eindringen der italienischen Renaissance in die deutsche Erzbildnerei eines der frühesten Beispiele bietet. Zu den Neuerwerbungen, welche in diesem Kabinett aufgestellt sind, zählen auch zwei fränkische Holzschnitzereien, welche Gruppen aus dem Auszug der Apostel darstellen, von merkwürdig energischer, fast an die Grenze der Karikatur streifender Charakteristik. Gut vertreten ist auch in der Sammlung die fränkische Schule durch den aus Würzburg stammenden Holzschnitzer Tilman Riemenschneider und den ihm äußerst nahestehenden anonymen Oreginger Meister. Ein ausgezeichnet erhaltenes Probestück süddeutscher Placokskulptur hat hier in gut berechneter Höhe seinen Platz gefunden: der erst unlängst in München erworbene Erzengel Michael, nach dem auf der Rückseite befindlichen Monogramma zu urtheilen, eine Arbeit des in Augsburg und München zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts viel beschäftigten Holzbildhauers Johann Andreas Bergmüller. Im dritten Teilraum begegnen wir zwei schwäbischen Heiligenfiguren von ungewöhnlich zartem Ausdruck, die ebenfalls zu den letzten Neuerwerbungen der Sammlung zu zählen sind; die übrigen Bildwerke, wie die beiden Imhofbüsten von Jan de Zar, das Madonnenstandbild von Schramm und die zahlreichen Holzbüsten aus der Fuggerkapelle der Augsburger Annakirche von Adolf Daucher gehören zu dem älteren Besitzstand der Abteilung. In dem letzten zweifelhafte Kompartiment schließlich hat in Tisch- und Wandschränken die deutsche Kleinkunst ihr Unterkommen gefunden. Auch hier sind als merkwürdiger Zuwachs zwei in der Auktion Spitzer erworbene frühmittelalterliche Elfenbeinreliefs, ein sehr interessantes Porträtmedaillon in Speckstein von Hans Daucher sowie ein wundervoll patinirtes Buchsambrelief mit dem Bildnis Karl's V. zu verzeichnen. Sicherlich werden aber auch die Tilman Besitzstücke der Abteilung vielen Besuchern in ihrer jetzigen günstigen Aufstellung neuen überraschenden Genuss bereiten und damit die Teilnahme des Publikums für unsere Museen verstärken helfen.

Die *Deutschen der Berliner Nationalgalerie* hat auf der großen Berliner Kunstausstellung bei jetzt folgende Anker gemacht: Statuette eines Athleten von *Franz Suck* in München, sechs Studien von *Christian Kröner* in Düsseldorf, das Bildnis Hoffmann's von Fallersleben in seinem Arbeitszimmer auf Schloss Corvey von *Ernst Hunsler* in Berlin,

die Gemälde „S. M. Kreuzerfregatte „Leipzig“ bei St. Helena“ von *Carl Saltzman* in Neu-Babelsberg, „Ziehende Viehherde“ von *Viktor Weisshaupt* in München, „Wikingschiffe im Sogne-fjord“ von *Hans Gude* in Berlin, „Winter an der Isar“ von *Josef Wenglein* in München, „Zur Erntezeit“ von *Olof Jeraberg* in Düsseldorf und „Amphitheater bei Pompeji“ von *Louis Spangenberg* in Berlin.

* Die *Eröffnung des neuen Provinzialmuseums rheinischer Altertümer in Bonn* hat am 12. Juli stattgefunden.

* Die *Ausstellung der Secessionisten in München* ist am 15. Juli in dem Neubau an der Prinzregentenstraße eröffnet worden. Sie enthält in 12 Sälen etwa 700 Kunstwerke.

A. R. A. v. *Werner's großes Gemälde der ersten Reichstagsöffnung durch Kaiser Wilhelm II.* ist, wie schon kurz gemeldet, nachträglich der Großen Berliner Kunstausstellung einverleibt worden. Wie bei früheren Aufgaben ähnlicher Art, hatte der Künstler auch hier mit dem Übelstande zu kämpfen, dass er streng an das Ceremoniell des Vorgangs gebunden war und dass er sich nicht die geringste Freiheit in der Komposition oder in der malerischen Darstellung erlauben durfte. Er hatte nicht einmal, wie bei der „Kaiserproklamation zu Versailles“, den Vorteil, dass er einen dramatisch erregten Moment zur Anschauung bringen konnte. Nur in dem Anblick des jugendlichen Kaisers, der erhabenen Hauptes eine besonders bedeutungsvolle Stelle der Thronrede zu verlesen scheidet, giebt sich eine gewisse Erregung kund. Im übrigen aber hat man vor dem Bilde nicht die Empfindung, dass es sich um einen Akt von geschichtlicher Wichtigkeit handle. Der Künstler hat vielmehr den Schwerpunkt auf die möglichste Porträthähnlichkeit der dem Akte beiwohnenden Fürsten und Prinzen, der Würdenträger des Staates und des Hofes und der Reichstagsabgeordneten und auf die vollkommene Korrektheit ihrer äußeren Erscheinung in Haltung, Uniformen u. s. v. gelegt, und gerade darin beruht A. v. Werner's Stärke, wenn er auch als Porträtmaler nicht gerade in die Tiefe eines Charakters einzudringen weiß. Im großen und ganzen zeigt er übrigens in der Charakteristik der meisten Personen eine vornehmere Auffassung als z. B. auf dem Bilde der Schlussitzung des Berliner Kongresses. Das Gemälde ist 4,50 m hoch und 7,50 m breit.

A. S. *Fränkische Ausstellung von Altertümern in Kunst und Kunstgewerbe zu Würzburg.* Ähnlich wie früher in Augsburg, findet nunmehr in Würzburg (vom 6. Aug. bis Anfang September) eine Ausstellung statt, die eine große Zahl der Kunstschätze aus Stadt und Umgebung in sich vereinigen wird. Veranlasst wurde das Unternehmen von einem jüngst ins Leben getretenen, bereits über 1400 Mitglieder zählenden Kunst- und Altertumsverein, und die Beteiligung der Bevölkerung ist wie an diesem so auch an der Ausstellung überaus reger. Bis nach Aschaffenburg hin haben Städte, Gemeinden, Pfarämter, sowie fast der gesamte Adel und viele Private Anmeldungen eingesandt, auch aus den königlichen Schlössern Frankens wurde in liberalster Weise das Ausstellungswürdige zur Verfügung gestellt. Sämtliche Kunstgebiete von den ersten Jahrhunderten der romanischen Epoche bis zur Empirzeit werden durch gute Arbeiten vertreten sein und eine Anzahl interessanter kirchlicher Geräthe gelangen zum erstmalig zur Kenntnis eines größeren Publikums. Tilman Riemenschneider's Wirksamkeit in ihrem ganzen Umfange zu studieren, wird sich zum erstmalig eine kaum wiedererintrende Gelegenheit bieten, denn in abgelegenen Kirchen und im Privatbesitz befinden sich noch eine Menge von Holzschnitzuren aus seinem Schulbereich, seiner Zeit und auch sogar von ihm selbst, die in großer Zahl beisammen zu sehen sein werden. Den

Glanzpunkt der Ausstellung dürfte aber wohl das 18. Jahrh. bilden. Die virtuoson Leistungen namentlich der Rokokozeit werden sowohl durch figurliche als durch rein ornamentale Arbeiten in Holz, Elfenbein, Porzellan, Eichenholz wie auch durch ganz hervorragende kirchliche Ornate zur Anschauung kommen. Bedeutende Gemälde sind bisher wenige angemeldet, doch besteht die berechtigte Hoffnung, das meiste, was sich von Grünewald und dem sogenannten Pseudo-Grünewald in Aschaffenburg und Umgegend befindet, in der Ausstellung zu vereinigen. Da Unterfranken zweimal, in Beginne des 16. und in der Mitte des 18. Jahrh. eine ganz hervorragende Stelle in der deutschen Kunstentwicklung einnahm, so hat die Ausstellung eine weit über die nächste Umgebung hinausgehende Bedeutung.

* * * *Ans Anlass der Großen Berliner Kunstausstellung* hat der Kaiser die drei großen goldenen Medaillen den Malern *Peter Janssen* in Düsseldorf und *Hermann Proll* in Dresden und dem Bildhauer *Autokolski* in Paris, die sechs kleinen goldenen Medaillen den Malern *Edward Kämpfer* in München, *Heinrich Zügel* in München, *Fernov Eisenhut* in Wien und *James Guthrie* in Glasgow, sowie den Bildhauern *Johann Göt* in Schöneberg bei Berlin und *Joseph Flossmann* in München verliehen. Im Anschluß hieran hat die Ausstellungskommission auf Vorschlag der Preisjury folgenden Künstlern eine ehrende Anerkennung erteilt: Den Malern *Carl Banzer* in Dresden, *Max Brull* in München, *Gilbert von Canal* in Düsseldorf, *M. Zorn Dürmer* in München, *Otto Friedrich* in Paris, *Hubert Goltz* in Berlin, *Feit Grote Meyer* in Berlin, *Alexander Harrison* in Paris, *Louis Herzog* in Düsseldorf, *Hans Krause* in Berlin, *B. Anders Liljefors* in Upsala, *A. Männchen* in Halle, *Otto Scholderer* in London, *Alvis Hans Selraam* in Wien, ferner dem Bildhauer *Georg Busch* in München und den Architekten *Schilling* und *Grabner* in Dresden.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

© *Zwischen den Berliner Bildhauern R. Toberentz und E. Haudrizer* war es aus Anlass eines von ersterem in der Wochenschrift „die Zukunft“ veröffentlichten Artikels über die Jury der Kunstausstellung zu einem Streit gekommen, infolgedessen elf Mitglieder der Jury, die zugleich Mitglieder des Vereins Berliner Künstler sind, bei dem Verein die Einsetzung eines Ehrengerichts zur Untersuchung der Anklagen beauftragten. In einer außerordentlichen Generalversammlung wurde der Antrag angenommen und ein Ehrengericht eingesetzt, das aus vier Vorstandsmitgliedern (A. v. Werner, Brausewetter, Baummeister-Schwenke, Maler Seeger) und sieben Vertrauensmännern (C. Becker, Bennewitz v. Loefen, Breitbach, H. Eschke, Knaus, Scherenberg und Streckfuß) besteht. Dieses Ehrengericht hat am 14. Juli eine Sitzung abgehalten, zu der Bildhauer Toberentz geladen, aber nicht erschienen war. Er hatte nur eine schriftliche Auseinandersetzung eingeschickt, in der er erklärte, dass er das Ehrengericht nicht anerkenne. Infolgedessen beschloss das Ehrengericht, den Thatbestand dem Verein zu unterbreiten, was durch Circular inzwischen geschehen ist, und die Entscheidung einer Generalversammlung des Vereins zu überlassen.

* * * *Der neue deutsche Kunstverein in Berlin* hat auf der Großen Berliner Kunstausstellung folgende neunzehn Bilder angekauft: „Lüneburger Heide“ von Eugen Bracht, „Weiher bei Siegburg“ von Kulierschky in München, „Riviera“ von Willy Hamecher, „Südwestwind“ von M. Manl, eine Studie von Paul Fieckel, „Albfahrt norwegischer Boote“ von Alexander Roche in Glasgow, „Bei der Arbeit“ von René Reinicke in

München, „Die Schwanthaler-Straße in München“ von Keller in Rentlingen, „Der alte Spieler“ von Rudolf Possin, „Oktober“ von Andrea Tavernier in Rom, „Winter“ von Gustav Kampmann in Karlsruhe, „Morgen im Früherbest“ von Richard Kaiser, ferner die Aquarelle „In den Dünen“ von Ludwig Dettmann, „Erlenbruch“ von Karl Kappstein, „Erinnerung“ von Erich Mattschass, „Morgen in Venedig“ von Ludwig Bill in München, „Am Hafen zu Riva“ von Albert Herbel, endlich zwei Originalradierungen von Max Klinger „Und doch“ und „Zeit und Ruhm“.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Triev. In letzter Zeit sind wiederum interessante Funde aus der Römerzeit zu Tage gefördert worden. In der Maarstraße wurde eine römische Begräbnisstätte aufgedeckt, welche Krüge, Opferschalen, Münzen und die gut erhaltene Figur einer Göttin enthielt. Bedeutender ist ein Fund, der im Gartenfeld gemacht wurde, wo man bei einer Kelleranschachtung einen schönen Mosaikboden bloßlegte. Die vollständige Freilegung des hochinteressanten Fundes erfolgt durch die Verwaltung des Provinzialmuseums. Der Boden wird von einem dreifachen Fries umschlossen. Figuren und Farben sind noch frisch und schön erhalten.

KUNSTHISTORISCHES.

* * * *Mit der Fortführung des Verzeichnisses der Kunst- und Baubauwerke Sachsens* ist, wie das Centralblatt der Bauverwaltung mitteilt, an Stelle des verstorbenen Dr. Stöckh vom sächsischen Ministerium des Innern und vom Sächsischen Altertumsverein der außerordentliche Professor an der technischen Hochschule in Dresden, Dr. C. Gurttl beauftragt worden. Er wird seine Thätigkeit mit der Bearbeitung der Stadt und Amtshauptmannschaft Leipzig beginnen.

VERMISCHTES.

* * * *Die Ausschmückung der Aula der Universität Marburg* mit einer Reihe von Wandgemälden aus der Geschichte der Stadt ist dem Professor *Peter Janssen* in Düsseldorf übertragen worden.

* * * *Der Grundstein zum Münchener Künstlerhaus* ist am 3. Juli aus Anlass des 25jährigen Bestehens der Münchener Künstlergenossenschaft gelegt worden. Der Feierlichkeit wohnte der Prinzregent mit den Prinzen und Prinzessinnen des bayerischen Hauses bei. Der Bildhauer Professor v. Miller hielt eine Ansprache und verlas die Grundsteinlegungsurkunde. Der Prinzregent legte die Kapsel mit der Urkunde in den Grundstein und gab dem Wunsche Ausdruck, dass die Münchener Kunst in dem Künstlerhaus in Eintracht und Frohsinn weiter blühen möge. Sodann erfolgten die Hammerschläge des Prinzregenten, der Fürstlichkeiten, der Minister, des Vorstandes der Künstlergenossenschaft und der beiden Bürgermeister.

M. R. *Dorn's Kaiserin Augusta-Bad in Baden-Baden.* In der nächsten Zeit wird in Baden-Baden ein Neubau dem Gebrauche übergeben werden, welcher in künstlerischer und technischer Beziehung die größte Aufmerksamkeit verdient. Es ist eine für den ausschließlichen Gebrauch von Frauen bestimmte Badanlage, welche in gleichem Maße allen Anforderungen der neueren Badeologie wie dem Bedürfnis nach Komfort und Luxus der oberen Klassen entspricht. Die Schwierigkeiten, die eine solche Aufgabe an und für sich bietet, werden hier noch durch die ungewöhnliche Ausdehnung, die unsymmetrische Gestalt und die eingezogene Lage

Hintergrund gewählt, der scharfe Farbengegensätze in wohlthunender Weise ausgleicht. Die alte Bemalung der Holzschnitzereien ist überdies in vielen Fällen dem Purismus früherer Zeit zum Opfer gefallen und durch dunkelbraune Beizung ersetzt worden. Die zahlreichen Bruchstücke niederdeutscher Altarschreine scheinen sogar niemals für Bemalung berechnet gewesen zu sein. Die neue Aufstellung trägt indes nicht nur dekorativen Ansprüchen Rechnung, sondern berücksichtigt auch die chronologische Folge der Denkmäler, soweit die Raumverhältnisse hier nicht zu Abweichungen gezwungen haben. Das erste Kabinett ist der gotischen Skulptur eingeräumt, die in zwei aus Würzburg stammenden Sandsteinfiguren mit teilweise erhaltener Bemalung neuerdings eine wertvolle Bereicherung erfahren hat. Auch der Reliquien-schrein des heiligen Patroklos, sowie die beiden Altarsätze aus Soest, die früher in der Gemäldegalerie untergebracht waren, haben hier einen passenden Platz gefunden. Das Mittelstück des zweiten Teilraums wird den meisten Besuchern der Museen bisher unbekannt geblieben sein, da der Raumangel seine Magazinirung notwendig machte. Es ist der für ein Nürnberger Patrizierhaus bestimmte Brunnen aus der Werkstatt der bekannten Ergriefelfamilie Vischer, ein Werk von ungewöhnlicher Formenreinheit und Klarheit der Anordnung, das für das Eindringen der italienischen Renaissance in die deutsche Erzbildnerei eines der frühesten Beispiele bietet. Zu den Neuwerbungen, welche in diesem Kabinett aufgestellt sind, zählen auch zwei fränkische Holzschnitzereien, welche Gruppen aus dem Auszug der Apostel darstellen, von merkwürdig energischer, fast an die Grenze der Karikatur streifender Charakteristik. Gut vertreten ist auch in der Sammlung die fränkische Schule durch den aus Würzburg stammenden Holzschnitzer Tilman Riemenschneider und den ihm äußerst nahestehenden anonymen Ergriefinger Meister. Ein ausgezeichnet erhaltenes Probestück süddeutscher Patrokloskulptur hat hier in gut berechneter Höhe seinen Platz gefunden: der erst unlängst in München erworbene Erzengel Michael, nach dem auf der Rückseite befindlichen Monogramme zu urtheilen, eine Arbeit des in Augsburg und München zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts viel beschäftigten Holzbildhauers Johann Andreas Bergmüller. Im dritten Teilraum begnügen wir zwei schwäbischen Heiligenfiguren von ungewöhnlich zartem Ausdruck, die ebenfalls zu den letzten Erwerbungen der Sammlung zu zählen sind; die übrigen Bildwerke, wie die beiden Imhofbüsten von Jan de Zar, das Madonnenanbild von Schramm und die zahlreichen Holzbüsten aus der Fuggerkapelle der Augsburger Annakirche von Adolf Daucher gehören zu dem älteren Besitzstand der Abteilung. In dem letzten zweifestrigen Kompartiment schließlich hat in Tisch- und Wandschränken die deutsche Kleinplastik ihr Unterkommen gefunden. Auch hier sind als neuemwerblicher Zuwachs zwei in der Auktion Späzer erworbene frühmittelalterliche Elfenbeinreliefs, ein sehr interessantes Porträtmedaillon in Speckstein von Hans Daucher sowie ein wundervoll patinirtes Buchsammelelief mit dem Bildnis Karl's V. zu verzeichnen. Sicherlich werden aber auch die älteren Besitzstücke der Abteilung vielen Besuchern in ihrer jetzigen günstigen Aufstellung neuen überraschenden Genuss bereiten und damit die Teilnahme des Publikums für unsere Museen verstärken helfen.

Die *Druckerei der Berliner Nationalgalerie* hat auf der großen Berliner Kunstausstellung his jetzt folgende Ankäufe gemacht: Statuette eines Adleten von *Frans Suck* in München, sechs Studien von *Christian Kröner* in Düsseldorf, das Bildnis Hoffmann's von Fallersleben in seinem Arbeitszimmer auf Schloss Corvey von *Ernst Henschel* in Berlin,

die Gemälde „S. M. Kreuzerfregatte „Leipzig“ bei St. Helena“ von *Carl Saltzman* in Neu-Babelsberg, „Ziehende Viehherde“ von *Victor Weisshaupt* in München, „Wikingschiffe im Sognefjord“ von *Hans Gude* in Berlin, „Winter an der Isar“ von *Josef Wengler* in München, „Zur Erntezeit“ von *Olof Jeraberg* in Düsseldorf und „Amphitheater bei Pompeji“ von *Louis Spangenberg* in Berlin.

Die *Eröffnung des neuen Provinzialmuseums rheinischer Altertümer in Bonn* hat am 12. Juli stattgefunden.

Die *Ausstellung der Secessionisten in München* ist am 15. Juli in dem Neubau an der Prinzregentenstraße eröffnet worden. Sie enthält in 12 Sälen etwa 700 Kunstwerke.

A. R. A. v. *Werner's großes Gemälde der ersten Reichstagsöffnung durch Kaiser Wilhelm II.* ist, wie schon kurz gemeldet, nachträglich der Großen Berliner Kunstausstellung einverleibt worden. Wie bei früheren Aufgaben ähnlicher Art, hatte der Künstler auch hier mit dem Übelstande zu kämpfen, dass er streng an das Cerenoniell des Vorgangs gebunden war und dass er sich nicht die geringste Freiheit in der Composition oder in der malerischen Darstellung erlauben durfte. Er hatte nicht einmal, wie bei der „Kaiserproklamation zu Versailles“, den Vorteil, dass er einen dramatisch erregten Moment zur Anschauung bringen konnte. Nur in dem Anblick des jugendlichen Kaisers, der erhabenen Hauptes eine besonders bedeutungsvolle Stelle der Thronrede zu verlesen scheint, giebt sich eine gewisse Erregung kund. Im übrigen aber hat man vor dem Bilde nicht die Empfindung, dass es sich um einen Akt von geschichtlicher Wichtigkeit handle. Der Künstler hat vielmehr den Schwerpunkt auf die möglichste Porträtmähnlichkeit der dem Akte beiwohnenden Fürsten und Prinzen, der Würdenträger des Staates und des Hofes und der Reichstagsabgeordneten und auf die vollkommene Korrektheit ihrer äußeren Erscheinung in Haltung, Uniformen u. s. w. gelegt, und gerade darin beruht A. v. Werner's Stärke, wenn er auch als Porträtmaler nicht gerade in die Tiefe eines Charakters einzudringen weiß. Im großen und ganzen zeigt er übrigens in der Charakteristik der meisten Personen eine vornehmere Auffassung als z. B. auf dem Bilde der Schlussitzung des Berliner Kongresses. Das Gemälde ist 4,50 m hoch und 7,50 m breit.

A. S. *Fränkische Ausstellung von Altertümern in Kunst und Kunstgewerbe zu Würzburg.* Ähnlich wie früher in Augsburg, findet nunmehr in Würzburg (vom 6. Aug. bis Anfang September) eine Ausstellung statt, die eine große Zahl der Kunstschatze aus Stadt und Umgegend in sich vereinigen wird. Veranstatet wurde das Unternehmen von einem jüngst ins Leben getretenen, bereits über 1400 Mitglieder zählenden Kunst- und Altertumsverein, und die Beteiligung der Bevölkerung ist wie an diesem so auch an der Ausstellung überaus reger. Bis nach Aschaffenburg hin haben Städte, Gemeinden, Pfarrämter, sowie fast der gesamte Adel und viele Private Anmeldungen eingesandt, auch aus den königlichen Schlössern Frankens werden in liberalster Weise das Ausstellungswürdige zur Verfügung gestellt. Sämtliche Kunstgebiete von den ersten Jahrhunderten der römischen Epoche bis zur Empirezeit werden durch gute Arbeiten vertreten sein und eine Anzahl interessanter kirchlicher Geräte gelangen zum erstenmal zur Kenntniss eines größeren Publikums. Tilman Riemenschneider's Wirkksamkeit in ihrem ganzen Umfange zu studiren, wird sich zum erstenmal eine kaum wiedereritrende Gelegenheit bieten, denn in abgelegenen Kirchen und im Privatbesitz befinden sich noch eine Menge von Holzschnitzuren aus seinem Schulbereich, seiner Zeit und auch sogar von ihm selbst, die in großer Zahl beisammen zu sehen sein werden. Den

Glanzpunkt der Ausstellung dürfte aber wohl das 18. Jahrh. bilden. Die virtuoson Leistungen namentlich der Rokokozeit werden sowohl durch figurliche als durch rein ornamentale Arbeiten in Holz, Elfenbein, Porzellan, Edelmetall wie auch durch ganz hervorragende kirchliche Ornate zur Anschauung kommen. Bedeutende Gemälde sind bisher wenige angemeldet, doch besteht die berechtigte Hoffnung, das meiste, was sich von Grünewald und dem sogenannten Pseudo-Grünewald in Aschaffenburg und Umgegend befindet, in der Ausstellung zu vereinigen. Da Unterfranken zweimal, im Beginne des 16. und in der Mitte des 18. Jahrh. eine ganz hervorragende Stelle in der deutschen Kunstentwicklung einnahm, so hat die Ausstellung eine weit über die nächste Umgebung hinausgehende Bedeutung.

* *Aus Anlass der Großen Berliner Kunstausstellung hat der Kaiser die drei großen goldenen Medaillen den Malern Peter Janssen in Düsseldorf und Hermann Voell in Dresden und dem Bildhauer Antokolski in Paris, die sechs kleinen goldenen Medaillen den Malern Edward Kämpfer in München, Heinrich Zügel in München, Perow, Eisenolt in Wien und James Guthrie in Glasgow, sowie den Bildhauern Johann Güt. in Schöneberg bei Berlin und Joseph Flossmann in München verliehen. Im Anschluss hieran hat die Ausstellungskommission auf Vorschlag der Preisjury folgenden Künstlern eine ehrende Anerkennung erteilt: Den Malern Carl Bauer in Dresden, Max Brodt in München, Gilbert van Canal in Düsseldorf, M. Zeno Diemer in München, Otto Friedrich in Paris, Hubert Golt. in Berlin, Fritz Grobmeier in Berlin, Alexander Harrison in Paris, Louis Herzog in Düsseldorf, Hans Krause in Berlin, B. Andreas Liljefors in Upsala, A. Mährchen in Halle, Otto Schödlers in London, Alois Hans Stram in Wien, ferner dem Bildhauer Georg Busch in München und den Architekten Schilling und Gröbner in Dresden.*

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

© *Zwischen den Berliner Bildhauern R. Toberentz und E. Haudrius* war es aus Anlass eines von ersterem in der Wochenschrift „die Zukunft“ veröffentlichten Artikels über die Jury der Kunstausstellung zu einem Streit gekommen, infolgedessen elf Mitglieder der Jury, die zugleich Mitglieder des Vereins Berliner Künstler sind, bei dem Verein die Einsetzung eines Ehrengerichts zur Untersuchung der Anklagen beantragten. In einer außerordentlichen Generalversammlung wurde der Antrag angenommen und ein Ehrengericht eingesetzt, das aus vier Vorstandsmitgliedern (A. v. Werner, Brausewetter, Baunack-Schwenke, Maler Seeger) und sieben Vertrauensmännern C. Becker, Bennewitz v. Loefen, Breitlach, H. Eschke, Knaus, Scherenberg und Streckfuß) besteht. Dieses Ehrengericht hat am 14. Juli eine Sitzung abgehalten. zu der Bildhauer Toberentz geladen, aber nicht erschienen war. Er hatte nur eine schriftliche Auseinandersetzung eingeschickt, in der er erklärte, dass er das Ehrengericht nicht anerkenne. Infolgedessen beschloss das Ehrengericht, den Thatbestand dem Verein zu unterbreiten, was durch Circular inzwischen geschehen ist, und die Entscheidung einer Generalversammlung des Vereins zu überlassen.

* *Der neue deutsche Kunstverein in Berlin hat auf der Großen Berliner Kunstausstellung folgende neunzehn Bildwerke angekauft: „Lüneburger Heide“ von Eugen Bracht, „Weibchen bei Siegburg“ von Kubierchky in München, „Riviera“ von Willy Hamacher, „Südwestwind“ von M. Maul, eine Studie von Paul Flicke, „Alfahrt norwegischer Boote“ von Alexander Roche in Glasgow, „Bei der Arbeit“ von René Reinicke in*

München, „Die Schwanthaler-Straße in München“ von Keller in Reutlingen, „Der alte Spieler“ von Rudolf Possin, „Oktober“ von Andrea Taverrier in Rom, „Winter“ von Gustav Kampmann in Karlsruhe, „Morgen im Frühherbst“ von Richard Kaiser, ferner die Aquarelle „In den Dünen“ von Ludwig Dettmann, „Erlenbruch“ von Karl Kapstein, „Erinnerung“ von Erich Mattschass, „Morgen in Venedig“ von Ludwig Dill in München, „Am Hafen zu Riva“ von Albert Herbel, endlich zwei Originalradierungen von Max Klinger „Und doch“ und „Zeit und Ruhm“.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Trör. In letzter Zeit sind wiederum interessante Funde aus der Römerzeit zu Tage gefördert worden. In der Maarstraße wurde eine römische Begräbnisstätte aufgedeckt, welche Krüge, Opferschalen, Münzen und die gut erhaltene Figur einer Göttin enthielt. Bedeutender ist ein Fund, der im Gartenfeld gemacht wurde, wo man bei einer Kelleranssachtlung einen schönen Mosaikboden bloßlegte. Die vollständige Freilegung des hochinteressanten Fundes erfolgt durch die Verwaltung des Provinzialmuseums. Der Boden wird von einem dreifachen Fries umschlossen. Figuren und Farben sind noch frisch und schön erhalten.

KUNSTHISTORISCHES.

* *Mit der Fortführung des Verzeichnisses der Kunst- und Baudenkmäler Sachsens* ist, wie das Centralblatt der Bauverwaltung mitteilt, an Stelle des verstorbenen Dr. Steche vom sächsischen Ministerium des Innern und vom Sächsischen Altertumsverein der außerordentliche Professor an der technischen Hochschule in Dresden, Dr. C. Gurlitt beauftragt worden. Er wird seine Thätigkeit mit der Bearbeitung der Stadt und Amtshauptmannschaft Leipzig beginnen.

VERMISCHTES.

* *Die Ausschmückung der Aula der Universität Marburg* mit einer Reihe von Wandgemälden aus der Geschichte der Stadt ist dem Professor Peter Janssen in Düsseldorf übertragen worden.

* *Der Grundstein zum Münchener Künstlerhause* ist am 3. Juli aus Anlass des 25jährigen Bestehens der Münchener Künstlergenossenschaft gelegt worden. Der Feierlichkeit wohnte der Prinzregent mit den Prinzen und Prinzessinnen des bayerischen Hauses bei. Der Bildhauer Professor v. Müller hielt eine Ansprache und verlas die Grundsteinlegungs-urkunde. Der Prinzregent legte die Kapsel mit der Urkunde in den Grundstein und gab dem Wunsche Ausdruck, dass die Münchener Kunst in dem Künstlerhause in Eintracht und Frohsinn weiter blühen möge. Sodann erfolgten die Hammerschläge des Prinzregenten, der Fürstlichkeiten, der Minister, des Vorstandes der Künstlergenossenschaft und der beiden Bürgermeister.

M. R. *Dorois Kaiserin Augusta-Bad in Baden-Baden.* In der nächsten Zeit wird in Baden-Baden ein Neubau dem Gebrauche übergeben werden, welcher in künstlerischer und technischer Beziehung die größte Anwartsamkeit verdient. Es ist eine für den anschließlichen Gebrauch von Frauen bestimmte Badanlage, welche in gleichem Maße allen Anforderungen der neueren Bädneologie wie dem Bedürfnis nach Komfort und Luxus der oberen Klassen entspricht. Die Schwierigkeiten, die eine solche Aufgabe an und für sich bietet, werden hier noch durch die ungenügende Ausdehnung, die unsymmetrische Gestalt und die eingeengte Lage

des Bauplatzes erhöht. Aber wie Spinoza einmal sagt, dass unsere Fehler unsere Eigenschaften sind, so kann man auch hier sagen, dass Durm sich aus jeder einzelnen dieser Schwierigkeiten einen neuen Künstmittel geschaffen hat. Musste der Architekt auf einen Platz verzichten, der sein Werk von allen Seiten zeigt, so hat er dafür das gebogene Terrain zu einem Bau ausgenützt, welcher von jeder erreichbaren Stelle aus einen neuen eigenartigen Anblick gewährt. Camillo Sitte, der das gehaltvolle Buch über Städteanlagen geschrieben hat, würde seine Freude daran haben, wenn er sähe, wie ein Meister mit richtigen künstlerischen Gefühle das treffen *musste*, was die Kunst der Jahrhunderte uns in Bezug auf die Ausnützung der Plätze gelehrt hat. Ungemein geistreich ist auch die Lösung, welche der Grundriss gefunden hat. Es ist dem Künstler gelungen, den verschiedenen Bassins, Bädern und Ankleideräumen, bei voller Ausnützung des Raumes, eine symmetrische Anordnung zu geben, ohne welche eine höhere Schönheit des Grundrisses sowie ein bequemes Zurechtfinden innerhalb der den verschiedensten Badezwecken dienenden Räume nicht möglich gewesen wäre. Wie Durm in der Auswahl der Materialien: Sandstein, Marmor und Granit, Kupfer, Messing und Majolika, mit stetem Blick auf ihre technischen Eigenschaften, einen harmonischen Zusammenklang der Töne erreicht hat, so hat er es auch verstanden, die helfenden Künste wie die Bildhauerarbeiten von *Heer* und die Malereien von *Gleichhauß* auf das glücklichste seiner Architektur einzufügen. Nicht minder aber ist es ihm auch gelungen, durch Anordnung eines besonderen Mezzaninraumes für die Röhrenleitungen der heißen kochenden Seele, welche der ganzen Anlage erst ihr Leben giebt, den entsprechenden architektonischen Ausdruck zu verleihen.

* Die *Reuten- und Pensionsanstalt für deutsche bildende Künstler*, zu der die Anregung von der Weimarer Kunstgenossenschaft ausgegangen war, ist nunmehr auf einer Versammlung der Delegirten der deutschen Kunstgenossenschaften in Eisenach begründet worden. Über die Verhandlungen wird folgendes gemeldet: Nach einer Begründung des Vorsitzenden der Weimarer Genossenschaft, Prof. Hagen, wurde der von fast allen deutschen Kunstcentren beschiedene Delegirtenstag, zu welchem fünf Sechstel aller deutschen Künstler ihre Vertreter entsandt hatten, durch den Direktor der Großherzoglich. Sächs. Kunstschule, Grafen von Götz, eröffnet. Der Schriftführer der Genossenschaft, Maler Eichhorn, referirte über die Entstehungsgeschichte und die Fortführung des von Weimar ausgegangenen Gedankens, den deutschen bildenden Künstlern eine Anstalt zu schaffen, welche sie gegen die Gefahren vorzeitiger Invalidität und die Gefahren des Alters schützen sollte. Nach längerer Debatte wurde mit Einstimmigkeit beschlossen, die Anstalt als eine selbständige, von der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft unabhängige zu begründen, sie aber dadurch in dauernder Verbindung mit der Kunstgenossenschaft zu bringen, dass der Vorstand der letzteren, als solcher, Mitglied des Aufsichtsrats sein und die Genossenschaftsmitglieder des Nachweises genügender Bethätigung als bildende Künstler überhoben sein sollten. Einstimmig wurde der Antrag Dresden angenommen, dass Weimar, von wo aus der erste Anstoß zur Begründung der Anstalt ergangen sei, auch ihr Sitz sein solle. Demnächst wurde der Großherzog telegraphisch gebeten, das Protektorat über die Anstalt anzunehmen zu wollen, und antwortete auf gleichem Wege zusage. Ferner beschloss die Versammlung, dass auch die Architekten als bildende Künstler mit aufzunehmen seien. Das Gesamtergebnat der Beratung der vom Weimarer Verein entworfenen Statuten war, dass sie in der Hauptsache ange-

nommen, in mehreren Einzelheiten aber umgestaltet wurden. In den Aufsichtsrat der Anstalt wurden gewählt: 1. der jeweilige Vorsitzende der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft, 2. Maler Heinrich Deiters-Düsseldorf, 3. Maler Berthold Paul Förster-Dresden, 4. Prof. E. Kanoldt-Karlsruhe, 5. Direktor Prof. Kolitz-Kassel, 6. Maler Gustav Koken-Hannover, 7. Prof. Friljof Smith-Weimar, 8. Prof. Max Thedy-Weimar, 9. Maler Viktor Tobler-München. Der Vorsitzende des Aufsichtsrats wird vom Großherzoge von Sachsen ernannt werden. In das Direktorium wurden die Maler K. Ahrendts, J. Eichhorn, Prof. Th. Hagen, P. Rieß, alle aus Weimar, gewählt. Eine aufgelegte Beitrittsliste bedeckte sich mit Unterschriften, ebenso eine Liste für Spender von Kunsterzeugnissen zur Begründung eines Stammfonds für die Anstalt.

==tt. *Karlsruhe*. Der Bildhauer *Weltring* ist vom badischen Ministerium des Kultus beauftragt worden, für die Staatsgalerie die Büste Anselm Feuerbach's zu modelliren und alsdann in weißem Marmor auszuführen.

==tt. *Baden-Baden*. Die im Erdgeschosse unseres neu erbauten Reichspostgebäudes befindliche Schalterhalle hat durch den Karlsruher Maler *Heinrich Kley* zwei Wandbilder erhalten, wovon das erste die römische Kaiserzeit durch Einweihung des Merkuraltars und das zweite die neueste Zeit durch die Darstellung einer Spazierfahrt des deutschen Kaiserpaars, Wilhelm's I. und Augusta, in der Lichtenthaler Allee repräsentirt.

VOM KUNSTMARKT.

Auktion in London. Am 24. Juni gelangte bei *Christie* unter großer Theilnahme die sehr bedeutende Gemäldesammlung des Mr. Bingham Midway zur Auktion. 92 Werke erzielten zusammen 44 242 £. Unter den Bildern befanden sich Meisterwerke von J. und A. Both, Hobbema, Hogarth, P. de Hooch, N. Berchem, Maas, J. v. Ostade, Rembrandt, Jacob und Salomon Ruysdael, v. d. Capelle, A. v. d. Neer, A. und W. v. d. Velde, Antoine Watteau, Wynants, Tintoretto, Reynolds und Gainsborough. Besonders gute Preise sind für folgende Bilder zu verzeichnen: J. und A. Both, Abraham mit Hagar und Ismael, sonnige Landschaft, 41 × 49 engl. Zoll, beschrieben in Smith's Catalogue raisonné, 1142 £; Hobbema, Ansicht der Harlemer Schleiue in Amsterdam, 30½ × 38, aus der Sammlung des Baron Verstolk van Soelen, Smith's C. r., 2310 £ (Käufer Dr. Richter); W. Hogarth, Portrait seiner Frau Jane, Tochter des Porträtmalers Sir James Thornhill, 1218 £; Holbein (?), Königin Katharina Parr, in rotem Kleide mit Goldstickerei, 25 × 20, aus der Hamilton-Sammlung gekauft für 840 £, brachte nur 240 £; Peter de Hooch, Interieur mit verschiedenen Lichtreflexen, aus der Verstolk-Sammlung, im Jahre 1800 bez. mit 37 £, Smith's C. r. T. IV, Nr. 54, brachte 240 £; von demselben Meister ein Zimmer, dessen Thür offen steht; die Morgensonne scheint und erhellt mehrere aufeinanderfolgende Räume in magischer Weise, 38 × 43, aus der Verstolk-Sammlung, in Smith's Supplement S. 574 irrtümlich als ein Werk von Emanuel de Witte beschrieben, 735 £; N. Maas, Interieur, bez. 1655, 22 × 17, aus der Brede-Sammlung. Dr. Waagen nennt es ein sehr anziehendes Bild, 1680 £; Isaac v. Ostade, „Das Wirtshaus“, außerhalb desselben eine Gesellschaft von Bauern unter einem schönen Baum, 20 × 23, bez. und mit Jahreszahl 1646, aus der San Donato-Sammlung, gestochen von Gaujean, 1522 £; Rembrandt, des Meisters Frau, 25 × 20, beschr. in Smith's Cat. rais. Nr. 576. 2067 £ (stammt aus der Redleef-Sammlung); Jacob Ruysdael, bez.

J. Ruysdael, Ansicht der Küste von Scheveningen. 21×26, gestochen von Le Bas, 1779 in der Sammlung des Prinzen Conti, 1781 des Marquis von Marigny, 1872 des Herzogs von Choiseul, Smith's C. R. T. IV, Nr. 19, von der englischen „National Gallery“ für 3045 £ erworben; eine Landschaft von demselben Meister, 1785 £; die beiden letzteren Bilder wurden zusammen im Jahre 1772 für 68 £, und 1779 für 91 £ verkauft. Salomon Ruysdael, Flusscene, 914 £; J. v. d. Capelle, Seestück, 23×33, 999 £; Aart v. d. Noer, Winterscene, zugefrorener Fluss mit zahlreichen Schlittschuhläufern, im Hintergrunde eine Stadt, bez., 17×20, 756 £; J. v. d. Heyden, Stadtsicht mit Figuren von A. v. d. Velde, 16×23, Smith's C. R. T. V, S. 409, 1155 £; Adrian v. d. Velde, „Der Duddelsackfeierer“, 13×15, 525 £; Wilhelm v. d. Velde, holländische Küstenlandschaft, 18×10, ein Bild, von dem Dr. Waagen sagt, „der feine graue Ton des Wassers kontrastirt entzückend mit der Morgenröthe in den Wolken“, 693 £ (ans der Bredel-Sammlung); ein anderes Seestück von demselben Meister 641 £; Antoine Watteau, ein Meister, der von Jahr zu Jahr hier seltener in Auktionen vorkommt und infolgedessen sehr gesucht wird, „Le bal champêtre“, 36×49, aus der Orléans-Galerie, gestochen von J. Couché, stellt ein Gartenfest dar. Im Vorgrunde tanzt ein Kavalier mit einer Dame Menuett, zur linken Seite drei Damen und mehrere Herren, während zur rechten eine Gruppe von Musikanten sitzt. Der lebhafteste Kampf entspann sich um dieses Bild, das einen Preis von 3418 £ erzielte; J. Wynants, „Der Angler“, 14×19, Smith's Supplement S. 738, ans der Bredel-Sammlung. Ein Gemälde, von dem Dr. Waagen sagt: „Die Schönheit der Komposition und die sorgsame Ausführung des Bildes machen es zu einem der besten Werke des Meisters“, 134 £; Tintoretto, Porträt eines venezianischen Admirals, 54×44, aus der Hamilton-Sammlung, 993 £; N. Berchem, bergige Landschaft, 23×19, 420 £; Angelo Bronzino, Leonora di Toledo, Gemahlin von Cosmo di Medici, beschr. von Dr. Waagen, T. II, S. 294, 819 £; Guardi, die Dogana und S. Maria della Salute, 597 £; Guercino, Christus und die Samaritaner, aus der Galerie des Herzogs von Lucca, 662 £; P. Wouwerman, eine Schlacht, 305 £. — Es möge noch erwähnt werden, dass der Verkäufer, Mr. Bingham Mildmay, einer der Mitinhaber der bekannten Bankfirma Baring war. Sein Familienname kommt in der Geschichte Englands unter den Tudors und Stuarts häufig vor. Schließlich dürfte es besonders für uns Deutsche erfreulich sein, zu hören, dass die Kunstkritik des Dr. Waagen noch heute in England als maßgebend besteht und für den Preis von Gemälden entscheidend ist.

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1893, Nr. 3, Mai-Juni.

Verlobung und Verheirathung in Nürnberg im 16. Jahrhundert. Von H. Bösch. — Selbstbiographie des Malers Georg Christoff Einhart des älteren. Von F. Fühse. — Katalog der im Germanischen Nationalmuseum befindlichen Gemälde. (Fortsetzung.)

Bayerische Gewerbezeitung, 1893, Nr. 11.

Die letzten 50 Jahre des Nürnberger Goldschmiedehandwerks vor Einführung der Gewerbebetriebe. Von Stockbauer.

Die Kunst für Alle, 1892-93, Heft 19.

Die Berliner Kunstausstellung. Von Dr. Relling. — Die Pariser Salons. I. Von S. Feldmann. — Frühjahrsausstellung der American Artists. Von F. Haun.

Die Kunst für Alle, 1892-93, Heft 20.

Die Berliner Kunstausstellung, II. Von Dr. Relling. — Die Pariser Salons, II. Von S. Feldmann. — Die freie Berliner Kunstausstellung. Von J. Springer.

Gewerbeblatte, 1893, Heft 7.

Taf. 49. Bauteil, entworfen von H. Gutting in Stuttgart. — Taf. 50. Innereien, entworfen von H. Kaufmann in München. — Taf. 51. Postamententwürfe von der Rathaushalle in Köln a. Rh. (1669-71, Wilhelm Verhök); aufgenommen von A. Mezey in Budapest. — Taf. 52. Gittern im Bayerischen Nationalmuseum in München (1721); aufgenommen von N. Lehmann daselbst. — Taf. 53. Faltungen in geschweiften und zugezogenen Lohern; ausgeführt von H. Jacobsen, Lederlehrer in Hamburg. — Taf. 54. Schmelz-isomere Grabkreuz von Karchhof in Ulm (von Stadt-Eisenhammer-Schmid Weydt, 1717). Details von ähnlichen Kreuzen, ebenfalls aufgenommen von N. Lehmann daselbst. — Taf. 55. spätgotische Holzskulpturen aus einem Nürnberger Hause; aufgenommen von F. Wadlher in Nürnberg. — Taf. 56. Brokatstoff, italiensich-byzantinische Arbeit des 14. Jahrhunderts im k. k. Museum für Kunst und Gewerbe in Wien; aufgenommen von F. Wahn daselbst.

Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen, 1893, Heft 2, 3.

Das Berliner Moses-Relief und die Thüren von Sta Sabina in Rom. Von J. Strzygowski. — Notiz zu Israel von Mecklenburg. Von M. Lehrs. — Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis. Von F. Kraus. (Schluss.) — Die Anstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Großen. III. Das Bildhaueratelier Friedrichs des Großen und seine Inhaber. Von E. Seidel. IV. Das Mobiliar von H. Graud. V. Das Porzellan. I. Die Meißner Manufaktur. Von W. Seidel. II. V. Venedig und Sevres. Von R. Steitner. — Martin Schongauer und seine Bruder in ihren Beziehungen zu Basel. Ein Beitrag zur Lebensgeschichte Albrecht Dürers. Von Dr. Burckhardt.

Kunstsalon, 1892-93, Heft 6.

Adolf Menzel. Von L. Pietsch. — Pariser Kunstbrief. Von Dr. A. Nossig. — Prager Kunstbrief. Von E. Berger.

Mitteilungen der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 1893, Heft 1 u. 2.

Drei Stadtpläne und eine Stadtansicht von Prag. Von J. A. Ehrh v. Helfert. — Kunsthistorische Notizen aus Friesach und seiner Umgebung. I. H. Von Dr. A. Hig. — Tiroler Burgen I. H. Von P. Clemen. — Das Lavantthal. Von K. Fyh v. Hauser. — Die Pfarrkirche zu St. Martin bei Litzl. Von C. Grabner. — Die beiden biblischen Gemäldezyklen des Domes zu Osnabrück. Von Dr. A. Schnerich. I. H. — Bauliche Ueberreste von Ergantung. Von Dr. S. Jenny. — Zwei neu entdeckte Grabstätten in Spölnitz. Von B. Jelinek. — Der alte Dom zu Olmütz. Von H. Volkel. — Nachrichten über die k. k. Sternwarte in Aquileja. V. VI. Von Majonica. — Das ehemalige Giesensienstätt Welehrad (Mähren). I. H. Von Prof. A. Prokop. — Die Pfarrkirche zu Treffen (Friburg) in Unter-Krain. Von Orynologar. — Die Ausgrabungen zu Frogg im Jahre 1892. Von Baron Hauser. — Die Pfarrkirche von Gars in Unterthail. Von C. Untergrasser. — Die obersterreichische Landesgalerie in Linz. Von Dr. Th. Frittmel. — Fund einer römischen Töpferei bei Helipian. — Gesammelte Daten im Laufe des Jahres 1891 über einige hervorragende Baudenkmale im nördlichen Bohmen. Von E. Pippel. — Römisches Mauerwerk, gefunden in Barkola. Von A. Puschl. — Alte Steinkreuz- und Kreuzsteine in Mähren. Von A. Franz. — Das Tatarendenmal bei Wama.

Zeitschrift für christliche Kunst, 1893, Heft 3.

Über gestochene Vorlagen für gotisches Kirchengesamtes. Von M. Lehrs. — Zur Geschichte der Kreuzaltäre. Von G. Humann. — Die alten Glasgemälde im Dom zu Stenlal. Von L. Hoene. — Der neue Kreuzweg im Dom zu Köln. Von Schmittgen.

Gazette des Beau-Arts, Nr. 433, 1. Juli 1893.

Taugara I. Von H. Lechat. — Arnold Böcklin II. Von F. H. Messner. — Les Salons de 1893 (II). Dessins, gravure, architecture. Von H. Bouchot. — Exposition des oeuvres de Charlet. Von H. Lechat. — Claudius Popelin et les fetras-sans de maux-peints (II). Von L. Falize. — Correspondance anglaise. Von P. Leprieux.

L'Art, Nr. 698, 15. Juni 1893.

Salon de 1893: L'Exposition d'architecture au Palais de l'Industrie. Von V. Petitgrand. — Exposition d'art muséal. Von G. Marye. — Le cent-unième Salon de Paris et le cent-vingt-cinquième Salon de Londres. Fortsetzung. Von P. Leroy.

L'Art, Nr. 699, 1. Juli 1893.

Un Hofmann français. Von J. Troubat. — Considerations sur l'histoire de l'estampe japonaise. Von E. Deshayes. — Notes sur l'exposition de Madrid. Von E. Molinier. — Le cent-unième Salon de Paris et le cent-vingt-cinquième Salon de Londres. (Fortsetzung.) Von P. Leroy.

The Magazine of Art, Nr. 153, Juli 1893.

The new Gallery. Von F. Wedmore. — The Royal Academy exhibition. — Schluss. Von Verlanghe. — J. W. Haywood and poet. Von Prof. H. Herkomer. — Sketching from nature; a word of advice to the inert. Von J. E. Hodgson. — Two famous charges; Copenhagen and Marengo. Von Phipps Jackson. — Bedruckte Stoffe in Hamburg. Von J. James White. — Street architecture in North Italy. Von H. T. Fairbairn. — The plumbago method of drawing. Von J. Forbes-Robertson.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der norddeutschen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Anträge für alle größeren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstraße 3.

[579]

Josef Th. Schall.

Gemälde moderner und alter Meister,

auch Aquarelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl einzeln als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von

[593]

Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 168.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Anstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch Rudolf Bangel in Frankfurt a. M. Kunstauktionsgeschäft, geg. 1869. [463]

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Das Schlosserbuch.

Die Kunst- und Bauschlosserei

in ihrem gewöhnlichen Umfange
von
Theodor Krauth und Franz Sales Meyer.

Mit 100 Tafeln
und 350 Abbildungen im Text.

br. 18 M., geb. in 2 Bände M. 21.50.



Ölgemälde
werden und bleiben wie von dem
Dr. Wittner's Restaurator Fisches.
In den einsehl. Gerichten vorzuzieh.
Fresco's imitirt.
Schminke & Comp. Düsseldorf

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Beiträge zur Kunstgeschichte.

Alte Folge.

1. **Schultz, Alwin**, Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria. 80 S. Br. 3 *M.*
2. **Winstmann, G.**, Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig vom 15. bis zum 17. Jahrhundert. 70 S. Br. 2 *M.*
3. **Lange, Konr.**, Das Motiv des aufgestützten Fusses in der antiken Kunst und deren statuarische Verwendung durch Lysippos. 64 S. mit 1 Tafel. Br. 2 *M.*
4. **Muther, Rich.**, Anton Graff, sein Leben und seine Werke. 128 S. mit dem Porträt des Künstlers in Lichtdruck. Br. 3 *M.*
5. **Holtzinger, Heimr.**, über den Ursprung und die Bedeutung der Doppelchöre. 30 S. Br. 1 *M.*
6. **Kahl, Rob.**, Das venezianische Skizzenbuch. 128 S. mit 23 Abbildungen. Br. 4 *M.*
7. **Valentin, Veit**, Neues über die Venus von Milo. 50 S. 1,50 *M.*
8. **Voss, Georg**, Die Darstellungen des Weltgerichts in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters. 90 S. mit 2 Tafeln in Lichtdruck und Abbildungen im Text. Br. 3 *M.*

Neue Folge.

1. **Schumann, Paul**, Barock und Rokoko. 130 S. mit 11 Abbildungen. Br. 1 *M.*
2. **Rée, P.**, Peter Candid. 206 S. Br. 6 *M.*
3. **Leitschuh, F. F.**, Die Familie Preister und Marcus Tuscher. 82 S. Br. 2 *M.*
4. **Kammerer, Ludw.**, Die Landschaft in der deutschen Kunst. 107 S. Br. 2 *M.*
5. **Ficker, Johannes**, Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kirche. 156 S. Br. 3 *M.*
6. **Oettingen, Wolfgang v.**, Antonio Averlino gen. Filarete. 68 S. Br. 2 *M.*
7. **Kristeller, Paul**, Die Strassburger Bücherillustration im XV. und im Anfange des XVI. Jahrhunderts. 172 S. mit 35 Abbildungen. Br. 6 *M.*

9. **Ficker, Paul Gerh.**, Der Mitrailis des Sicardus nach seiner Bedeutung für die Ikonographie des Mittelalters. 78 S. Br. 2 *M.*
10. **Graul, Richard**, Beiträge zur Geschichte der dekorativen Skulptur in den Niederlanden während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. 55 S. Br. 2 *M.*
11. **Pauli, Gustav**, Die Renaissancebauten Bremens im Zusammenhange mit der Renaissance in Nordwestdeutschland. 120 S. mit 12 Abbildungen. Br. 3 *M.*
12. **Koelitz, Karl**, Hans Suess von Kulmbach und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Schule Dürer's. 88 Seiten. Br. 3 *M.*
13. **Friedländer, Max**, Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg. 175 S. mit 3 Abbildungen. Br. 5 *M.*
14. **Firmenich-Richartz, Ed.**, Bartholomaeus Bruyn und seine Schule. 147 S. mit 7 Abbildungen im Text und 5 Lichtdrucktafeln. Br. 5 *M.*
15. **Wilisch, E.**, Die attorinthische Thonindustrie. 176 S. mit 8 Tafeln. Br. 6 *M.*
16. **Thieme, U.**, Hans Schaeufelein's malerische Thätigkeit. 184 S. mit 12 Lichtdrucken. Br. 6 *M.*
17. **Magnus, Hugo**, Die Darstellung des Auges in der antiken Plastik. Mit 5 Tafeln Abbildungen. 96 S. Br. 4 *M.*
18. **Lichtenberg, Reinhold Freiherr v.**, Zur Entwicklungsgeschichte der Landschaftsmalerei bei den Niederländern und Deutschen im 16. Jahrhundert. Mit Abbildungen. 128 S. Br. 4 *M.*
19. **Steinmann, E.**, Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom 5. bis zum 11. Jahrhundert. 142 S. Br. 5 *M.*
20. **Zimmermann, E.**, Die Landschaft in der venezianischen Malerei bis zum Tode Tizian's. 214 S. Br. 5 *M.* Ist vollständig zu haben.
21. **Ohnesorge, K.**, Wendel Ditterlin, Maler von Strassburg. Mit 1 Abbildung. 68 S. Br. 2 *M.*

Inhalt: Die große Berliner Kunstaussstellung. III. Von A. Rosenberg. — Ad. Braun in Dornach, Publikation der Gemäldegalerien Roms. — M. E. Sachs †; H. Schaumann †; W. Moller †. — Soglio; K. Janssen. — Konkurrenz für das Ribbeckstift in Halle a. S. — Denkmal für H. Lanke in Spottau; Denkmal für M. v. Schwind in München. — Die deutschen Originalskulpturen der königl. Museen in Berlin; Anknüpfung der Nationalgalerie auf der großen Berliner Kunstaussstellung; Die Eröffnung des neuen Provinzialmuseums; Menschlicher Abformter in Bonn; Eröffnung der Ausstellung der Sezessionisten in München; A. v. Werner's Bild der Reichstagsöffnung; Fränkische Anstellung von Abformtern zu Würzburg; Framierungen auf der großen Berliner Kunstaussstellung. — Sticht im Berliner Künstlerverein; Der neue Deutsche Kunstverein in Berlin. — Ausgrabungen in Trier. — Fortführung des Verzeichnisses der Kunst- und Baudenkmalverzeichnisses. — Ausschmückung der Aula in Marburg; Grundsteinlegung zum Münchener Künstlerhaus; Durr's Kaiserin Augusta-Bad in Baden-Baden; Die Renten- und Pensionsanstalt für deutsche bildende Künstler; Feuerbach-Büste in Karlsruhe; Ausschmückung des Postgebäudes in Baden-Baden. — Kunstankunft in London. — Zeitschrift, u. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Arthur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

Dieser Nummer liegt eine Anzeige der Papierfabrik von **Schleicher & Schüll** in Düren bei, die wir der Aufmerksamkeit der Leser empfehlen.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN S.W.
Heugasse 58. Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1892/93.

Nr. 32. 17. August.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, a 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, und Mosse u. s. w. an.

Kunsthistorischer Kongress in Nürnberg 1893.

Programm.

Am **Vorabend** (24. September) 5 Uhr: Gesellige Zusammenkunft und Vorbesprechung in einem besonderen Lokale des Hotel Strauß.

Montag den 25. September 9 Uhr Vormittags:

Versammlung im Konferenzsaale des Germanischen Nationalmuseums (Frauenthormauer 2S).

Begrüßung durch den Vorsitzenden des Nürnberger Lokalkomitees.

Konstituierung des Bureaus für den Nürnberger Kongress.

Beratung der Satzungen für die kunsthistorischen Kongresse. Referent: Dr. B. *Hornleke*-Bern. — Wahl eines Komitees zur Ausarbeitung der Satzungen.

Vortrag des Herrn Dr. *Hamp*-Nürnberg: Deutsche Kunst und deutsche Litteratur um die Wende des 15. Jahrhunderts.

Antrag des Herrn Prof. Dr. v. *Lützw*-Wien, betreffend die Gründung eines Instituts für neuere Kunstofforschung.

1 Uhr: Gemeinsames Mittagessen im Hotel Strauß.

Nachmittags 3 Uhr: Besichtigung des Germanischen Nationalmuseums und der Ausstellung.

Abends: Gesellige Zusammenkunft im Deutschen Kaiser.

Dienstag den 26. September 9 Uhr Vormittags:

Vortrag des Herrn Prof. Dr. *Diétrichson*-Christiania: Die norwegische Holzarchitektur und die norwegischen Bauten des deutschen Kaisers zu Rominten.

Vortrag des Herrn Dr. *Max Schmid*-Berlin: Über

kunstgeschichtlichen Unterricht an Volks- und Mittelschulen.

Vortrag des Herrn Dr. *Bodenstein*-Wien: Über Österreichs Anteil an der Kunstentwicklung.

Mitteilungen des Herrn *Ernst Berger*-München über die Entwicklung der Maltechnik im Altertum.

1 Uhr: Mittagessen nach freier Wahl.

Nachmittags 3 Uhr: Besichtigung der Sehenswürdigkeiten Nürnbergs. — Im Rathause Begrüßung durch einen Vertreter der Stadt.

Abends 6 Uhr: Zusammenkunft im Stadtpark.

Mittwoch den 27. September 9 Uhr Vormittags:

Referat des zur Ausarbeitung der Satzungen eingesetzten Komitees und Beschlussfassung über dieselben. — Wahlen des ständigen Ausschusses und des nächsten Kongressortes.

Vortrag des Herrn Prof. Dr. *Neurath*-Prag: Über das mittelalterliche Krakau und seine Beziehungen zur deutschen Kunst.

Vortrag des Herrn Dr. v. *Feinmel*-Wien: Zur Galeriekunde.

Vortrag des Herrn Prof. Dr. *Freih. Güler von Barenburg*-Coburg: Über die Domkanzel des Giovanni Pisano und deren Restauration.

Mitteilungen des Herrn Dr. *Bodenstein*-Wien über Wege und Ziele des Kunstunterrichts an technischen Hochschulen und verwandten Lehranstalten.

Bemerkungen des Herrn Dr. *Hornleke*-Bern über die Verwendbarkeit des Skioptikons im kunstgeschichtlichen Unterricht. — Schlusswort des Vorsitzenden.

1 Uhr: Gemeinsames Mittagessen im Württemberg Hof.

Nachmittags 3 Uhr: Schluss der Besichtigung der Sehenswürdigkeiten Nürnbergs.

Abends 7 Uhr: Gesellige Zusammenkunft in der Roseau.

Anmeldungen und Zusehriften in Angelegenheiten des Kongresses sind an Herrn Direktor *Hans Busch* in Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum) zu richten.

DIE GROSSE BERLINER KUNST- AUSSTELLUNG.

IV.

Auch in diesem Jahre hat die deutsche Plastik, die auf keiner anderen deutschen Jahresausstellung reicher und imponierender auftritt als in Berlin, schon aus dem rein äußerlichen Grunde, weil keine andere deutsche Kunststadt so viele Bildner besitzt wie die preussische Hauptstadt, ein weit höheres Durchschnittsniveau aufzuweisen als die Malerei. Es liegt schon in der Natur des bildnerischen Stoffes, dass sich der Dilettantismus in der Plastik nicht so breit machen kann wie in dem weiten Bereiche der zeichnenden Künste, weil der Stoff kräftige Arme und scharfe, gesund blickende Augen verlangt. Darum ist auch die Plastik von den schädigenden Einflüssen des verkehrten Naturalismus, der sein Ziel nur durch Willkür und Roheit der Formenbehandlung zu erreichen sucht, freier geblieben als jedes andere Gebiet der Kunst. Selbst Naturalisten wie der Norweger *Stephan Sinding*, der seit einigen Jahren in Kopenhagen thätig ist, und der Münchener *Joseph Flossmann*, lassen ihren ungestümen Schaffensdrang immer noch innerhalb der durch das Material gezogenen Grenzen der bildnerischen Form austoben, wenn auch die Ausführung im einzelnen durchaus malerisch ist und das Ganze auch noch durch farbigen Aufputz zur Konkurrenz mit einem Werke der Malerei hinaufgeschraubt wird. Die in Berlin ausgestellten Schöpfungen der beiden Künstler — die Barbaramutter, die die Leiche ihres gefallenen Sohnes aus dem Kampfgetümmel forträgt, und „Zwei Menschen“, ein sich im elementaren Ausbruch der Leidenschaft umarmendes, nacktes Liebespaar von *Sinding* und die Gruppe des nackten Weibes, das seine Kinder vor einer drohenden Gefahr, abscheidend vor einer nahenden Wasserflut zu schützen sucht, und die Büsten seiner Eltern von *Flossmann* — waren nur für Berlin neu, wohin sie mit den Münchener Sezessionisten gekommen waren. An

Donnerstag den 28. September:

Ausflug nach Bamberg. — Abfahrt früh 7 Uhr 50 Minuten. Besichtigung der Sehenswürdigkeiten Bambergs unter freundlicher Führung des k. Bibliotheksvorstandes Herrn Dr. *Leitschuh*.

Sinding wird man, auch in seinen Ausschreitungen, immer die geniale Kraft der Phantasie bewundern müssen, ein Erbteil seiner nördischen Heimat, die ihm die Gestalten der Recken, Natur- und Gewaltmenschen eingiebt, die er im Stile des Naturalismus der französischen Schule zur Erscheinung bringt. *Flossmann* besitzt eine weit geringere Phantasie; aber sein Formtalent ist dafür reicher, intimer, feiner gebildet. Außerdem haben uns die Münchener Sezessionisten noch in der aus Holz geschnitzten Figur eines betenden Mädchens, einer Naturnachahmung im besten Sinne des Wortes, von *Georg Busch*, in der bronzierten, im Stile der florentinischen Frührenaissanceplastik komponierten und ausgeführten Halbfigur einer Madonna mit dem Kinde, einem Gebilde von höchster Anmut, von *Josef Böhm*, und in einer humorvollen Brunnengruppe mit einer Satyrherme, die aus ihrem Munde einen Strahl auf einen übermütigen Knaben herabschickt, von *M. Gasteiger* plastische Werke gebracht, die uns eine weit höhere Achtung einflößen, als die meisten Malereien ihrer ohne Wahl und Qual zusammengerafften Ausstellung.

Auf der letzten Münchener Jahresausstellung waren auch die Werke des russischen, in Paris lebenden Bildhauers *Marcus Autokolsky* zu sehen, dessen beide Hauptwerke, die energisch aufgefasste, in großem Stile erdachte und durchgeführte Kolossalstatue Peter's des Großen und die Marmorfigur des gefesselten, vor dem Volke stehenden Christus, ein Werk von mehr pathologischem als künstlerischem Interesse, seit fünfzehn Jahren die Wanderung durch sämtliche nationalen und internationalen Kunstausstellungen gemacht haben. Sonst war das Ausland nur sehr schwach vertreten, was besonders für die Italiener auffiel, deren Kleinplastik sich freilich rasch überlebt hat, vielleicht auch vom deutschen Kunstmarkt durch die zum Teil ebenbürtigen, zum Teil besseren Leistungen der deutschen und österreichischen Bildner verdrängt worden ist. Als besonders zierliche und glücklich erfundene Schöpfungen dieser Kleinplastik heben wir aus der Masse nur die Sta-

tuetten von Mozart und Beethoven von *R. Weigl* in Wien, die auf der Mondsichel ruhende Venus mit dem durch Amor personifizirten Abendstern von *Hans Rathausky* in Wien, die Bronzefigur eines träumenden nackten Mädchens von *Stanislaus Caur* in Rom, die Bronzefigur einer Susanna im Bade von *Th. Heinrich Bräuner* in Dresden, die nackte Figur eines Wasser schöpfenden Mädchens von *Johann Götz* in Berlin, der auch in dem Relief eines antiken Ringkampfes eine nicht gewöhnliche Kenntnis der perspektivischen Gesetze des Reliefstils gezeigt hat, die Figur eines kegelschiebenden Bierphilisters von *W. Haverkamp* in Berlin, die nackte Phryne vor Gericht von *Otto Petri* in Pankow bei Berlin und die vornehme Marmorfigur der Aspasia, die eine von ihrer Rechten gehaltene bronzene Nike sinnend betrachtet, von *Otto Rietsch* in Berlin hervor.

Dass die Monumentalplastik in Berlin in hoher Blüte und voller Schaffenskraft steht, ist, wenn man in Betracht zieht, dass die Aufträge für Kaiser-, Sieges- und sonstige Denkmäler einmal abnehmen können, kein so günstiges Zeichen wie die stärkere Pflege der Idealplastik, die auf dieser Ausstellung so hervorragende Schöpfungen vorführt, dass die deutsche Plastik auch in dieser Gattung bald nicht mehr hinter der französischen zurückstehen wird. Werke, wie die nackte arabische Schwerttänzerin mit dem nicht schönen, aber echten Rassetypus von *A. Brütt*, die sich dem breiten Rücken des Stiers auvertrauende Europa von *M. Unger*, das junge, zwei Amphoren tragende Mädchen, das die krönende Figur eines glücklich komponirten Wandbrunnens bildet, von *C. v. Uechtritz*, die Sirene, die einen widerstrebenden Jüngling in ihre verderbliche Umarmung zwingt, von *R. Ohmann*, der nackte bärtige Bildhauer von Michelangeloskem Typus, der bei der Bearbeitung einer kolossalen Zeusbüste sinnend innehält, von *F. Lepcke*, die schwungvoll bewegten, lampentragenden, nackten Figuren eines Jünglings und eines Mädchens, die für die Friedrichsbrücke in Berlin bestimmt sind, von *Carl Piper*, sind Zeugnisse tief eindringenden Studiums des menschlichen Körpers, das zu völliger Beherrschung der Form gelangt und zugleich durch Geschmack und Adel der Auffassung geläutert ist. Es liegt also nicht an dem Mangel an Können, dass solche Werke bei uns im Vergleich zu Frankreich immer noch selten sind, sondern am Mangel an Verständnis und Entgegenkommen im kaufkräftigen, kunstliebenden Publikum, das langsam über dem Bedarf an Porträtbüsten und Grabdenkmälern eben erst beim Geschmack an der klein-

plastik angelangt ist. Mit wenigen Ausnahmen hat also immer noch der Staat das *nobile officium*, die Idealplastik großen Stils zu unterstützen, allein zu erfüllen.

In der Pflege der Monumentalplastik haben ihm jetzt große und kleine Gemeinwesen einen Teil seiner Pflicht abgenommen. Unsere Ausstellung hat an solchen Denkmälern, deren Kosten im wesentlichen durch Gemeindemittel und freiwillige Beiträge bestritten worden sind, die Kaiser Wilhelm-Denkmäler für Mannheim und Elberfeld von *Gustav Eberlein*, für Bremen von *Robert Borchardt*, für Görlicz mit den Statuen Bismarck's und Moltke's an den Langseiten des Sockels von *J. Pfaff*, für Bronberg von *A. Calandrelli*, durchweg kolossale Reiterstandbilder, zum Teil mit reichem Gruppen- und Relief schmuck am Sockel, das Standbild Kaiser Friedrich's für Spandau von *Albert Meunier*, das kolossale, in echtem Monumentalstil ausgeführte Standbild des Marschalls Blücher für Caub am Rhein von *F. Schaper* und das durch feine, geistvolle Charakteristik ausgezeichnete Bronze standbild des Bischofs Bernward, das sich auf einem an den Ecken mit romanischen Marmorsäulen besetzten, an drei Seiten mit Bronzereliefs geschmückten Granitsockel erhebt, für die Stätte seines segensreichen Wirkens, Hildesheim, von *E. Hartor* aufzuweisen. Bei den Denkmälern Eberlein's sind die poesie- und schwungvollen, von flammender Begeisterung getragenen Sockelgruppen weit genialer als die für beide Denkmäler identische Reiterfigur und die Reliefs, in denen der malerische Stil mit den Anforderungen der geschichtlichen Realität in Zwiespalt geraten ist. Sehr glücklich erfunden, reich an fesselnden Einzelheiten und wirksam im Aufbau sind auch die beiden für das Treppenhaus des Stuttgarter Museums bestimmten Gruppen Eberlein's: „Der Friede sichert die Kraft des Landes“ und „Die Landwirtschaft und der Reichtum des Landes“. Das sind keine trockenen Allegorien, sondern Abbilder blühenden, von idealer Auffassung getragenen Lebens.

Auch in der Porträtbildnerei ist der Dilettantismus so in den Hintergrund gedrängt worden, dass man kaum noch über völlig interesselose Arbeiten zu klagen Grund hat. Desto größer ist die Fülle der durch geistige oder technische Vorzüge fesselnden Büsten und Reliefs, aus denen wir nur die Marmorbüste des verstorbenen Hamburger Bürgermeisters Petersen von *D. Kense*, auch ein vollkommenes Abbild der Natur, aber nicht im Stile Liebermann's, die Büsten der Schriftsteller H. Seidel und J. Trojan von *Harco Magagnasco* und die Reliefporträts seiner

Eltern von *Hermann Hidding* als Muster ihrer Art herausgreifen.

ADOLF ROSENBERG.

PETER SYMEN.

In der Kunstchronik vom 30. Juni 1892 bat ich um Auskunft über Peter Symen von Antwerpen, dessen von Van Dyck gemaltes Porträt, von einem Unbekannten gestochen, in den späteren Ausgaben der Ikonographie des genannten Künstlers erscheint. Auf meine Anfrage ist nichts erfolgt, jedoch bin ich seitdem selbst in die Lage gekommen, wenn auch nicht das Rätsel zu lösen, so doch eine Konjektur zu wagen, die nicht ganz grundlos zu sein scheint.

Im vergangenen Jahre arrangirte ich eine Velazquez-Ausstellung im Bostoner Kunstmuseum und las bei dieser Gelegenheit natürlich Prof. Justi's treffliches Werk über den spanischen Meister. Dasselbst findet sich, Bd. I, S. 398, detaillirte Nachricht über eine große Anzahl von Bildern, welche Rubens unternommen hatte für Philipp IV. zum Schmuck der „Torre de la Parada“ entweder selbst zu malen oder von anderen malen zu lassen. Unter den aufgezählten Gehilfen wird auch Simon Peter Tilmans genannt und Herr Prof. Justi fügt diesem Namen in Klammern bei „Pedro Simon“, was mich natürlich sofort an unseren „Peter Symen“ denken ließ. Meine briefliche Anfrage, auf welche Gründe sich die Identifizierung des Simon Peter Tilmans mit „Pedro Simon“ stütze, war Herr Prof. Justi so freundlich wie folgt zu beantworten: „Der Name Pedro Simon findet sich in der im königl. Palast zu Madrid, Archiv, aufbewahrten Testamentaria del Señor D. Carlos II. und dem darin befindlichen Inventar der Gemälde in der Torre de la Parada, aufgestellt im Jahre 1701. Quarto bajo, sulza IIIª werden aufgezählt, *Pedro Simon*, *Pocrie y Zolaizo* (Zephyr) — *Neptuno y una Ninfa*, mit dem Zusatz: *perdido 1710*. Ich habe nun in allen mir zugänglichen Registern damaliger flämischer Maler nach diesem Pedro Simon gesucht und nur diesen S. P. Tilmans gefunden, auf den P. S. passen könnte. . . . Die Angaben des Inventars sind wahrscheinlich nach der von Rubens übersandten Liste der Gemälde für die Torre de la Parada gemacht. Über diese Bilder finden Sie Auskunft in meinem Artikel über den Infanten D. Fernando in Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst, 1879.“ Herr Prof. Justi weist noch auf die Notiz hin, welche Houbraken, *Schouburgh*, II, S. 88, über Tilmans beibringt, und schreibt über das diese Notiz begleitende Porträt wie folgt: „Sein Porträt (zu S. 79), das einen Sechziger darzustellen scheint, — nach der

Angabe 67 Jahre alt, — ist nach einem Stiche von Chr. Hagens gemacht, 1668. Ist meine Vermutung richtig, so wäre er als Vierziger in Antwerpen gewesen, wo ihm Rubens für die Ausführung dieser Gemälde gewonnen hätte.“ Dem wäre noch hinzuzufügen (laut Justi, I. S. 398), dass die betreffenden Gemälde im November 1636 schon in Arbeit waren und am 7. Dezember 1637 an den Ort ihrer Bestimmung abgingen.

Die Stelle aus Houbraken citire ich aus „Quellen-schriften“, Bd. XIV, S. 196 und 197, wie folgt: „Auch ein Simon Peter Tilmans, genannt Schenck, ein tüchtiger Landschaftsmaler, der sich viele Jahre in Italien geübt hat, wird erwähnt. Später verlegte er sich auf die Porträtmalerei, in welcher er zu solcher Bedeutung gelangte, dass er unter die Besten seiner Zeit zu zählen ist. Er hatte auch die Ehre, in Wien den Kaiser Ferdinand zu porträtiren. Ich habe Landschaften, Figuren, insbesondere aber Blumen von ihm gesehen, die mit Wasserfarben fleißig nach der Natur gemalt waren. Sein Porträt ist durch einen Kupferstich von Chr. Hagens aus dem Jahre 1668, als er 67 Jahre alt war, bekannt.“

Nagler lässt den Künstler, dessen Namen er „Tillemans, Simon Peter, genannt Schenck“ schreibt, in Bremen geboren sein und sagt unter anderem über ihn: „Über die Lebenszeit dieses Künstlers giebt uns das von C. Hagens gestochene eigenhändige Bildnis des Meisters Aufschluss. Es ist bezeichnet: Simon Peter Tillemans pinxit act. 67. C. Hagens sc. 1668. Auch Weyerman, Houbraken und Descamps fügten das Bildnis dieses Meisters bei. Boschini nennt diesen Künstler Tilman Vangemeren, was wahrscheinlich T. von Bremen bedeuten soll. Auch Tilman scheint der Meister genannt worden zu sein.“

Es existirt also ein Porträt des Peter Symen, Originalgemälde von Van Dyck bei Herrn Francis Bartlett, in Boston, eine Kopie davon in der Kasseler Galerie, ein Stich danach in den späteren Ausgaben der Ikonographie. Von Simon Peter Tilmans haben wir den Stich von Hagens, 1668 gefertigt, als der Künstler 67 Jahre alt war. Zur Zeit als die Bilder für die Torre de la Parada gemalt wurden, 1637, war Tilmans demnach 36 Jahre alt. Van Dyck, 1599 geboren, zählte damals 38 Jahre. Da er aber schon 1632 nach London ging, so musste er das Porträt spätestens in diesem Jahre gemalt haben, als Tilmans 31 Jahre alt war, was ganz gut mit dem Ausschen des Dargestellten stimmt.

Die Frage ist nun: Lässt sich zwischen dem Porträt des Peter Symen von Van Dyck und dem

des Simon Peter Tilmans von Hagens (nach dem alle späteren gemacht worden zu sein scheinen) eine Ähnlichkeit feststellen? Leider steht mir hier der Stich von Hagens nicht zu Gebote und von den aufgeführten Büchern kann ich nur Descamps in der späteren Pariser Ausgabe, 1812—13, finden. Der Notiz „über Simon-Pierre Tillemans“, Bd. I, S. 201, ist ein Porträt beigegeben, „C. Eisen del. Fiquet sculp.“, auf Stein übertragen, wohl vermittelt des anastatischen Verfahrens. In der Übertragung hat es augenscheinlich erheblich gelitten. Ob dieses Porträt auch auf dem Stiche von Hagens basiert, kann ich nicht feststellen. Fauchaux, im Katalog der Werke Fiquet's, wo es unter Nr. 147 aufgeführt wird, sagt darüber nichts. Jedenfalls stellt es einen älteren Mann dar, der freilich für einen 67er noch etwas jugendlich aussieht. Lässt man jedoch diese Frage des Alters beiseite, so kann man nicht umhin zuzugeben, dass der Identität der Dargestellten auf den beiden Bildern nichts im Wege steht. Die Tracht hat sich geändert, — Peter Symen trägt kurze Haare und eine Mühlsteinkrause, Simon Peter dagegen hat lange Haare, auf denen ein kleines schwarzes Käppchen sitzt, und statt der Krause trägt er einen flachen, vorn eckig geschnittenen Kragen, aber die Kopfform ist dieselbe, die Augenbrauen zeigen einen ähnlichen Schwung, Schnurrbart und Kinnbart entsprechen sich auf beiden Bildern, nur die Nase ist nicht mehr so fein. — wer weiß warum?

Es soll hier keineswegs als klar bewiesen hingestellt werden, dass Simon Peter Tilmans, Tillemans, Tilmann, genannt Schenck, mit Van Dyck's Peter Symen und dem Rubens-Justischen Pedro Simon ein und dieselbe Person sei. Aber die Daten stimmen annähernd, und eine positive Unähnlichkeit liegt jedenfalls nicht vor. Will nicht einmal jemand den Vergleich machen zwischen dem Stiche von Hagens und dem der Ikonographie? Jedenfalls würde ein solcher Vergleich mehr Beweiskraft haben, als der sehr ungenügende, auf den ich mich beschränken musste.

S. R. KOELLER.

BÜCHERSCHAU.

Hofstede de Groot, Cornelis. Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte: *Arnold Houbraken und seine große Schaubühne*. Haag, M. Nijhoff, 1893. 8°.

Die Wertschätzung der „großen Schaubühne“ des Houbraken hat schon erhebliche Schwankungen durchgemacht. In den alten Hand- und Nachschlagebüchern, welche für die Geschichte der Malerei in Betracht kommen, wurde Houbraken meist kritikal ausgeschrieben. Dam kam eine gewaltige Welle über diese ruhige Fläche besuener Vertrauensseligkeit. Man knüpfte an einzelne besonders auffällige

Irrtümer an und verwarf darnach allzu sehr verallgemeinernd das Ganze. Neulich erkennt man in Houbraken's Malerbuch wieder eine ganz brauchbare Quelle. Freilich von Fall zu Fall wird dieselbe genau untersucht sein. Der Widerstreit, der zwischen der Wertschätzung des Houbraken zu verschiedenen Zeiten liegt, scheint es nun auch zu sein, welcher den ebenso einsigen wie begabten Forscher Dr. C. Hofstede de Groot dazu bestimmt hat, die „große Schaubühne“ auf ihre Grundlagen hin zu durchforschen. Als Einleitung giebt der Autor eine gründlich gearbeitete Monographie über Houbraken, die wir schon vor zwei Jahren als Inauguraldissertation kennen gelernt haben. Der Hauptwert des ganzen Buches liegt zweifellos in dem Nachweise der literarischen und ungedruckten Gewährsmänner, die Houbraken für sein Malerbuch benutzt hat. H. de Groot beweist hier eine seltene Vertrautheit mit dem Stoff, so dass sich wohl ruhig annehmen lässt, er hätte Wesentliches nicht übersehen. Auch in dem Abschnitte „Kunstwerke als Quellen“ (S. 50ff.) wüssten wir zunächst keine auffallende Lücke nachzuweisen. Hofstede de Groot giebt in diesem Abschnitte, der mit zu den wichtigsten des neuen Buches gehört, eine Übersicht über die Kunstwerke, die bei Houbraken erwähnt oder beschrieben werden, und merkt dazu an, ob sie noch jetzt erhalten sind. Bezüglich des sogen. „Akerboom“, dessen Ansicht von Doornik bei Houbraken erwähnt wird, meint Wurzbach, es liege hier eine Verwechslung mit A. Verboom vor, was man als möglich gelten lassen muss, solange man von einem Maler „Akerboom“ weder urkundliche Nachrichten noch Werke kennt. Zu dem Namen „Flonaar“ (Berfolet) sei bemerkt, dass E. Fétis, der die Schreibung der Künstlernamen sehr genau nimmt und den Berfolet monographisch behandelt hat, diesen Maler „Flonaar“ nennt. Bezüglich des Selbstbildnisses von M. Naiven, das Hofstede de Groot erwähnt (S. 150), muss man dem Autor vollkommen beipflichten. Ref. hat das nette Bildchen selbst beim Geh. Rat K. St. Michel in Mainz gesehen und nach den Analogien mit dem Bildchen in Ferdinands zu Innsbruck und einem in Wiener Privatbesitz als Werk des Mat. Naiven erkannt. In diesem Zusammenhange sei die Vermutung geäußert, dass eine tüchtige Magdalena der Dresdener Galerie (Nr. 1723), die bisher keinen bestimmten Namen erhalten hat, ein Werk des M. Naiven sei. Die erste Abteilung des Buches schließt mit einer vortrefflichen „Charakteristik der Geschichtsschreibung Houbraken's“. Dass die „Grootte Schouburg“ hier und da recht unkritisch ist, dass sie Klatsch bringt, sich unzulässige Missverständnisse zu Schulden kommen lässt, wird durch dieses Kapitel vollkommen klar: „Wo uns daher irgend eine Angabe bloß durch Houbraken überliefert ist, müssen wir die Frage, ob sie Wahres enthält, in jedem einzelnen Fall aufs neue prüfen und nach mehr oder weniger subjektivem Ermessen entscheiden. Nur eine Eigenschaft Houbraken's dürfen und müssen wir dabei immer berücksichtigen. Es ist seine Klatscherei, seine *Anschoben-kränerei*.“ So Hofstede de Groot. Zu wünschen wäre, der Autor dieser gründlichen Arbeit möchte uns neben dem entsprechenden Ergebnisse, das in diesen Worten ausgedrückt ist, auch alle Stellen bei Houbraken angeben, deren Mitteilungen von der neueren Kunstforschung bestätigt worden sind. Die Sachlage scheint uns diese zu sein: die zahlreichen Stellen bei Houbraken, für die nunmehr ältere literarische Quellen nachgewiesen sind, haben für uns keinen Wert mehr, da wir nach den ursprünglichen Nachrichten zu greifen

1) Über die Bilder in Innsbruck und Wien vgl. „Chronique des arts“ 1891 S. 297 ff.).

haben. Die Angaben Houbraken's aber, die er von seinen Zeitgenossen hat, bleiben bedeutsam, wemgleich man sie mit Vorsicht aufnehmen wird. Die Angaben, für die bisher keine Quellen zu finden waren, zerfallen wieder in solche, die von der neueren Forschung berührt (böstigt) oder widerlegt worden sind, und in solche, für die wir nur Houbraken allein als Quelle kennen. Eine Bearbeitung der Angaben nun, die übrig bleiben, wenn man die bisherigen Quellenachweise vom ganzen Houbraken'schen Buche abzieht, erscheint uns erwünscht. Eine kleine Ergänzung, die wir zu bieten vermögen, bezieht sich auf die Angaben über die Maler Namens *Kamphuyzen*. De Groot bemerkt, dass sichere Bilder von *Joachim Kamphuyzen* nicht bekannt seien. In der Litteratur allerdings nicht; doch kennen wir ein deutlich signirtes Gemälde, das folgende echte Inschrift trägt: Jo Kamphuyzen fe. Das J ragt von unten her bis fast in die Mitte des O und ist in seiner Lösung vollkommen sicher. Das Bild selbst befand sich ehemals in der Sammlung Kastlunger (in Wien!), kam später in die Sammlung Goll und ist gegenwärtig im Besitz der Frau Caroline Burger, Hofsekretärs-Gattin zu Wien, welche eine Reihe wertvoller Gemälde (wie einen signirten A. Palamedes mit lebensgroßen Figuren, einen schönen Rithardt, einen trefflichen Ad. v. Neudandt von 1640, einen schönen Verboom und viele spätere gute Bilder) ihr eigen nennt. Der Joachim Kamphuyzen ist eine Landschaft, die ein wenig an Albert Cuyp, ein wenig an Paul Potter erinnert und die bedauern lässt, dass sich von einem so tüchtigen Meister nicht mehrere Bilder erhalten haben. Vielleicht finden sich übrigens nach dem Bekanntwerden des Joachim Kamphuyzen bei Burger bald noch andere da und dort unter den Cuyps und Potters. Der „Katalog der rühmlichst bekannten Sammlung von Originalgemälden alter und moderner Meister des verstorbenen Herrn Ferdinand Goll in Wien“ beschreibt das Bild als Nr. 18: „Eine Landschaft mit drei Küben, wovon eine von einem Weibe gemolken wird. Ein Mann ist im Begriffe, die Milch in hölzernen Kübeln fortzutragen. Aus der Sammlung des Herrn Kastlunger. Auf Leinwand 23 Zoll hoch, 26 Zoll breit.“ Das Bild ist, wie fast alle Gemälde der Burger'schen Sammlung, vortreflich erhalten. Über den großen Kamphuyzen in Kassel sei die Bemerkung gestattet, dass die Sicherheit der Bestimmung in diesem Falle keine allzu große ist, namentlich was den Vornamen Govert Govertsz anbelangt. — Der zweite Teil des vorliegenden Buches, enthält einen eingehenden „Einzelnachweis der litterarischen Quellen“, einen Abschmitt, dessen saubere, übersichtliche Ansanbeitung besonders betont werden soll. Auf S. 291 sind wohl die Verse aus de He zu streichen, die sich nicht auf dasjenige Werk des Meris beziehen, welches bei Houbraken besprochen ist, sondern auf irgend ein Werk des Meris, das sich wohl gar nicht mehr nachweisen lässt. Die Charakterisirung ist gar zu allgemein. Als Ganzes betrachtet, müssen wir die De Groot'sche Kritik der „Großen Schaubühnen“ des Houbraken als eine der tüchtigsten Leistungen bezeichnen, die auf dem Gebiete der modernen Kunstgeschichte nenerlich erschienen sind. Auch die äußere Ausstattung des Buches ist eine durchaus gelungene und macht dem Verleger alle Ehre. Man ist sicher, das neue Buch in kürzester Zeit bei allen Freunden niederländischer Malerei anzutreffen.

Wien.

TH. v. FRIMMEL.

Über diese vergl. des Verf. Studie über die Gemäldesammlung in Wien im Repertorium für Kunstwissenschaft, XII, 151 ff

Guhl und Koner, Leben der Griechen und Römer. Sechste, vollständig neu bearbeitete Auflage, herausgegeben von *Richard Engelmann*, Berlin, Weidmann'sche Buchhandlung. 1893. 8°. (Vollständig in 18 Lief. à 1 Mk.)

Die neue Bearbeitung, in der uns das weitverbreitete, treffliche Handbuch der Altertumskunde vorliegt, ist eine so durchgreifende, dass man sie nahezu als eine völlige Neuschöpfung bezeichnen kann. Zunächst bringt sie selbstverständlich die ganze Fülle der Ausgrabungsergebnisse, durch welche Heinrich Schliemann und die in Griechenland und Rom etablierten archäologischen Staatsinstitute seit zwanzig Jahren unsere Kenntnisse bereichert haben. Um dieses Material bewältigen zu können, hat die Verlagshandlung das Format des Buches vergrößert und damit zugleich Raum geschaffen für eine Menge neuer instruktiver Abbildungen, durch welche die Gesamtzahl der Illustrationen des Buches auf über 1000 erhöht wird. — Dann aber ist auch mit der Einteilung des Werkes eine durchgreifende Veränderung vorgenommen worden: die Paragraphen sind weggefallen und an ihre Stelle ist eine übersichtliche Kapiteileinteilung getreten, in deren Rahmen sich der Inhalt sachgemäßer gliedert, das Zusammengehörige zu abgerundeter Darstellung bringen lässt. Ein Hauptvorteil dieser neuen Gliederung des Stoffes liegt darin, dass die berühmten Fundstätten von Mykenä, Olympia, Pergamon, Tyrns, Troja, die Akropolis von Athen, das römische Forum u. s. w. nun ihre eingehende zusammenhängende Behandlung finden können, was bei der alten Paragrafeneinteilung schwer möglich gewesen wäre. Wir machen hiermit alle beteiligten Kreise, Gelehrte wie Lernende, auf die Engelmann'sche Arbeit aufmerksam. Einer besonderen Empfehlung bedarf sie kaum. Nach Vollendung der neuen Ausgabe werden wir auf sie zurückkommen und hoffen dann auch aus dem bildlichen Anschauungsmaterial des Buches den Lesern einige interessante Proben vorlegen zu können.

* *Der berühmte Hochaltar* und *das Gestühl* im Chor der Klosterkirche zu *Blocherain*, zwei Hauptwerke der schwäbischen Schule vom Ende des 15. Jahrhunderts, finden ihre treffliche Publikation in einem Lichtdruckwerke mit erläuterndem Text von *Mar Bach*, von dem die erste Lieferung vor kurzem erschienen ist. Die von C. Elmer in Stuttgart herrührenden photographischen Drucke lassen an Klarheit und günstiger Bildwirkung nichts zu wünschen übrig. Der sorgfältig bearbeitete Text beschäftigt sich eingehend mit der vielmstrittenen Frage, ob und wie weit *Syrlin* d. i. oder jung und *Zeithon* an den Werken beteiligt sind. Sobald das Ganze vorliegt, werden wir über die Resultate der Untersuchung berichten. Die Publikation ist Hrn. Dir. *Ed. Paulus* in Stuttgart gewidmet.

Katalog der Bibliothek der königl. Akademie der Künste zu Berlin. Bearbeitet von *E. Dohbert* und *H. Grohmann*. Berlin, A. Asher & Co. 1893. XXI u. 576 S. 8°.

Gedruckte Kataloge großer, viele Wissenszweige umfassender Bibliotheken bleiben stets *pia desideria*, weil ihre Herstellung mit unverhältnismäßig großen Kosten und Schwierigkeiten verbunden ist. Um so willkommener müssen den Fachleuten gedruckte Spezialkataloge mäßigen Umfangs sein, welche ihnen über den Bücherbestand einer bestimmten Anstalt bequem Überblick gewähren. Wir besitzen solche systematisch geordneten Verzeichnisse z. B. von den Bibliotheken mehrerer technischen Hochschulen und Kunstaka-

demien, und wissen deren Wert vollkommen zu würdigen. Wie aus der Titelangabe hervorgeht, hat sich auch die Berliner Akademie kürzlich entschlossen, einen neuen Katalog ihrer Bücherschätze herauszugeben, der uns in der gemeinsamen Arbeit der beiden genannten Autoren, von denen der erstere mit der Oberaufsicht der Sammlung betraut, der letztere deren eigentlicher Vorstand ist, in einem stattlichen Oktavbände vorliegt. Für die Anordnung desselben hat der Katalog der Wiener akademischen Bibliothek in mancher Hinsicht als Vorbild gedient. Auch hier war in erster Linie der Gedanke maßgebend, dass es sich um die Büchersammlung einer Kunstanstalt handelt, deren Benutzung vor allem künstlerischen Zwecken zu dienen hat. Nach einem kurzen Abschnitt, welcher die Kunstwörterbücher und Zeitschriften umfasst, folgen die Hauptkapitel: Kunstlehre, Kunstpflege, Kunstgeschichte, darauf die Bibliographie der Kunst und Verschiedenes. Anatomie, Mythologie u. s. w. sind logischerweise zur Kunstlehre gezogen. Der Kunstgeschichte ist die Künstlergeschichte eingeordnet. Für die Erleichterung des Nachschlagens sind alphabetische Autoren- und Künstlerverzeichnisse beigefügt. In der Vorrede bekommen wir eine kurze dankenswerte Übersicht über die sündlichen in der Bibliothek der Berliner Akademie vereinigten Kunstschätze und deren allmähliche Vermehrung: Bücher, Kupferstiche u. dergl., Handzeichnungen und Photographien. Die Bibliothek zählt gegenwärtig 5100 Werke in etwa 9200 Bänden. Von den Beständen der Kupferstichsammlung seien der Beschau'sche und der von Lepel'sche Nachlass, ferner das 1826 aus Chodowiecki's Verlassenschaft erworbene vollständige Exemplar von dessen Radirungen hier nanhaft gemacht. In der Sammlung der Handzeichnungen sind außer Chodowiecki namentlich Gottfried Schadow, Hackert, Rode, Rehberg, Wach, Gust. Taubert und Blechen in hervorragender Weise vertreten. Der erste Vorstand der 1786 neu begründeten Sammlung war Goethe's Freund *Karl Philipp Moritz*. Auch unter den Vorständen der nachfolgenden Zeiten finden wir bekannte Namen, wie *Lessing*, *Schill* und namentlich *Franz Kugler*. Die gegenwärtigen Vorstände, *Dobbert* und *Grohmann*, sind mit ihrer ausgezeichneten Katalogarbeit, in die auch *Dr. Max Jordan* fördernd eingriff, würdig in die Fußstapfen dieser ihrer hochverdienten Vorgänger eingetreten.

C. v. L.

* *Die Vorsteher des Museums in Boston* (Mass.) sandten uns ihren Jahresbericht für 1892, aus dem wieder über das Wachstum der Sammlungen dieses trefflich geleiteten Instituts, über die von ihm veranstalteten Ausstellungen, Vortragszyklen und sonstigen Unternehmungen Erfreuliches und Nachahmenswerthes berichtet wird. Die Zahl der Besucher war im vorigen Jahre gegen 237 000. Sehr beträchtlich stellen sich auch die dem Museum zugewiesenen Gaben und Geschenke heraus. Unter den Geschenkgebern figurirt ein uns wohlbekannter Deutscher, Hr. *Habib* in Kassel, der dem Bostoner Museum eine Anzahl Dürer'scher und Beham'scher Stiche und zwei Rembrandt'sche Radirungen in schönen Drucken zwies. Von besonders rühmlicher Thätigkeit zeugt der Bericht über die graphische Abföhrung und der über die antike Kunst.

* *Richard Mother's* „Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert“ ist in raschem Fortgange bis zur vierten Lieferung vorgeschritten, und entspricht bisher durchaus den beim Erscheinen des ersten Heftes allgemein zum Ausdruck gebrachten Erwartungen. Es ist eines der bestgeschriebenen und reichst illustrierten Bücher über moderne

Kunst, welche wir in der deutschen und außerdeutschen Litteratur besitzen. Aus dem Inhalte der vierten Lieferung seien zunächst die Kapitel über die englische Malerei zur Zeit des Lawrence, Wilkie und Landseer, dann der besonders hübsch illustrierte Abschnitt über das Militärbild, sowie die nicht minder interessanten Darstellungen der humoristischen und sozialistischen Genremaler der Neuzeit hervorgehoben. Am Schluss der Lieferung beginnt die Schilderung der deutschen Landschaftsmalerei mit ihren Bahnbrechern: Koch, Rottmann, Preller, Lessing.

* Unter dem Titel „*Tesaurus of Architecture and its subsidiary arts*“ kündigt Baron *H. v. Geymüller* (Basel, Freie Straße 31) ein großartig angelegtes Unternehmen an, welches nichts Geringeres bezweckt als eine Vereinigung sämtlicher architektonischer Originalzeichnungen der großen modernen Meister in photographischen Nachbildungen. Im Ganzen soll das Werk etwa 5000 Abbildungen bringen, teils auf Tafeln in Folio, teils in Form von Textillustrationen in dem den Tafeln beizugebenden Katalog, welcher wie die Textunterschriften nur in englischer Sprache erscheinen wird. Ein einleitender Teil wird sich mit den Zeichnungen antiker und mittelalterlicher Denkmale, der Hauptabschnitt aber mit den Zeichnungen der großen Architekten der Renaissance und der darauffolgenden Perioden bis zum Ende des 18. Jahrhunderts beschäftigen; den Schluss bilden die auf Gemäldehintergründen, Medaillen u. dgl. dargestellten Gebäude, architektonische Modelle u. s. w. Das Werk wird nur in dreiföhrigen Exemplaren gedruckt. Der Subskriptionspreis beträgt 25 000 Frank (in fünf Jahresraten zu 5000 Frank). Wir wollen hoffen, dass der verdienstvolle Autor für diese Monstrepublikation bei den „European, American and — Australasian patrons of art“ die bereitwillige Unterstützung findet, die er sicher zu erwarten scheint.

KUNSTLITTERATUR.

Verzeichnis von Photographieen nach Werken der Malerei bis zum Anfang des XIX. Jahrhunderts, nach kunstwissenschaftlichen Gesichtspunkten geordnet, mit beigefügten Verkaufspreisen. Berlin, Anslar & Ruthardt (Gebr. Meyer), Lief. I u. II, 1892, 80.

* Auf dem ersten kunstwissenschaftlichen Kongress in Wien wurde von *Anton Springer* (in einer an den Vorsitzenden gerichteten Zuschrift) der Gedanke eines wissenschaftlichen Katalogs aller bisher nach Kunstwerken aufgenommenen Photographieen angeregt und auch eine Kommission zur Verwirklichung dieser Idee gewählt. Die Kommission ist nie zusammengetreten, aber der Gedanke blieb lebendig und findet wenigstens seine teilweise Realisirung in dem vorliegenden Verzeichnisse, das einem vor mehreren Jahren herausgegebenen kleineren Katalogunternehmen derselben Verlagshandlung nachgebildet ist und die dort gebotene Auswahl zunächst für das Gebiet der älteren Malerei vervollständigen soll. Wenn der frühere Katalog die Hauptwerke aller drei bildenden Künste in ungefähr 2500 Nummern repräsentirte, von denen etwa 1300 auf die Malerei fielen, soll das jetzt bezielene Unternehmen deren 17 000 bloß nach Gemälden aufgenommene Originalphotographieen enthalten. Und zwar unter genauer Angabe der größöhreren Formate, der Preise und der wichtigeren kunstgeschichtlichen Litteratur. Findet das Verzeichniß, wie nicht anders zu gewärtigen ist, beifällige Aufnahme im Publikum, so beabsichtigt die Verlagshandlung, ebenso eingerichtete Kataloge auch

über die Gebiete der Bildhauerkunst und Architektur zu veröffentlichen. Bisher liegen zwei starke Lieferungen vor, welche die Werke der Malerei bis zur zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und zwar in 4103 Nummern umfassen; davon fallen die Nrn. 1—227 auf die antike Malerei, 228—333 auf die Malerei des altchristlichen und byzantinischen Stils, 334—4513 auf die Malerei des Mittelalters, die größere Mehrzahl (gegen 3000 Nrn.) auf die Renaissance. Die letztere Abteilung ist selbstverständlich die in jeder Hinsicht bedeutendste des Ganzen und wird in den noch zu gewärtigenden Heften erst ihre volle Wichtigkeit für den Benutzer des Verzeichnisses bewähren. — In den vorangehenden Abteilungen sind uns einige Lücken aufgefallen; so fehlen z. B. unter den antiken Wandmalereien die interessanten Darstellungen aus dem sogenannten Hause der Livia, aus den Fresken des Mittelalters die spätmantuanischen Werke im Dome von Gurk u. a., welche der Wiener Photograph Wlha aufgenommen hat, auf dessen reiche Sammlung von Lichtbildern aus allen Perioden der Kunst in Österreich wir bei diesem Anlass überhaupt die Kunstfreunde aufmerksam machen wollen.

Das *Kopferstichkabinett im British Museum* veröffentlicht soeben ein neues, übersichtliches Verzeichnis seiner Schätze, das wegen der Sorgfalt seiner Ausföhrung und seiner praktischen Einrichtung allgemeine Beachtung verdient. Das Verzeichnis führt den Titel: „Index of artists represented in the department of prints and drawings in the British Museum“ und soll demnach nicht etwa eine ausführliche Beschreibung aller Blätter, sondern nur einen kurzen Nachweis über die Vertretung der verschiedenen Schulen und Meister in dieser weltberühmten Sammlung bieten. Der bisher erschienene, von dem Direktorialassistenten des Kabinetts, Herrn *Lionel Cust* bearbeitete erste Band umfasst die niederländischen und deutschen Schulen. Innerhalb einer jeden dieser Hauptabteilungen sind die Meister alphabetisch geordnet und dann unter ihrem Namen zunächst ihre Handzeichnungen oder eigenhändigen Werke vervielfältigender Kunst, dann die nach ihren Originalwerken angefertigten Reproduktionen aufgeführt. Und zwar nur summarisch, bei den Hauptmeistern unter Angabe der Zahl der von ihnen vorhandenen Blätter. In einer Randkolonne stehen die Geburts- und Todesdaten. Kurze biographische Notizen sind den Namen beigelegt. Die Abteilung der Niederländer umfasst die holländischen und flämischen Künstlernamen, die deutsche Abteilung schließt die Österreicher und Schweizer mit ein. Zwischen Modernen und Alten ist kein Unterschied gemacht. Ein dritter Abschnitt gilt den gleichfalls alphabetisch geordneten Monogrammisten.

Wie wir aus der von Herrn *Sibony Colin* verfassten, orientirenden Vorrede entnehmen, ist der zweite, die französischen und italienischen Schulen umfassende Band des trefflichen Werkes in Vorbereitung.

NEKROLOGE.

Weged Otto v. Leitner, der langjährige Redakteur des Jahrbuchs der Kunstsammlungen des österreichischen Kaiserhauses, starb in Wien am 23. Juli nach langen schmerzvollen Leiden im 69. Lebensjahre. Leitner hat ein Hauptverdienst um die Organisation der Sammlungen des Wiener Hofmuseums und war in den letzten Jahren besonders mit der Gründung des neuen Heresumuseums beschäftigt.

PERSONALNACHRICHTEN.

* * * Dem *Landschaftsmaler Georg Oeder* in Düsseldorf ist das Prädikat Professor beigelegt worden.

* * * Zum *Direktor der Münchener Kunstakademie* ist für die drei Studienjahre 1893—1896 der bisherige Direktor *Ludwig Löffl* ernannt worden.

* * * Der *Maler Paul Riess* in Weimar ist vom Großherzog von Sachsen zum Professor ernannt worden.

* * * Dr. *August Schnarsoer*, außerordentlicher Professor der Kunstgeschichte an der Universität Breslau, hat seine Entlassung aus seinem Lehramt nachgesucht und erhalten.

* * * Dr. *Albrecht Rosenberg*, bisher außerordentlicher Professor an der technischen Hochschule zu Karlsruhe, ist zum ordentlichen Honorarprofessor ernannt worden.

* * * Dr. *Th. v. Frimmel* hat seinen Posten am kunsthistorischen Hofmuseum in Wien freiwillig aufgegeben, um sich der Ausföhrung größerer kunstgelehrter Arbeiten widmen zu können. Nach der Heimkehr von einer soeben unternommenen Studienreise nach Holland und England gedenkt Frimmel im Winter in Wien einen Privatkurs über Galerikunde in seiner Wohnung zu lesen.

* * * Der *Historienmaler Franz Matsch* in Wien wurde zum Professor an der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums ernannt. Matsch, von dem die reizvollen, im Verein mit den Gebrüdern Klimt ausgeführten Malereien im Wiener Burgtheater und Hofmuseum, sowie zahlreiche ähnliche dekorative Werke herrühren, legt soeben die letzte Hand an die Vollendung des großen Bildes, welches den Treppenraum der Villa der Kaiserin auf Korfu schmücken soll. Das kolossale Gemälde schildert uns im Anschluss an die Beschreibung des Homer, wie Achill die Leiche des Hektor um die Mauern von Troja schleift.

* * * Professor *Kaspas Zambusch* in Wien hat kürzlich das mitteltroße Hülsenmodell für die kolossale Denkmalstatue Kaiser Wilhelm's I. vollendet, welche das Monument auf dem Wittkindberge in Westfalen bestimmt ist. Dieser bekanntlich von *Bruno Schmitz* entworfene Bau stellt einen von mächtigen Pfeilern gestützten Kuppeldom dar, in dessen Mitte die Figur des Herrschers zur Anstellung kommt. Zambusch führt uns den Heldenkaiser als den Schirmherrn der Deutschen vor, die erhobene Rechte vorgestreckt, mit der Linken den Pallast anstützend. Der Kaiser trägt die Uniform der Garde-du-Corps mit den hohen Reiterstiefeln und den Kürass, über dem die Ketten des Hohenzollern- und des Inburtusordens hängen. Rückwärts wallt der Hermetmantel herab, als Hintergrund und Zusammenschluss der erhabenen, etwa in vierfacher Lebensgröße gebildeten Gestalt. Das Haupt ist unbedeckt, die Züge sind von sprechender Ähnlichkeit.

PREISVERTEILUNGEN.

* * * Bei der diesjährigen *Preisverteilung* an der *Wiener Akademie der bildenden Künste*, am 25. Juli, wurden folgende Preise zuerkannt: Allgemeine Malerschule (Professoren Gripenkerl, Eisenmenger, l'Allemand, Rumpfer und Berger): eine goldene Fügermedaille Johann Larwin aus Wien, eine silberne Fügermedaille Joseph Lang aus Wien, beiden für die besten Lösungen der Aufgabe: „Wegföhrung der Juden in die babylonische Gefangenschaft“; der Laupreis für Aktzeichnungen nach der Natur Ludwig Strauch aus Wien; ein Gundelpreis für die besten Gesamtstudien Karl Feiertag aus Wien; der Dessauerpreis für die beste Zeichnung nach der Antike John Quincy Adams aus Wien; der Naturkopfpreis Richard Mauch aus Weidling in Niederöster-

reich. Allgemeine Bildhauerschule (Professor Hellmer): eine goldene Fügermedaille Adolph Simatschek aus Wien, eine silberne Fügermedaille Julius Plaschke aus Wien, beiden für die besten Lösungen der Aufgabe: „Arbeiter, beim Bauen der Pyramiden beschäftigt“ (für Relief zu komponieren); ein Gundelpreis für die besten Gesamtstudien Georg Winkler aus Fladnitz in Steiermark; der Neulingpreis für eine nach der Natur modellirte Büste Hanns Müller aus Wien, Spezialschule für Historienmalerei (Professor Eisenmenger): ein Spezialschulpreis Franz Kupka aus Opocno in Böhmen, Spezialschule für Historienmalerei (Professor Trenkwald): ein Spezialschulpreis Joseph Köpf aus Wien; der Rosenbaupreis für die beste Lösung der Aufgabe: „Reigen“ Ferdinand Schmutzer aus Wien, Spezialschule für Landschaftsmalerei (Professor v. Lichtenfels): eine goldene Fügermedaille für die beste Lösung der Aufgabe „Kain erschlägt den Abel“, Ferdinand Brunner aus Wien; ein Spezialschulpreis Ferdinand Brunner aus Wien, Spezialschule für höhere Bildhauerei (Professor Kundmann): ein Spezialschulpreis Joseph Grünhut aus Wien, Spezialschule für höhere Bildhauerei (Professor v. Zumbusch): ein Spezialschulpreis Eduard Teltseh aus Baja in Ungarn, Spezialschule für Kupferstecherei (Professor v. Sonnenleiter): ein Spezialschulpreis Leopold v. Stubenrauch aus Baden in Niederösterreich, Spezialschule für Graveur- und Medaillekunst (Professor Tautenhayn): ein Gundelpreis für die besten Gesamtstudien Rudolph Marschall aus Wien, Spezialschule für Architektur (Professor Freiherr v. Hasebauer: eine goldene Fügermedaille Viktor Lamich aus Wien für die beste Lösung der Aufgabe „Entwurf eines Stiegenhauses für ein großes öffentliches Gebäude oder für einen fürstlichen Palast in reicher Ausstattung“ (nach gegebenem Programme); ein Gundelpreis für die besten Gesamtstudien Joseph Hoffmann aus Pirnitz in Mähren; der Preispreis Leopold Bauer aus Jägerdorf in Schlesien; ein Spezialschulpreis Karl Maschek aus Brünn; der Hansenpreis für eine Studie nach der Antike Heinrich Nawrath aus Wien; ein Staatsreisestipendium Joseph Olbrich aus Troppau, Spezialschule für Architektur (Professor Luntz): eine silberne Fügermedaille August Relak aus Wien für die nächstbeste Lösung der Aufgabe „Entwurf eines Stiegenhauses für ein großes öffentliches Gebäude oder für einen fürstlichen Palast in reicher Ausstattung (nach gegebenem Programme); der Haggemüllerpreis Camill Hilbert aus Laun in Böhmen; ein Spezialschulpreis Robert Danner aus Leumburg; der Friedrich-Schmidt-Preis Wilhelm Knepper aus Wien.

— u. Düsseldorf. Für das große historische Gemälde: „Die Schlacht bei Worringen“ ist Herr Professor Peter Janssen die große goldene Medaille von der Jury der Berliner Ausstellung verliehen worden.

DENKMÄLER.

*: Für das Denkmal Kaiser Wilhelm's I. in Stuttgart ist, wie der Staatsanzeiger für Württemberg meldet, ein neues Preisausschreiben an eine beschränkte Anzahl deutscher und deutsch-österreichischer Bildhauer versandt worden. Danach ist als Platz für die Aufstellung des Denkmals der Karlsplatz von dem König von Württemberg zur Verfügung gestellt worden. Das Denkmal ist als überlebensgroßes Reiterstandbild in Bronze gelehrt. Die Gesamtkosten für das Monument (Modell, Guss, Sockel, Aufstellung etc.) dürfen die Summe von 150,000 Mark nicht übersteigen. Das Preisgericht für die eingehenden Entwürfe besteht unter dem Vorsitz des Geheimen Kommerzienrats Siegle aus den Herren:

Professor S. Eberle in München, Architekt Eisenlohr in Stuttgart, Professor Hundrieser in Charlottenburg, Professor Jos. Kopf in Rom. Die Preise für die prämiirten Entwürfe hat der König auf seine Privatkasse übernommen. Mit der Prämierung ist das Recht der Ausführung nicht unbedingt verbunden. Die prämiirten Entwürfe gehen gegen Auszahlung der Preise in das unbeschränkte Eigentum des Komitees über. In Berlin hat diese Denkmalsangelegenheit den Anlaß zu dem unerquicklichen Streit zwischen den Bildhauern Hundrieser und Toberezit gegeben. Aus der obigen Mitteilung geht hervor, daß Hundrieser jetzt nicht zu den Konkurrenten, sondern zu den Preisrichtern gehört.

*: Eine neue Organisation der Denkmälerpflege in den Rheinlanden ist, wie die „Köln. Ztg.“ mittelt, seit einigen Wochen in Kraft getreten. Es galt, die bisher lose nebeneinander wirkenden Bestrebungen der Kommunen, der historischen Vereine und Gesellschaften sowie der Privatleute zusammenzufassen und sie der bisherigen Zersplitterung und Zufälligkeit zu entziehen. Zu diesem Zweck ist zunächst eine Provinzialkommission zur Erforschung und zum Schutze der Denkmäler der Rheinprovinz eingesetzt worden, der ein Provinzialkonservator als sachverständiger Beirat und als staatlicher Delegirter des Konservators der Kunstdenkmäler der preussischen Monarchie in Berlin zur Seite tritt. Die Provinzialkommission wird durch den Provinzialausschuss gebildet, der durch neun geeignete Sachverständige verstärkt ist; insgesamt zählt sie 24 Mitglieder, die in allen Teilen der Provinz zerstreut wohnen. Den Mitgliedern der genannten Kommission liegt im allgemeinen die Aufgabe ob, für die Bedeutung und den kulturellen Wert der Denkmäler in allen Kreisen Verständnis zu erwecken, die behördlichen Maßnahmen zu unterstützen und die Pläne für größere Untersuchungen aufzustellen. Zum Konservator der Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ist der seit drei Jahren im Auftrage des Provinzialverbandes mit der Herausgabe der „Kunstdenkmäler der Rheinprovinz“ beschäftigte Dr. Paul Clemen in Bonn ernannt worden. Die Thätigkeit des Provinzialkonservators soll vor allem in der dauernden Überwachung des Zustandes aller unbeweglichen Denkmäler der Provinz, namentlich der Baudenkmäler, dem ununterbrochenen Augenmerk auf Zustand und Verbleib der Vereins- und Privat-sammlungen sowie im innigen Kontakt mit allen Geschichts- und Altertumsvereinen sowie Privatgelehrten und Sammlern bestehen. Die Erforschung der prähistorischen, römischen und fränkischen Altertümer bleibt nach wie vor den Direktoren der Provinzialmuseen Professor Dr. Klein in Bonn und Professor Dr. Hettner in Trier übertragen. Der Charakter der Freiwilligkeit soll der Denkmälerpflege auch in der neuen Form gewahrt bleiben.

— tt. Vor kurzem wurde in Lohr in Böhmen ein Bismarckdenkmal aufgestellt und feierlich enthüllt. Über einem Postamente von Granit aus den Brüchen von Felsberg im bessischen Odenwalde erhebt sich eine in doppelter Lebensgröße von Professor Dondorf in Stuttgart modellirte und in Carraramarmor ausgeführte Büste des Altrichskönigs.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

x. Im Schwanengarten in Sofia ist eine Ausstellung von Kopien und Originalgemälden eines bulgarischen Künstlers D. Dobrozic eröffnet. Der „Pester Lloyd“ vom 27. Juli berichtet darüber u. a.: Die Originalgemälde des Künstlers sind in der Minderheit, haben aber, was Auffassung und Kolorit anlangt, viel Originelles aufzuweisen. Das italienische Volksleben ist besonders bevorzugt. Auffallend durch Beleuch-

tin. Probleme ist ein Bild, einen sizilianischen Fischer und ein bulgarisches Mädchen darstellend; dieser zündet seine Pfeife an, während jenes mit flackerndem Lichte dabei steht. Es fällt außer dem künstlichen noch ein Strahl des Tageslichts auf die Gestalten. Auch ein Porträt, des Künstlers Bruder darstellend, ist unter der Sammlung. Eine große Zahl der Bilder sind aber Kopien und zwar in einem vom Künstler selbst erfundenen Verfahren, das er Elaió-Photographie nennt und das vorläufig noch sein Geheimnis ist. Diese Kopien ähneln Kartons in Gouachearbeit, sind aber dieser Technik in dem matten und doch lebhaften Ton der Farben überlegen. In dieser Manier hat der Künstler, der sich etwa 15 Jahre in Italien aufhielt, vieles von Raphael, Caravaggio, Guido Reni für sein Vaterland abkoptiert. Einige Gemälde des Künstlers wurden für das bulgarische Nationalmuseum angekauft.

München. Im Anschlusse an die Ausstellung für Maltechnik findet in der Zeit vom 28. 29. und 30. September der Kongress der deutschen Gesellschaft zur Beförderung nationaler Malverfahren statt, auf welchem eine Reihe von auf die Mal- und Farbentechnik bezüglichen Vorträgen gehalten, die gegenseitigen Meinungen und Ansichten ausgetauscht und gemeinsame Normen für Fabrikation der Farben und Malmittel, sowie bezüglich deren Anwendung, ausgearbeitet werden sollen. Die Anmeldungen zu diesem Kongresse sind an den Sekretär der Gesellschaft, den techn. Chemiker Hrn. Adolf Wilh. Keim in Grünwald bei München zu richten.

Lombon. Der berühmte Teppich aus der Moschee von Ardabil, der im Jahre 1892 so viel Aufmerksamkeit hier erregte, ist für das South Kensington Museum erworben und in der indischen Abteilung zur Besichtigung ausgestellt worden. Der Preis war so hoch, dass die Verwaltung des Museums nicht in der Lage war, aus den verfügbaren Mitteln den Ankauf bestreiten zu können; indessen einige kunstliebende und patriotische Männer, wie namentlich Mr. Franks, Steinkopf, Morris und Mr. Taylor haben den Rest der Kaufsumme bereitwilligst zugesprochen. Der Teppich misst 34 Fuß 6 Zoll in der Länge, und 17 Fuß 6 Zoll in der Breite. Die Feinheit seiner Textur mag daraus erschen werden, dass auf den Quadrat Zoll 350 Handknoten kommen, mithin auf den gesammten Teppich 33000000 Knoten (englisches Maß). Die Zeichnung besteht aus einem großen Mittelstück in Medaillonform, hellgelb, umgeben von Kartuschen verschiedener Farbe, symmetrisch auf dunkelblauen Grunde verteilt, der wiederum mit Blumenschmückeln bedeckt ist. Jede Ecke des Teppichs ist mit einem Abschnitt eines großen Medaillons ausgefüllt ähnlich dem Centralmedaillon und mit Kartuschen umgeben. In dem breiten Rande wechseln runde und viereckige Felder auf braunem, blumreichen Grunde. Auf der oberen Hauptseite ist ein Feld, welches eine Inschrift trägt, die in der Uebersetzung lautet: „Ich habe keine Zuthucht in der Welt als meine Schwelle.“ „Mein Haupt hat keinen andern Schutz als diese Säulenhalle.“ „Das Werk des Sklaven dieser heiligen Stelle. Markosend von Kaschan, im Jahre 912“ (n. Chr. 1535). Dieser herrliche Teppich ist eins der bemerkenswertesten Kunstobjekte, über welches das Museum nunmehr verfügt, und in Anbetracht seiner Größe, der Feinheit der Textur, der Schönheit der Farbe und der reichen Zeichnung, ist er sicherlich geeignet, bei Teppichfabrikanten und Liebhabern das größte Interesse zu erwecken. Die Bedeutung der Erwerbung wird durch den Umstand erhöht, dass sie nicht nur wertvolles Material über die Herstellung der persischen Teppiche liefert, sondern dass man auch in den

Stand gesetzt wird, über Art und Zeit der Arbeit Aufschluss zu erhalten. §

x. Die Dresdener Kgl. Gemäldegalerie hat unlängst einen Zuwachs von 19 Gemälden aus dem Vermächtnisse des verstorbenen Appellationsgerichtspräsidenten *Edward Fred. Vossky* erhalten. Der Heimgegangene besaß etwa 50 Gemälde, von denen er der Galerie vermachte, was die Direktion als geeignet auswählen würde. Meisterwerke ersten Ranges sind unter den Bildern nicht gewesen, aber doch ein halbes Dutzend, das ohne Rücksicht auf Urheber oder Entstehungszeit mit künstlerischem Auge betrachtet zu werden verdient; die übrigen Werke füllen teils kunsthistorische Lücken der Galerie aus, teils helfen sie das Charakterbild ihrer Urheber in der Galerie vervollständigen. Aus dem 19. Jahrh. stammen *Faber* (wahrscheinlich K. G. Traugott, und nicht sein Bruder Eusebius) *Mondscheimlandschaft*, *Jos. Wenglein*, *Landschaft*. Aus dem 18. Jahrhundert: *J. E. Schwan*, *Genrebild (Mädchen mit einem Vögelchen)*, gestochen von J. G. Wille 1771, *Sir G. Koellbr.* *Porträt des Lords Easton* (reproduziert in *Sebakunst* von John Smith 1689), *Chr. Stocklin*, zwei *Architekturbilder (Inneres von Kirchen)*. Aus dem 17. Jahrh. stammen: zwei *Landschaften*, angeblich von *Bout* und *Bondewijns*, wahrscheinlich aber von *Th. Mirbau* von *Tournaay*, ihrem Nachfolger; *P. Neefs d. j.*, *Kircheninneres* (1658); *Jarques d'Arbois*, *Abendlandschaft*; *Jan Minsze Molmer*, ein *Sittenbild*, das die Bilder dieses Meisters, die bisher in der Dresdener Galerie sich fanden, übertrifft; *Jan Asselijn*, *Küstenlandschaft*. Von besonderem kunstgeschichtlichen Interesse ist ein 1675 gemaltes Bild einer Dame in weinroten Kleide mit einem Bogen in der Hand, seither als *Constantin Netscher* irrigerweise bezeichnet, aus den Resten einer Namenszeichnung aber als *Jan van Haensbergens* erkannt, von dem besonders die Bildnisse selten sind; das erwähnte Bild ist als eine solche Seltenheit anzusehen. Aufmerksamkeit verdient ferner ein Seiten des Monogramms G. T. bisher als *Ger. Terborch* angegebenes großes Gesellschaftsstück, von dem es sicher nicht berührt; *Direktor Woermann* vermutet den Urheber in *Gillis Tilborch*, der in der Regel Bauernbelustigungen gemalt, mitunter aber auch Gruppen aus der vornehmen Gesellschaft wiedergegeben hat. Als gutes Bild ist endlich zu nennen: *J. Vonek* (bezeichnet), *Stilleben*, *fote Vögel*, das viel Ähnlichkeit mit einem Bilde im Utrechter Museum hat. Das Utrechter Bild ist vielleicht mit Unrecht dem *Elias Vonek* zugeschrieben. Von den minder bedeutenden Bildern seien noch erwähnt: *J. H. Boos*, *Landschaft mit Tieren*, und zwei *Seestücke*, deren eines dem *Ludolf Bakhuysen*, deren anderes dem *Joseph Veret* zugeschrieben wird; die *Vaterschaft* beider ist jedoch sehr zweifelhaft.

—un. *Büsseldorf*. Bei *Eduard Schulte* ist eine Sammlung von Skizzen und Studien von *Ludwig von Hofmann* in Charlottenburg zur Ausstellung gekommen. v. Hofmann gehört zu der Gruppe der „Elf“ der Berliner Künstler, welche mit ihren Separatausstellungen vor einiger Zeit Aufsehen erregten, viel Interesse und viel Widerspruch fanden. Was hier von allen möglichen Sachen zusammengestellt ist, teils in Öl, teils in Pastell, kann kaum für die Beurteilung des Künstlers einen Maßstab abgeben. Es ist zu viel Unfertiges, Dürftiges, Verworrenes und — „hysterisches“ darunter neben einigen immerhin aparten und ersten Versuchen. Aber darüber geht's nicht hinaus. Das Figürliche ist meist zu absurd und karikiert, um Anspruch auf Kunst machen zu können, am besten sind einige der landschaftlichen Eindrücke in Stimmung und Ton. Aber auch hier überall Versuche, Experimente und Zufälligkeiten. keine

Basis. Mit „Experimenten“ wird aber keine neue Kunst erschaffen und wer von der Vergangenheit nichts weiß, wer das Alte nicht überwindet, kann auch mit Sicherheit nicht zum Neuen übergehen. Ob unsere radikalen HeiBsporne wirklich einen gesunden Kern in sich tragen, der mit der Zeit sich aus all dem Wust und Kehrrieh herauschälen wird, der die „Kinderkrankheiten“ überwindet und abschüttelt, wird die Zeit lehren.

Die *archaische Ausstellung in Wien*. (22. Mai bis 31. August 1893.) Hofrat Benndorf war es, welcher der 42. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, speziell aber wohl seinen eigentlichen Fachgenossen zu Ehren diese Ausstellung im österreichischen Museum anregte. Durch ein rühriges Komitee, dessen Mitglieder in verschiedenen Provinzen Cisleithaniens leben, wurde die Ausstellung so reichhaltig, — es sind circa 1700 Nummern! Fast alle Museen und Privatsammlungen der westlichen Reichshälfte sind beteiligt; freilich ist in weitaus größter Zahl die Kleinkunst vertreten, die uns ein klares Kulturbild antiken Lebens bietet. Es würde hier zu weit führen, alle vertretenen Denkmälerklassen, wie die prächtigen, kunstreichen und geschmackvollen *Goldschmiedarbeiten* und *Metallgeräthe*, die *Terzilia*, die farbenprächtigen und formschönen *Gläser* und *Emails*, die klaren *Bernsteinschnitzereien* und die *geschnittenen Steine* zu besprechen; wir beschränken uns daher mit wenigen Ausnahmen auf die Werke der großen *Plastik in Marmor und Bronze* und auf einige Stücke, die das Gebiet der *Malerei* repräsentieren; wobei wir fast überall den Gesichtspunkt festhalten, dass das betreffende Stück noch nicht publizirt ist. — Dass Münzen ausgeschlossen sind, ist aus vielen Gründen zu loben, zu bedauern aber ist es, dass eine so große Anzahl bedeutender Skulpturen — wir erwähnen nur die kleinasiatischen Werke im Besitze des Grafen Lanckoronski — infolge von Transportschwierigkeiten nicht ausgestellt wurden. — Zum Schönsten gehören die Marmorfragmente einer dem Franziskanerkonvent von Sinj gehörigen *Kofossalstatue des jungen Herakles*, der eine gewisse typische Ähnlichkeit mit dem Lysippischen Apoxyomenos zeigt. Das Werk scheint nach den scharfen Formen des Auges mit der fein beobachteten Rundung des Augapfels, den Lippen, der leichtgebuckelten Nase und den großen Augenbrauenwulsten der Stirnknochen auf ein Bronzeoriginal zu deuten. Die erhaltene rechte Hand zeigt geradezu Michelangelo'sche Formen. Der sonst vortrefflich erhaltene Kopf ist auf der linken Seite leider arg verstümmelt. Lysippisch ist auch der *Kopf eines Athleten* aus dem Besitze der Wiener Universitätssammlung. — Ein archaisches Stück entstammt derselben Sammlung: ein *Kopf des Apollo*, ähnlich dem der Sammlung Baracco: ein Zopf ist um das Haupt gelegt, um die Stirne Löckchen, die Augen unmöglich flach, ganz ohne Kugelform, die Mundwinkel nach unten gezogen, wie im Zustande der Erschlaffung. — Eine archaisirende Arbeit aus Ägina ist ein *Relief der dreigepfältigen Helate*, bei dem die Figuren zwar bis zu acht Köpflängen haben, aber besonders Gesicht und Büste im Profil edel ausgeführt sind. In der Haltung erinnern die beiden im Profil erscheinenden Figuren an die Frauen des eleusinischen Reliefs mit Triptolemos zwischen Demeter und Kore. — Ein reizvolles antikes Gernebild zeigt ein rechts gelehrenes *Heronrelief* aus dem vierten Jahrhundert. Der Heroisirende, bärtig, in Chiton und Chlanys, hält sein Pferd am Zügel und streckt die Rechte mit der Schale nach rechts. An ihn schmiegt sich liebevoll von rückwärts sein mit Chiton und Himation bekleidete Frau, die Rechte auf seine Schulter legend; ganz vorne langt ein reizender Knabe mit der Oinochoe in eine Riesenamphora. Das Werk ist von

auserlesener Komposition und auch in formeller Beziehung sehr edel, zugleich voll innigsten Gefühls in der Wiedergabe des Psychischen. Sollte diese herrliche Arbeit nicht auf ein großes Vorbild zurückgehen? Ein prächtiges Thronrelief, das der Katalog nicht verzeichnet, zeigt uns *Silen begleitet von einer Maenade*, nach links tanzend, in durchsichtigem Byssos-Chiton mit Sandalen an den Füßchen; das Gewand ist über die linke Busenseite herabgefallen; eine entzückend-reizvolle Figur. Hinter ihr ein Erote; mit der Rechten hält sie Silen an der linken Hand und beide tanzen zum Altar, dessen Feuer er mit dem Thyrsos schürt. Ein Sarkophagfragment: *Seleno bei Endymion* zeigt eine sehr bewegte Komposition, besonders in den schönen Pfunden. Es stammt aus der Sammlung des Kardinals Paeca (Ostia) und gehört gegenwärtig der Kollektion Frau an. Aus demselben Besitze finden wir neben vielen anderen noch die folgenden fünf schönen Werke: einen *jugendlichen Satyr* von stark gedrungener Figur, aber vorzüglicher Behandlung des Fleisches; in der Linken ein kurzes Pelum, in der hochgehobenen Rechten eine Traube haltend, zu der ein zu Füßen des Satyrs liegendes, etwas klein geratenes Pantherweibchen begierlich aufblickt. Römische Wiederholung eines hellenischen Originals. — Als *Grabschmuck* diente der auf der Löwenhaut als Herakles mit Keule anrunder *Putto*. Ein Werk der späteren Kaiserzeit, das in Locken, Mund, Nase und Augen durch seinen eigentümlichen Manierismus besonders auffällt, der sich auch in zahlreichen gebohlenen Grübchen offenbart. Ein Putto mit spärlichen Locken, in ruhiger Stellung, diente in origineller Weise als *Braunewäpfer*; in der Linken trägt er eine Traube, in der Rechten ein bellendes Spitzhündchen, durch dessen Maul das Leitungsröhr ging; der gesenkte Blick des Putto war auf das rühmende Wässer gerichtet. Das Ganze berührt in seiner Idee — wenn auch formal nicht ganz — wie ein Stück Quattrocento, das ja gewiss auch solche Stücke kannte; wir haben es wahrscheinlich mit einer hellenistischen Arbeit zu thun. — Das Fragment des *Fußes einer Kofossalstatue* aus der früheren Kaiserzeit lässt in seiner außerordentlich schönen Rankenverzierung des Schubes einen Schluss auf die Pracht der ganzen Figur ziehen. — Ein Bild von seltenem Liebreiz in Technik und feinsten Naturbeobachtung ist das in Hochrelief gearbeitete Köpfchen des in stillem Schläfe liegenden *Dachshündes*, das auf Weingeränke liegt; hinter dem Köpfchen ein schnuppender Tierschädel, vielleicht von einem Rehbock. — Mit diesem Fragment wetteifert in der Qualität der anmutige *Kopf eines etwa vierjährigen Kindes* mit einem Reifen im Haar, das am Scheitel geschopft ist, während einzelne Löckchen die Stirne unterbrechen; eine vorzügliche hellenistische Arbeit, beider auch noch der angenehme Ockerton des Marmors viel zur Wirkung beiträgt. Aus dem Besitze des österr. Museums. — Dr. Juric hat zwei interessante Köpfe aus seiner Sammlung ausgestellt: den *bleichkopf eines Malesians* mit melancholischen Zügen; das Köpfchen ist dadurch höchst eigentümlich, dass die Frisur und ihre Scheitelung ganz nach links auf der Achse geschoben ist, weshalb der Kopf einen gepreschten Eindruck macht. Das zweite ist eine lebensgroße *Faust eines jüden lebenden Albaner Epikuriäner Genüthlichkeit*. Es ist, als ob wir einen von *Moser'schmidl's „Chacalberten“* vor uns hätten. Der Kopf ist so sehr an der Grenze zwischen Typischen und Individuellem, dass es schwer fällt, an ein Portrait zu denken. Das Werk stammt aus Südtirol. Die Frage ist offen, ob ein Werk der römischen Kaiserzeit oder — Renaissance. Nicht unerwähnt dürfen wir den von Prof. Exner ausgestellten Kopf eines Satyrs lassen, stark gegen die linke Schulter geneigt. Technisch sehr gut und voll Anmut, wenn auch geizert.

Ein natürlich-unbewusstes kokettes Lächeln belebt die Mundwinkel, die üblich wie bei dem oben geschilderten Pottogebhardt sind. — Der aus Rhodos stammende *Torso eines Asklepios* (Besitzer Graf Lanckoronski) stammt von einer vorzüglichen Gewandfigur mit halb abgestreiftem Himation. Rechtes Standbein, Kopf, ganzer rechter Arm und linker Vorderarm fehlen; viertes Jahrhundert. — Zwei ausserlesene *römische Büsten*, eine männliche und eine weibliche, verzeichnet die 1. Auflage des Katalogs noch nicht; die weibliche mit Neigung des Kopfes nach links, feiner Frisur und zartem römischen Profil ist eine deutliche *Lavinia*; an die *Clytie*, aufs Porträt übertragen. Die männliche entstammt jedenfalls dem Schluss des zweiten Jahrhunderts; dafür spricht die manierierte Wiedergabe des Augensterne und der flaumige Bart. — Wohl wäre noch vieles hier zu erwähnen und zu behrühren: so die schönen unvergleichlichen tanagraischen Arbeiten, deren Lob kein Dichter zu erschöpfen im stande ist. Von den wenigen angestellten Überresten *antiker Malerei* erwähnen wir nur zwei Stücke: eine reizende *Skizze* auf einer Carraramarmorplatte, in roten Umrisslinien den Oberkörper einer jugendlichen Gestalt darstellend, die Rechte an die Schläfe legend, den linken Arm vorgestreckt, das Gesicht von schwermütigem Ausdruck; das zweite ist ein aus Ägypten stammendes Porträtbrustbild aus der ehemaligen Sammlung Graf, die ja auch in diesen Blättern eingehende Würdigung fand. Gegenwärtig Sammlung Papyrus Rainer. Es ist dem Charakter und der Technik nach ein sog. Mumiensporträt aus dem zweiten christlichen Jahrhundert, ein Provinziale, härtig, in der Rechten ein Bouquet, in der Linken einen Zweig haltend. Er ist bekleidet mit der Tunica mit dem typischen Bruststreifen und einem Mantel, der auf der Unterseite Noppenfütterung zeigt. — Eine Reihe in nächster Nähe aufgestellter, schön ornamentierter Textilfunde illustriert das Bild des weiteren. Von dieser im ganzen unbeholfenen, bäuerischen Porträtkunst einer entlegenen römischen Provinz lässt sich aber immerhin ein bedeutender Schluss auf die hochentwickelte Malerei von Kunstmittelpunkten wie Athen oder Rom ziehen. Leider fällt die Ausstellung im ganzen in eine tote Zeit, hoffen wir, dass wenigstens Fremde davon genießen; — freudig überrascht hat es uns, dass so viel Schönes von antiker Kunst bei uns noch im Privatbesitz zu finden ist.

B. K.

Für die *Berliner Nationalgalerie* sind auf der großen Kunstausstellung noch folgende Werke angekauft worden: die Gemälde „Nach der Trojajagd“, „Winter“ von *Hugo Mühlbig* in Düsseldorf, „Von Eise zerschellt“ von *Lois Herzog* in Düsseldorf, „Holländischer Kanal“ von *Ludwig Dill* in München, „Viehherde in den Ostseedünen“ von *Oskar Frenzel* in Berlin, drei Aquarelle von *Ludwig Deltmann* in Charlottenburg, „Frühling im Grnwald“, „Nach dem Regen“ und „Sommerabend“, die Bildwerke „Wasserschöpfendes Mädchen“ in Bronze von *Johann Götz* in Schöneberg bei Berlin, „Betendes Mädchen“, Holzfigur von *Georg Busch* in München und die Gipsstatue „Der Bildhauer“ von *Ferdinand Lepke* in Berlin.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Der *Sächsisch-Künstlerverein* hat unlängst den Rechenschaftsbericht für das Jahr 1892 herausgegeben. Das Direktorium des Vereins besteht dem Bericht zufolge nicht mehr aus 9 ordentlichen und 9 stellvertretenden, sondern aus 15 gleichberechtigten Mitgliedern. Ferner ist die Erwerbung eines Vereinsgrundstücks in Aussicht genommen worden; es soll dafür Kapital angesammelt und Darlehen aufge-

nommen werden. Die Gewinner verlorener Kunstwerke sind verpflichtet worden, die Originale zum Zweck der Vervielfältigung für Vereinsblätter für die erforderliche Zeit zur Verfügung zu stellen. Zum Vereinsblatt für 1894 ist ein Stiel des Kupferstechers *Lauger* nach F. A. Kaulbach's Gemälde „Ein Maientag“ (Eigentum der Dresdener Galerie) gewählt worden. Die Mitgliederzahl ist von 2723 auf 2710 gefallen. Die Eintrittsgelder sind ebenfalls zurückgegangen, von 1800 auf 1370 Mk. Man hofft die Mittel des Vereins durch die Einrichtung zu vermehren, dass jeder Künstler, der noch nicht Mitglied des Vereins ist und ein Kunstwerk zum Preise von 100 M. oder mehr an den Verein verkauft, auf ein Jahr Mitglied desselben werden muss; außerdem sollen bei allen Verkäufen an den Verein oder durch dessen Vermittlung von Kaufpreis 2 Proz. zu Gunsten der Vereinskasse und 3 Proz. zu Gunsten des Sächsischen Künstlerunterstützungsvereins abgezogen werden; letzterer Abzug fand schon seither statt. Auf den Ankauf von Kunstwerken zur Verlosung sind 20505 M. verwendet worden. Für diese Verlosung wurden in der Ausstellung 42 Kunstwerke, darunter 34 Ölgemälde, für 19100 M. erworben; davon entfallen nach den Wohnorten der Urheber derselben 28 im Werte von 10880 M. auf Dresden und Umgebung und 11 im Werte von 5630 M. auf München. Die übrigen 685 M. 70 Pf. wurden auf den Ankauf illustrirter Werke, Kupferstiche n. s. w. verwendet. Die Verlosung hat am 19. Dezember 1892 stattgefunden; ihr Ergebnis teilt der Bericht mit. Von den im Kunstverein ausgestellt gewesenen Werken wurden 42 an Private verkauft für zusammen 5440 M., so dass die Vereinsausstellung den Ausstellern einen Absatz von insgesamt 25350 M. gewährte. Zur Ausstellung kamen überhaupt 1729 Kunstwerke, darunter 898 Ölgemälde, 551 Aquarelle, 34 Gouache- und 31 Pastellbilder, sowie 39 plastische Gegenstände. Bezüglich der Herkunft derselben giebt der Bericht das nähere an. Vorsitzender des Vereins ist z. Zt. Graf Otto Vitzthum von Eckstädt; sein Stellvertreter Professor Paul Kießling.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** Professor Dr. *Dörpfeld*, der die Ausgrabungen in Hissarlik auf Kosten der Witwe Schliemann's fortgesetzt hat, glaubt, wie dem „Standard“ aus Athen gemeldet wird, die Überreste des eigentlichen Troja's Homer's entdeckt zu haben, indem nicht in der zweiten Schicht, wie er anfänglich wähnte, sondern in der sechsten. Er hat eine große Anzahl von Gegenständen, die dem mykenischen Zeitalter zugeschrieben werden können, bloßgelegt, desgleichen mehrere Gebäude und einen Teil der Mauern der Stadt, die zweimal so groß wie die in der zweiten Schicht vorgefundenen Spuren ist. Die Gebäude sind nicht wie die in Tyrus zusammenhängend, sondern von einander getrennt. Die großen Stadtmauern sind nahezu sechs Fuß dick; die der Akropolis bestehen aus regelmäßig behauenen 16 Fuß dicken Quadersteinen.

KUNSTHISTORISCHES.

Zur *Erörterung des großen Galleriebildes von Teniers in Wien*. Die Litteratur hat eine umfassende Kommentierung der Galleriedarstellungen des jüngeren David Teniers einzuweisen noch nicht aufzuweisen. Dass diese Bilder sämtlich nach Bestandteilen der alten Brüsseler Galerie des Erzherrzogs Leopold Wilhelm gemalt sind, ist allbekannt. Niemand aber ist noch in diesen gemalten Galerien von Bild zu Bild

gegangen, um nachzuweisen, wo sie sich jetzt befinden. Nur das bequeme Erreichbare wurde genannt. Die folgende Notiz soll auf die wunden Punkte der bisherigen Erklärungen hinweisen und einiges Neue beibringen. — Beginnen wir an der Hauptwand mit der obersten Reihe. Die ersten drei Bilder sind leicht zu bestimmen. Das letzte Bild rechts aber wurde bisher mit einer gewissen Ängstlichkeit von der Forschung gemieden. „TITIANVS“ hat Teniers beigezeichnet, und er wird wohl recht behalten. Denn diese Diana mit Aktaon ist fast zweifellos dasselbe Bild von Tizian's Hand, das Waagen beim Earl Brownlow gesehen hat „Treasures of art in Great Britain“ II, S. 313) und das erst jüngst in London wieder ausgestellt war.!) Die Stiche im Theatrum des Teniers im „Prodromus“ von Stampart und Preuner, der Stich in Coche's Palais royal, sowie die kleine Nachbildung auf dem Galeriebilde des Teniers erlauben eine solche Identifizierung. Im alten Inventar der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm ist das Bild nicht mehr verzeichnet. Meine Identifizierung ist so gut wie sicher. — In der zweiten Reihe bedarf „Kain und Abel“ ganz links einer Kommentierung. Teniers schrieb dazu „PALMA“. Das Bild ist erst wiederzufinden.?) Im Inventar der Leopold Wilhelm'schen Galerie steht es als Nr. 61 beschrieben. (Ist verschieden von dem Brudermorde des Palma, der noch heute vorhanden ist.) — In derselben Reihe ist zu beachten: die Auferweckung des Lazarus von „PORDEXON“, wie Teniers dazu schrieb (Inventar Nr. 83). Das Bild war noch in der Stallburg vorhanden, wie man aus der Abbildung im „Prodromus“ schließen kann. Die linke Hälfte dieses Pordezone kommt auch auf einer der gemalten Galerien des Teniers in München vor (auf Nr. 929). Von besonderem Interesse ist die Kreuzschleppung des *Coronari* in derselben Reihe, ein Bild, das nach Angabe des alten Inventars signirt war mit: Ioannes Cariani. — Die dritte Reihe beginnt mit einem Johannes Baptista, der zwar im alten Inventar als Nr. 72 beschrieben, aber heute nicht mehr in der Galerie vorhanden ist. In der Stallburg war er noch. Es folgen drei bekannte Bilder. Das nächste dann aber, eine Versuchung Christi, ist nicht mehr in der Wiener Galerie (im alten Inventar als Nr. 204, Giacomo Tintoretto. — In der vierten Reihe folgt auf die bekannte Judith des Saraceno eine Beweinung des heiligen Leichnams von *Schiavone*, die zunächst auch nur durch die Kopie des Teniers und die Abbildung im Prodromus bekannt ist (altes Inventar Nr. 190). Auch die heilige Familie mit Sta. Magdalena von *Palma vecchio* in derselben Reihe muss erst gesucht werden (obwohl sie noch bei Mechel vorkommt), ebenso die Kreuzschleppung von einem „BASSAN“ (Inv. 225), welche Teniers auf mehreren seiner Bilder wiederholt hat (München, Nr. 929 und 925). — In der untersten Reihe das Ecce homo Halbfigur von „TITIANVS“ wird nicht leicht wiederzufinden sein (altes Inventar Nr. 199). Die Mater dolorosa daneben steht im alten Inventar als Kopie nach Tizian (Nr. 200). Die Dame, die zwischen den Bildern herabschaut, entspricht der Nr. 273 des alten Inventars, das hier keinen Malernamen nennt. Das zweitnächste Bild gegen rechts wird James Eigenbildnis des Giorgione sein, das noch in der Stallburggalerie vor-

handen war. Das Bild ganz rechts ist vermutlich der Orpheus des Giorgione, den das alte Inventar anführt (Nr. 270). — Die Gemälde, die vorne lehnen, sind leicht in Wien und in Florenz wiederzufinden bis auf eines, nämlich die Landschaft von *Paul Brill* (Inventar Nr. 157). — Unter den Bildern, die links beim Fenster hängen, bedarf der Brudermord einer Erklärung. Dieses Bild, im alten Inventar als Nr. 1 beschrieben, aber nicht getauft, ist noch vorhanden. Es wurde bei der jüngsten Neuaufrichtung eingereiht Führer, Nr. 004), wobei freilich die unrichtige Angabe unberührt, als sei dieses Gemälde zuerst im Prager Inventar von 1715 nachweisbar. Die kleine Kopie auf der gemalten Galerie des Teniers in Wien beweist schlagend, dass schon Erzherzog Leopold Wilhelm dieses wirkungsvolle Stück sein eigen nannte. Ganz unten rechts hängt noch ein Bildchen von *Domenico Fetti*, dessen merkwürdige Darstellung vom alten Inventar nicht näher bezeichnet (Nr. 177) und auch nach der Abbildung im Prodromus nicht klar wird.

DR. TH. J. FRIMMEL.

VERMISCHTES.

* * * *Arnold Böcklin*, der jetzt wieder völlig genesen ist, hat ein neues Selbstporträt gemalt, von dem die „Baseler Nachrichten“ folgende enthusiastische Schilderung entwerfen: „Der Maler, von tiefen Empfindungen bewegt, steht zur Seite einer Staffelei, auf deren graue Tafel er eben die ersten Linien zu seinem eigenen Bildnis hingeworfen; in der gesenkten Rechten hält er den Pinsel, in der Linken die Palette. Er hat ein kurzes violettes Jackett angelegt, dessen einer Flügel, unten leicht umgebogen, ein buntes Futter zeigt; die Beinkleider weiß, blau karriert, ein rot und gelber seidener Schläps von den niederen Stelkragen. Rechts vom Beschauer ein dunkelgrüner Vorhang, dahinter ein Tischchen mit allerlei Kleinigkeiten. Man ist über den Gedanken des von schwerer Krankheit Wiedererstandenen, sich in lebhaft farbiger Anzug uns vorzuführen, im ersten Augenblick verwirrt, aber nur einen Augenblick, um sogleich das ganze Gemälde als einen der schönsten koloristischen Triumphs Böcklin's zu bewundern. Hier ist in jeder Farbe wohlüberlegte Absicht, gekrönt durch den vollendetsten Erfolg, und wenn der unter Italiens glänzendem Himmel weidende Künstler sich nicht in einen blöden dunklen Rock stecken wollte, so wusste er wohl, was er that, und er fühlte sich stark genug, um seine Hauptaufgabe, die Darstellung des Menschen, des geistig schöpferischen Menschen, nicht durch das Äußerliche der Kleidung zu erdrücken. Das Wesentliche, der Kopf des Künstlers, ist wundervoll modellirt und mit der äußersten Sorgfalt bis in die feinsten Nuancen durchgeführt; alles noch so virtuos behandelte Nebenwerk tritt durch ihn zurück, er beherrscht unser Interesse, er hält uns lange, lange fest; wir möchten sein Geheimnis erfahren. Dieser Kopf, von der Sonne des Südens gebräunt, kräftig in die Höhe gerichtet, die noch immer hellen Augen nach innen gekelnt, sagt uns, dass sein Träger von dem Ernste des überwundenen Angriffs auf sein Leben tief ergriffen ist; der Mund öffnet sich, um dem Gedanken des Augenblicks Ausdruck zu geben, und wir glauben von den lebensvollen Lippen die Worte zu vernehmen: „Und ich male doch noch!“

Dresden. Auch hier hat sich jetzt eine *Spalte* in der *Kunsterschaft* vollzogen. Es ist eine freie Vereinigung Dresdener Künstler ins Leben gerufen worden, die über sechzig Mitglieder zählt. Hervorragende Künstler Dresden's, wie Prof. Robert Diez, Professor an der Königl. Kunstakademie, Prof. Paul Kießling, die Architekten Hauschild, Gräbner,

1) Vergl. den Katalog der „Exhibition of work by the old masters“ der Royal academy of arts von 1893, Nr. 121, und den Bericht über diese Ausstellung im Repertorium für Kunstwissenschaft (Bl. XVI, W. v. Silllitz).

2) Das Depot der Wiener Galerie ist mir nicht zugänglich, weshalb ich keine Bürgschaft datur übernehmen kann, dass dieses oder andere scheinbar verschollene Bilder nicht im Wiener Vorrat verborgen sind.

Bildhauer Hartmann Mackau, Maler Paul Baum u. a. gehören ihr an. An der Spitze steht als erster Vorsitzender *Karl Baumbach*, der für sein Hessisches Abendmahl im vorigen Jahre in München eine goldene Medaille, in diesem Jahre in Berlin eine ehrenvolle Erwähnung erhielt, und Architekt Hanschild als zweiter Vorsitzender. Im Herbst wird die Freie Vereinigung in Dresden eine Sonderausstellung veranstalten. Vor der Hand bestehen noch lebhafteste Hoffnungen, es werde ein Ausgleich und eine Einigung mit der alten Kunstgenossenschaft erzielt werden, da Dresden sich auf die Dauer durchaus nicht den Luxus derartiger Spaltungen gestatten könnte.

Benutzung des Lärzhors in Salzburg. Trotz der Einsprache, welche von seiten der Salzburger Architekten und Altertumsfreunde gegen die Zerstörung des Lärzhors erhoben wurde, beschloss der Gemeinderat der Stadt prinzipiell die Einrichtung des Denkmals. Wenn man dasselbe vorläufig noch bestehen lässt, so erkennt die Bevölkerung darin nur die Gewährung einer Gagenfrist. Ein Salzburger Kunstreifer schreibt uns: „Bei der in unseren Provinzialstädten immer mehr zunehmenden und zur Schau getragenen Gleichgültigkeit gegen historische Baudenkmale müssen wir uns fragen, welche Mittel wir haben, um dieser Kalamität abzuhelfen? Träten alle Vereine für Landeskunde, sowie die historischen und Kunstvereine zusammen, und würden, vielleicht unterstützt von der Centralkommission, ein billiges Blatt mit Zinkotypien herausgeben und den Lokalblättern gratis beilegen, so würde man bald darauf kommen, dass die kunstlieblichen Elemente in den Gemeinden bisher nur keine Gelegenheit hatten, sich im Kunstverständnis und in der Kunstpraxis zu bilden. Mit Befriedigung hören oft Bürgermeister und Vertreter kleinerer Orte zu, wenn man den historischen Wert ihrer Bauten oder Denkmäler hervorhebt. Sie wollen oft Belehrung. Das praktische Leben drängt aber das ideale immer mehr zurück. Nur allgemein zugängliche Volksschriften, auch populäre Vorlesungen, können den Verfall des Kunstsinnes und der Kunstpflege hemmen; der Kontakt der Fachvereine mit dem Publikum müsste viel intensiver werden; sonst könnten vielleicht auch einmal unsere städtischen Museen in Gefahr kommen, in ihrem Werte als Bildungsmittel unterschätzt und durch Veränderungen geschädigt zu werden. Es ist stets zu bedenken, dass Unkenntnis mit Stillsinn sich zu verbinden pflegt. Also: Förderung der kunsthistorischen Ausbildung in den breitesten Schichten brauchen wir! Der Unterricht in der Schule hat dem Schwinden des allgemeinen Kunstsinnes bisher nicht Einhalt geboten.“

D.-f.

Ausschmückung des Rathauses in Wiesbaden. Wie der „Frankf.Ztg.“ geschrieben wird, hatte sich die städtische Vertretung in einer ihrer letzten Sitzungen mit der malerischen Ausschmückung des Rathauses zu beschäftigen. Dieses prächtige, von Professor von Hauberisser in München im Renaissancestil erbaute Haus ist in seiner ganzen inneren Einrichtung auf reiche Ausstattung in Holzgefäß und malerische Ausschmückung berechnet. Bekanntlich wird in den Staatshaushaltsstat alljährlich die Summe von 300000 M. aufgenommen, aus welcher für die Ausschmückung monumentaler Gebäude und zugleich zur Unterstützung der Kunst Beiträge geleistet werden. Auf Bewilligung eines solchen Beitrags für die Ausschmückung des Bürgerhauses wird in Wiesbaden gehofft. Zu diesem Ende sollen nach einem von der städtischen Vertretung gefassten Beschlusse dem Ministerium zwei historische Wandgemälde in Vorschlag gebracht werden: das eine einen Vorgang aus der Gegenwart, das andere einen solchen aus der nachweislich frühesten Ver-

gangenheit der Stadt darstellend. Das erste Bild soll den Einzug Kaiser Wilhelm's I. in die Stadt nach der Einweihung des Niederwald-Denkmals mit der Gefolgschaft der Bundesfürsten verewigen, das zweite die Erstürmung der von den Römern zum Schutze ihrer hiesigen Niederlassung errichteten, jetzt noch teilweise vorhandenen Heidenmauer durch Germanen im III. Jahrhundert und die Befreiung der Stadt vom römischen Joch. Für den großen Festsaal, dessen malerische Ausschmückung die Stadt auf ihre Kosten zu besorgen hat, sind die Bildnisse des Kaisers und der Kaiserin, des Kaisers Wilhelm I., des Kaisers Friedrich III., des Kaisers Adolf von Nassau und des Herzogs Adolf von Nassau, jetzigen Grossherzogs von Luxemburg, in Aussicht genommen. Die übrigen Wandflächen des Festsaales sollen allegorische Ausschmückung entsprechend den daselbst angebrachten Eigenschaftswörtern: „müßig, tapfer, weise, gerecht“ erhalten.

Antiquitäten in Apulien. Selbst bei ihren gerade nicht vorzüglichen Finanzverhältnissen hat dennoch die italienische Regierung Mittel gefunden, künstlerischen und namentlich archäologischen Interessen gerecht zu werden. So sind einige bisher ganz unbeachtet gebliebene Quellen für die Schüler des Kunststudiums und für Altertumsforscher eröffnet worden. Signor Boni, der Konservator für Antiquitäten in Apulien, ist während des ganzen Jahres 1892 thätig gewesen, um die in gedachtem Landstriche vorgefundenen Monumente katalogisiren und photographiren zu lassen. Die Resultate sind besonders wichtig für den Architekten und den mittelalterlichen Archäologen hinsichtlich von Basiliken und Kirchen des 11. bis 13. Jahrhunderts, und in dieser Beziehung hat sich das betreffende Material als ein überraschend reichhaltiges herausgestellt. Besonders interessant ist die normannische Kathedrale in Nardo, welche vollständig in barocker Manier durch einen neapolitanischen Bischof des vorigen Jahrhunderts restaurirt wurde, wobei die Originalien entfernt worden waren. Letztere wurden jetzt wieder aufgefunden und es ergab sich, dass die Säulen mit Bildern von vorzüglicher Technik bemalt sind. Eines dieser Gemälde trägt das Datum 1249 mit einer Inschrift, welche besagt, dass der Benediktiner Abt Goffredo diese geistliche Scene darstellenden Bilder anfertigen ließ, „tempore Divi Frederici“ (des Hohenstaufenkaisers Friedrich II.), und zwar durch den Maler Bailardo. Andere künstlerische Darstellungen geben uns mit großer Genauigkeit Aufschluss über die Trachten des 13. Jahrhunderts. Die Kathedrale hat drei Schiffe mit einer kreisförmigen Apsis und scheint das Werk der normannischen Grafen des 11. Jahrhunderts gewesen zu sein. Das Gebäude weist eine merkwürdige Ungleichheit der Bogenwölbungen auf, da jede Seite einen besonderen Stil hat. Auf der rechten Hälfte zeigen sie einen kräftigen und ursprünglichen Typus, welchen die meisten normannischen Konstruktionen besitzen, während dagegen die linke Seite sehr elegant und mit sarazenischem Einfluss hergestellt zu sein scheint. Der Gesamtbau erinnert an die Kirche von St. Paolo in Pisa, besonders an die Fassade, während der Portikus der Kathedrale große Ähnlichkeit hat mit dem von der Abtei St. Clemens in Casauria und S. Aulrogio in Mailand. Die Ergebnisse der Forschungen in Apulien sind Liebhabern billich zugänglich durch 235 Photographien, die unter Signor Boni's spezieller Aufsicht angefertigt wurden. Ronauale Mossione in Rom ist der Verleger der Serie, welche im ganzen 200 Frank kostet, aber auch in einzelnen Teilen zu haben ist. Viele der Monumente dürften den Altertumsforschern und Architekten bis jetzt unbekannt geblieben sein.

VOM KUNSTMARKT.

London. Am 3. August schlossen die Auktionen für Kunstgegenstände in dieser Saison. Trotz des ungeheuren Materials, welches in diesem Jahre sowohl hier als auch in Paris zum Angebot gelangte, fanden doch alle wirklich guten und seltenen Objekte zu hohen, ja teilweise zu außerordentlichen Preisen Liebhaber und Abnehmer. Die verhältnismäßig gesuchten Kunstartikel waren die Kupferstiche und Landzeichnungen aus der „Holford-Sammlung“, und unter diesen wiederum die Radirungen von Rembrandt und die Kupferstiche der alten deutschen Meister, welche Preise erreichten, wie sie weder hier, noch auf dem Kontinent überhaupt je bezahlt wurden. — Den Schluss der diesjährigen Auktionen bei Christie bildeten Kunstgegenstände aller Art aus verschiedenem Besitz, namentlich aber alte Gobelins, die ebenfalls sehr hoch verkauft wurden. Die bemerkenswertesten Objekte waren nachstehende: Eine Folge von fünf Gobelins, Alt Brüssel, Illustrationen zu Ovid's Metamorphosen, 895 £. Drei Alt-Burgundische Gobelins, Sujets aus dem Trojanischen Kriege, je 85 £, 100 £ und 80 £; eine ähnliche Arbeit, Perseus befreit die Andromeda, 153 £. Ein Alt-Burgundischer Gobelin, figurenreich, in der Mitte ein König auf dem Thron sitzend, 315 £ (Käufer das South Kensington Museum). Ein anderer Gobelin mit dem Motiv aus einer Heiligenlegende, 152 £. Eine Folge von sechs alt-flämischen Gobelins, je 98 £, eine ähnliche Folge mit Palästen und Gartenscenen, je 121 £. Eine Alt-Brüsseler Arbeit, Venus und andere mythologische Figuren, 168 £; das Pendant hierzu, 136 £. Ein alt-vlämischer Gobelin, figurenreich, 128 £. Drei Tapiseriestücke, Ereignisse aus der Geschichte Roms darstellend, 84 £. — Endlich wurden an demselben Tage noch Bücher verauktioniert, deren beste Preise sich wie folgt stellten: „Alke's Sport Annalen“, mit kolorierten Platten, 20 £. Die „Balmington Sport Bibliothek“, herausgegeben von dem Herzog von Beaufort, 67 £ (Sotheman) „Howitt's Britischer Sport“ mit vielen Illustrationen, 31 £ (Quaritch); „Piranesi. Opere, römische Originalausgabe, 55 £ (Quaritch); „Musée Français & Musée Royal“, mit vielen Kupferstichen, 70 £ (Quaritch).

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1893. Nr. 14.

Künstler-Kolonie im Wiener Prater. Von G. Sokal. — Die Berliner Kunstausstellung. Von F. H. Meissner. — Die Ausstellung der Bilanisse französischer Schriftsteller und Journalisten des 19. Jahrhunderts. — Kunsttriebe: Krakau; Lemberg; London.

Architektonische Rundschau. 1892/93. Heft 10.

Taf. 73 Villa Leusch in München; erbaut von Prof. H. Seifert, daselbst. — Taf. 74 Berliner Elektrizitätswerke in Charlottenburg; erbaut von Cremer und Wolfenstein, Architekten in Berlin. — Taf. 75 Grafkapelle in Gründelsee; entworfen von Prof. L. Theyer in Graz. — Taf. 76 Villa in Großlichtenthal; erbaut von Architekt H. Trevisani in Berlin. — Taf. 77 Brunnen im alten Rathaus zu Wien von G. R. Donner; aufgenommen von Architekt J. Schabauer in Baden. — Taf. 78 Villa Weidmann-Eichhorn in Dresden; erbaut von Architekt H. Thum daselbst. — Taf. 79 Wohnhausfassade in der Weyringergasse in Wien; entworfen von Architekt J. Sosański daselbst. — Taf. 80. Entwürfe zum Innenausbau eines Schlosses in Tirol von Saar und Vahl, Architekten in Berlin; Boudoir.

Bayerische Gewerbezeitung. 1893. Nr. 13.

Bayerische bedeutendste Industriewerkstätten und Kunstanstalten. Die Stadtlische Nad-Industrie in Schwabach. — Die Nürnberg-Fürther sammelgilde auf der Weltausstellung in Chicago.

Da ich während der Monate August und September von Wien abwesend sein werde, bitte ich alle Zusendungen und Briefe während dieser Zeit direkt an die Verlagsbuchhandlung **E. A. Seemann in Leipzig**, Gartenstrasse 15, richten zu wollen.

Wien, Mitte Juli 1893.

C. F. LÜTZOW.

Christliches Kunstblatt. 1893. Heft 7.

Ein deutscher Mann und Künstler. — Das Knechtel- zu Kriegensbrunn bei Erlangen. — Neue Werke von Paul Hanfker in Berlin.

Die Kunst für Alle. 1892/93. Heft 21.

Die Jahresausstellung 1893 der Kunstgewerbevereine in München. I. Von Fr. Peelt. — Die nationale Kunstausstellung in Rom. Von Dr. H. Barth. — Die Münchener Kunstlerfeste im Sommer 1893.

Gewerbehalle. 1893. Heft 8. August.

Taf. 57. Gestühlwange mit dem Kölner Wapen um 1520; — Wandmalerei, Oberrheinische Arbeit; Anfang des 16. Jahrhunderts im Kunstgewerbemuseum in Köln; aufgenommen von Fr. Stanger daselbst. — Taf. 58. Bestelkkarte, Zierleisten und Vignetten; entworfen von H. Kaufmann in München. — Taf. 59. Alte Schmiedearbeiten aus Ulm; aufgenommen von K. Knorr in Stuttgart. — Taf. 60. Abergeschmack im Privatbesitz in München, 17. Jahrhundert. — Taf. 61. Wand- und Stehleuchte im Kunstgewerbemuseum in Berlin; aufgenommen von G. Pollers daselbst. — Taf. 62. Masken- und Fratzenköpfe von einem Ofen in Zürich (1725) im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Gewerbe in Wien; aufgenommen von A. Varta-Villa daselbst. — Taf. 63. Italienischer Seidendunst; Ende des 17. Jahrhunderts, Italienischer Brokatstoff; erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. Im kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin; aufgenommen von O. Hesse daselbst. — Taf. 64. Silbergeschloß von Eßleben in der St. Agidienkirche in Nürnberg; Beginn des 18. Jahrhunderts; aufgenommen von F. Waltherr daselbst.

Mitteilungen des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie. 1893. Heft 7.

Zimarbeit. Von Prof. H. Macht.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1893/94. Heft 4.

Zwei durchtrocknete Elfenbeintafeln aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts. Von Schmitz. — Konkurrenzvertrag für die St. Marienkirche in Husebüll. Von A. Tepe. — Die neuentdeckten spätromantischen Wandmalereien in Schmalkalden aus dem Leben der hl. Elisabeth. Von C. W. Hesse.

Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins in München. 1893. Heft 78.

Das Grabmal Kaiser Ludwig des Bayern in der Münchener Frauenkirche. Von K. Th. Heitzel. — Festons und dekorative Gruppen. Von J. von Schmädel.

Gazette des Beaux-Arts. August 1893. Nr. 434.

Largillière. I. Von P. Mantz. — Les salons de 1893. III. La sculpture. Von H. Bouchot. — Tanagra II. Von H. Lechat. — Les objets d'art au Salon de Champ-de-Mars. Von E. Garnier. — Alfred Darcel. Von E. Saglio. — Reynolds en Italie. II. Von L. Dimier.

L'Art. Nr. 700. 15. Juli 1893.

Les Tapisseries du château de Pau. Von P. Lafond. — Michel-Ange et Catherine de Medicis. Von L. Bosscheouf. — Le cent-onzième Salon de Paris et le cent-vingt-cinquième Salon de Londres. Von P. Leroy.

L'Art. I. August 1893. Nr. 701.

Les acquisitions des musées. La vente Spitzer. Von A. Dailhères. — Le cent-onzième Salon de Paris et le cent-vingt-cinquième Salon de Londres. Von P. Leroy. — Les Moreau et l'Académie. Von A. Moreau.

The Magazine of Art. Nr. 154. August 1893.

The Salons: The Champs Elysees. Von J. Phillips. — Our graphic humorists: Linley Sambourne. Von H. Spitzelmann. — Mr. W. Y. Baker's collection at Streatham Hill. II. The foreign pictures. Von A. J. Story. — J. W. North, painter and poet. II. Von Prof. H. Herkimer. — Iceland. Von T. G. Paterson. — Sir John Gilbert's gift to the City of London. II.

Archivio Storico dell'Arte. 1893. Heft 3.

La maestria d'intaglio di tarsia in legno nella Pramoziola di Pisa. Von J. H. Pupino. — I capolavori della Pramoziola del Prado in Madrid. Von G. Frizzoni. — Avanzi di architettura medioevale in Santa Maria Maggiore (Valle Vizzevo). Von C. Errera. — Nuovi studi intorno a Michelozzo. Von A. Schmarsow.

Briefkasten der Redaktion.

Amateurphotograph und Kunstmarkt in Agrum. — Unter den Fachblättern, an denen Sie für den gezielten Zweck Belehrung schöpfen können, empfehlen wir Ihnen in erster Linie die von L. Schroll in Wien redigirte, gegenwärtig im 30. Jahrgange stehende „Photographische Korrespondenz“. — Reiches Material bietet ferner das „Jahrbuch für Photographie und Reproduktionstechnik“, herausgegeben von J. M. Ehrle (Halle, Knapp; 7. Jahrgang). Die ersten Kläfte aus allen Ländern liefern Beiträge dazu.

Fröschl-Album

Sechzehn
Zeichnungen

von **Carl Fröschl.**

Nachgebildet
in Heliogravüren.

Gr. Folio in origineller Mappe.

20 Mark.

Verlag von
ARTUR SEEMANN
in Leipzig.

Inhalt:

1. Es war einmal. 2. Nichts für Dicht!
3. Na, so tummle Dich! 4. Nun, wirts?
5. Nar noch ein Löffel! 6. Seht einmal,
hier steht er . . . 7. Schmeckts? 8. Schau,
so macht man das! 9. Darf ich um Feuer
bitten? 10. Komm, naschen! 11. Ja, so
ist's recht! 12. Au weh! 13. Frisch ge-
wegt! 14. Die wird aber schön! 15. Für
Mama. 16. Entschuldige die schlechte
Schrift . . .

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt auf schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle größeren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstraße 3.

[579]

Josef Th. Schall.

Gemälde moderner und alter Meister.

auch Aquarelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl einzeln als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von
Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 168.

[583]

Gemäldeaal in Frankfurt a. M.

Anstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [463]

Verlag von **Artur Seemann, Leipzig.**

Sobem erschienen:

Kleine Gesellen.

Sechzehn Kinderscenen
von **Carl Fröschl.**

Zweite Auflage.

16 Lichtdrucke in sehr eleganter Mappe. Preis 9 Mark.

Inhalt. Kunsthistorischer Kongress in Nürnberg 1893. — Die große Berliner Kunstausstellung. IV. Von Adolf Rosenberg. — Peter van der Waert. — Van S. R. Kohler. — Bucherschau: C. Hofstede de Groot, Quellenstudien (Houbraken); Guhl und König, Griechen und Römer; M. Bach, Hochaltar in Blaubeuren; Katalog der kgl. Akademie der Künste in Berlin, Jahresbericht des Museums in Boston; Muther, Geschichte der Malerei im 19. Jahrh.; Geymuller, Thesaurus of Architecture; Verzeichnis von Photographien (Gehr. Meier); Verzeichnis des Kupferstichkabinetts im British Museum. — Quirin von Leitner ꝛ. — G. Oeder; Photographien (Gehr. Meier); Verzeichnis des Kupferstichkabinetts im British Museum. — Quirin von Leitner ꝛ. — G. Oeder; D. Lottz; P. Bier; A. Schmarow; Marc Eisenberg; Th. v. Frimmel; Franz Matsch; Kaspar Zumbusch. — Preisverteilung an der Wiener Akademie; P. Janssen. — Denkmal Kaiser Wilhelm's I. in Stuttgart; Organisation der Denkmalerpflege in den Rheinlanden; Bismarckdenkmal in Lahr. — Kunstausstellung in Sofia; Kongress der Gesellschaft für Maltechnik in München; Bilderlicher Teppich aus Arehöl in South Kensington Museum; Verzeichnis von Noddy für die Dresdener Gemäldegalerie; Bilder Kunstverein — J. J. J. Ausgrabungen in Hissarlik. — Das große Malerbild von Teniers in Wien. — Böcklin's Selbstbildnis; Das Lutzerthor in Salzburg; Rathaus in Wiesbaden; Antiquitäten in Apulien. — Londoner Auktionen. — Zeitschriften. — Briefkasten — Inserate

Für die Redaktion verantwortlich **Artur Seemann.** — Druck von **August Pries** in Leipzig.

Dieser Nummer liegt eine Anzeige der Papierfabrik von **Schleicher & Schüll** in Düren bei, die wir der Aufmerksamkeit der Leser empfehlen.



Im Verlage von **E. A. SEEMANN** in Leipzig ist sobem erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Plastisch-anatomische Studien

für
Akademien, Kunstgewerbeschulen
und zum Selbstunterricht

von
Fritz Schider,
Maler und Lehrer der Allgemeinen
Gewerbeschule in Basel.

II. Teil:

Fuss und Bein.

16 Tafeln in Lichtdruck.

Größe 51 × 42 cm.

In Mappe 20 Mark.

Die Vorzüge dieser plastisch-anatomischen Darstellung des menschlichen Körpers beruhen auf der bis ins Einzelne durchgeführten, sorgfältig nach der Natur ausgeführten Zeichnung. Einige Figuren sind nach guten Modellen hergestellt.

Der **Mafsstab** ist so groß gewählt, dass alle Einzelheiten deutlich zu erkennen sind.

Die **Anordnung** ist derart getroffen, dass infolge der Nebeneinanderstellung von Skelett, Muskulatur und Naturform ein unmittelbarer Vergleich ermöglicht wird.

Der jeder Tafel beigefügte **Text** bezieht in Kürze über Ursprung, Ansatz und Wirkung der verschiedenen Muskeln und über die Benennung deren einzelnen Knochenstücke.

Früher erschienen als **erster Teil** dieses Werkes in gleicher Ausführung:

Hand und Arm.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN S.W.
Heugasse 58. Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. IV. Jahrgang.

1892 93.

Nr. 33. (Schluss.) 21. September.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuscripte etc., die un^{verlangt} eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasen^{stein} & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ZUR NEUAUFSTELLUNG DER KÖLNER MALERSCHULEN IM MUSEUM WALLRAF- RICHARTZ ZU KÖLN.

Am 1. Juni hat Köln eine Ehrenpflicht erfüllt, welche schon lange auf dieser Stadt lastete und deren endliche Vollziehung von allen, deren Herz für die gemüthtiefte Kunst der Voreltern schlägt, mit größter Begierde erwartet wurde: die Neuaufstellung der Kölner Bilder, die das Museum Wallraf-Richartz dank der Fürsorge eines seiner größten Bürger in sich birgt. Ganz Deutschland mag sich dessen freuen: denn Kölns Kunst ist ein gut Teil deutscher Kunst und ihre durch jenes Mannes Wirken geretteten Zeugnisse müssen uns vielfach ersetzen, was in anderen Städten, in anderen Landschaften durch den Leichtsinⁿ und die Engherzigkeit unserer Vorfahren verloren ging.

Es war den alten Kölnischen Bildern wirklich herzlich schlecht gegangen, seit sich der Geschmack an ihnen verlor. Sie hätten wahrlich ein besseres Schicksal verdient, diese Werke, in denen die Stadt ein sichtbares Zeichen ihres einstigen großen wirtschaftlichen Aufschwunges, ihrer gesteigerten Religiosität und ihrer glänzenden Kulturentfaltung besaß, wie sich dessen wenig andere deutsche Städte rühmen können. Erst hatte man sie zu lieben aufgehört, als heiteres italienisches Kunstempfinden den Sinn für herbe, aber tiefe Innerlichkeit erstieckte, dann lernte man sie verachten, dann hassen und schließlich in der barbarisch intoleranten Zeit, da man die Kirchenwände schöner fand, wenn man sie türnte, als wenn man „veraltete“ Malereien darauf

erblickte, hat man sie verstoßen und den Weg in die Fremde antreten lassen. Wären nicht die Gebrüder Boisserée und der Professor Wallraf, alle drei geborene Kölner, ihrer Zeit so weit voraus gewesen und hätten gesammelt, was damals noch keiner sammelte, wie stände es heute um diese Bilder!

Die Gebrüder Boisserée haben, wie bekannt, ihre Kunstschätze schließlich nach München übergeführt und dort verkauft an den kunsttrohen König Ludwig I., sie also für immer ihrer wahren Heimat entzogen; Wallraf dagegen war so hochherzig, seine reiche Sammlung von Gemälden, denen sich noch Kupferstiche, Bücher, Mineralien u. s. w. angeschlossen, seiner Vaterstadt zum Geschenk zu machen. 35 Kölnische Bilder und noch 261 Kölnische Porträts nannte das Verzeichniß damals unter der Gesamtsumme von 1616 Gemälden. Damit war hier der Ausgang für eine Museumsentwicklung gegeben, die, verhältnismäßig früh begonnen, dann in um so langsamere Bahnen lenken sollte.

Den alten Kölnern waren daher noch reiche Prüfungen beschieden, bis sie den Platz sich errangen, der ihnen von Anfang an gebührte. In der ehemals so reichen und stolzen Hansastadt, die aber durch innere Wirren nun gänzlich heruntergekommen war, fehlte es an Geld, um ein für sie geeignetes Gebäude zu errichten. Die Gemälde blieben anfangs im Hause des Stifters, am Hofe I und dem ehemaligen Jesuitengymnasium in völlig ungenügender Aufstellung. Dann wurden sie nach dem ehemaligen kurkölnischen Hofe in der Frankgasse, nahe dem Dom übergeführt, wo sie sich hinsichtlich der Anordnung und der Beleuchtung nicht gerade ver-

besseren. „In den geheimen Kammern und Gängen des hiesigen städtischen Museums“, schrieb 1844 das Kunstblatt, „befinden sich hunderte der trefflichsten Bilder der kölnischen Schule — auf- und aneinandergeschichtet — in einem Zustande, dass der in Wahrheit große einzige Schatz nur durch schleunige Hilfe der Nachwelt erhalten werden kann.“ Die schleunige Hilfe kam indessen erst nach circa fünfzehn Jahren! Als eine Kommission, bestehend aus Mitgliedern der städtischen Verwaltung, der gemeinderäthlichen Kommission für Kunstangelegenheiten und einer Anzahl Kunstverständiger, wie die meisten aller Kommissionen, resultatlos verlaufen war, beschloss der Kölner Kommerzienrat J. H. Richartz im Jahre 1854 die zur Errichtung eines Museums erforderliche Summe der Stadt aus eigenen Mitteln zu übergeben. Im Jahre 1861, kurz vor Richartz' Tode, war das Museum fertig. Die Kölner fanden hier zunächst in den unteren Räumen des linken Flügels Platz, wurden dann in die darübergelegenen oberen transportirt, schließlich wieder — angeblich weil das Licht dort oben zu gut für sie wäre — an ihren ersten Platz zurückgebracht, wo sie nun endlich für viele Jahre eine an Todesstarre erinnernde Ruhe fanden. In den Leitern, die dem Museum vorgesetzt wurden, fanden sie keine Männer, die ihnen mit besonderem Wohlwollen entgegenkommen konnten: Maler, die in Italien sich umgesehen und dort an fremder Kunst sich berauscht hatten, die noch erfüllt waren von den Empfindungen der Nazarener, den Ideen von Cornelius, und die darum wenig Sinn für eine Kunst besitzen konnten, die ein an Formenschönheit, an Farbenharmonien gewöhntes Auge verletzen musste. Theilte doch noch die ganze Zeit diese Gefühle mit ihnen! So blieben die Bilder hier lange fast unbeachtet, ungesichtet und ungeliebt, — bis endlich vor wenigen Jahren ein bewährter Fachmann an die Spitze des Museums gestellt wurde, der, wissenschaftlich geschult und von modernem Geiste beseelt, es für eine seiner ersten Pflichten erkannte, der stiefmütterlich behandelten Kölner Bilder sich anzunehmen und ihre Neuauftellung durchzuführen.

Diese Neuauftellung bedeutete zugleich den Anfang einer systematischen, nach historischen und lokalen Gesichtspunkten geplanten Anordnung des gesamten, reichen Gemäldebestandes des Museums, die sehr zu wünschen übrig ließ. Hierfür wurde, da in dem Erdgeschoss bereits eine Sammlung antiker und christlicher Skulpturen aus Originalen und Gipsabgüssen begründet war, dem sich bald eine

Auftellung der durch die Bemühungen der neuen Museumsverwaltung hier jetzt immer reichlicher zusammenströmenden römischen Altertümer anschließen soll, das ganze obere Geschoss des zweistöckigen Gebäudes in Aussicht genommen. Die Kölner Meister erhielten so den ganzen linken, aus einem großen und zwei kleineren Säulen bestehenden Flügel wieder zurück, wo sie sich nun dank dem zum Teil neuangelegten Oberlichte der günstigsten Beleuchtung zu erfreuen haben, während der bis dahin hier einquartierte Kunstverein nach unten zog. Den neuen Räumen suchte man nun eine der Bedeutung der ihnen zugewiesenen Bilder würdige Ausstattung zu verleihen und sie mit diesen zu einem für das Auge wohlthätigen Gesamtbilde zu verschmelzen; denn da man noch nicht gerade behaupten kann, dass die Kölner in Köln selber bereits populär geworden sind, so galt es, sie in einer möglichst anziehenden Form dem Publikum von neuem vorzuführen. Entgegen dem sonstigen Brauch schien es da in diesen Bildern besonders warme rote Töne sich vorzuringen, hier am geeignetsten, an Stelle des sonst bei solchen Gelegenheiten üblichen Brauns oder Rots den Tapeten einen etwas stumpfen bläulichen Ton zu geben, der jene Farben nur noch wirksamer hervorzuhellen vermag. Es war ein Experiment, das hier versucht wurde, das aber zu aller Befriedigung ausfiel. Die Farben der Bilder gelangten überall auf dem neutralen Grunde zu voller Kraft. Die Vornehmheit der Räume wird dann noch wesentlich erhöht durch gotisch gehaltene Holzverfädelungen, die unten geschnitzt, oben leicht bemalt, als feste Bänder die Säule umziehen. Bordeauxrote Vorhänge an den Thüren und Sofas vollenden die Ausstattung.

Bei der Anordnung der Bilder galt es, das berühmteste und im Gegensatz zu einem anderen nicht weniger bekannten Bilde des Museums wirklich bedeutendste Werk dieser Sammlung, die Madonna mit der Bohnenblüte des Meisters Wilhelm, deren Bedeutung in der für jene Zeit einzig dastehenden technischen Vollendung und Tiefe des Ausdrucks liegt, auch äußerlich durch seine Aufstellung als den eigentlichen künstlerischen Mittelpunkt der ganzen Abteilung zu charakterisiren. Es wurde erreicht, indem man den an sich ja kleinen Flügelaltar durch einen reich geschnitzten Altaraufbau erweiterte und diesen in dem letzten der drei in einer Achse liegenden Säle so dem Eingange gegenüber aufstellte, dass er als Endpunkt einer wirkungsvollen, aus diesen Räumen und ihren Thüröffnungen gebildeten Perspek-

tive erscheint und um so mehr die Blicke auf sich lenkt, da er sich hier von einem absichtlich bedeutend lichter gehaltenen Blau der Tapete abhebt. In diesem hinteren Raum sind dann ausschließlich die Werke dieses Meisters und Stephan Lochner's sowie ihrer Schüle aufgestellt, vor allem, zur Rechten des Hauptbildes des Meisters, Wilhelm Lochner's reizende Madonna im Rosenhag, ebenfalls in einem reich geschnitzten Rahmen aus Eichenholz. Man befindet sich hier noch ganz im Mittelalter. Wahre Frömmigkeit und reiner Idealismus sprechen aus allen diesen stillen einfachen Werken, die so anspruchslos und doch so fesselnd wirken.

Im folgenden Saale, dem großen Hauptsale, treten einem dann die eigentlichen Realisten der Kölner Schule entgegen, jene Meister, welche unter dem Einflusse der benachbarten Niederländer oder durch den gemeinsamen Zug der Zeit sich entschiedener der Natur zuwandten, um an Naturwahrheit zu ersetzen, was ihnen etwa an Innerlichkeit abging. Zur Linken, wenn man vom Saale des Meisters Wilhelm zurückkommt, die Meister von St. Severin und des Thomasaltars, beide im höchsten Grade originelle Koloristen, jener durch harmonisches Zusammenstimmen und sanftes Brechen der Farben wirkend, dieser durch pikante, vor allem einer hellen Farbenskala sich zuneigende Töne, beide dagegen in gleicher Weise bei ihrer koloristischen Tendenz den Reiz der Formen, der Linien bis zur ärgsten Unschönheit, selbst Verschrobenheit außer acht lassend: zwischen beiden der Meister des Münchener Marienlebens mit seiner großen Kreuzabnahme, während das vierte Hauptbild des Saales, das große Flügelbild des Meisters der heiligen Sippe, eben die heilige Sippe in einer stark an sein Vorbild Quentin Massys erinnernden Weise darstellend, den Mittelpunkt der gegenüberliegenden Wand bildet. Andere Werke dieser Meister sowie die Serie der Lyversberger Passion, Bilder des Meisters der Verherrlichung Mariae u. a. füllen im übrigen die Wände. Auch hier sind die Hauptwerke dieser Zeit durch mehr oder weniger reich geschnitzte Altaraufsätze als solche kenntlich gemacht. Die Kölner haben es hierbei wahrlich nicht an Geld fehlen lassen.

Im dritten Raume, der vor allem dem 16. Jahrhundert geweiht ist, merkt man, dass es mit der Kölnischen Schule und ihrer Selbständigkeit gerade in dem Augenblicke zu Ende geht, da andere Schulen Deutschlands sich zur ungeahnten Größe erheben. Die Kölnische Schule hat daher keinen eigentlichen Abschluss gefunden, da sie keinen

Meister hervorgebracht, der, wie es vielfach in Italien und in Deutschland geschah, noch einmal alle Bestrebungen der vorangegangenen Zeit in sich zusammenfasste und daraus die Summe zog. Die niederländische Kunstweise mit ihrem scheinbaren Siechtum unter dem entnervenden Einflusse der italienischen Kunst — scheinbar, weil doch ohnedies vielleicht nie ein Rubens gekommen wäre — griff so stark nach Köln hinüber, dass man kaum noch zu sagen vermag, ob man in dem hier toungeliebten Künstler dieser Zeit, dem Meister des Todes der Maria, noch einen Kölner oder einen Niederländer vor sich hat. Um daher die Aufstellung seines Hauptwerkes in diesem Raume auch vor jenen Forschern zu rechtfertigen, welche seinen niederländischen Ursprung bereits als ein historisches Faktum betrachten, wurden mit ihm hier, was das Museum an niederländischen Bildern besitzt, vereint, wodurch zugleich diese weniger hervorragenden Werke an eine sekundäre, ihrer wirklichen Bedeutung entsprechende Stelle gerückt wurden. Im übrigen vertreten vor allem die Werke Bart. Bruyn's, bekanntlich des dritten zugleich seinem Namen und seinen Leistungen nach bekannten Künstlers unter der gesamten Schaar der Kölnischen Meister, die Kölnische Schule dieser Zeit. Er erscheint hier als ein Nachahmer des Meisters vom Tode der Maria, der sich dann immer energischer der niederländischen Kunst in die Arme wirft, es aber doch zuweilen, wie hier in seinem vornehmen Porträt des Bürgermeisters Arnold von Brauweiler, zu recht bedeutenden Leistungen bringt.

Verwandte Bilder geringerer Art bedecken die Wände des anstoßenden Korridors. Hier haben auch die Fragmente gotischer Fresken, die einst die Thronwand des Hansasaales im Rathaus zierten, Aufstellung gefunden. Es war indessen unmöglich, alle Kölner Bilder, die das Museum besitzt, in diesen Räumen unterzubringen, wollte man nicht durch allzu große Gedrängtheit die Wirkung der wirklich guten Werke, die in abgemessenen Abständen voneinander aufgehängt wurden, beeinträchtigen. So musste eine Auslese stattfinden. Die Ausgeschiedenen sollen aber später in den Korridoren eine mehr dekorative Verwendung finden.

So ist denn dank der systematischen Aufstellung hier ein klares Bild der Entwicklung der kölnischen Malerei gegeben, klarer als irgend ein Handbuch der Kunstgeschichte es darzustellen vermag, da jeder der drei Räume einer ihrer Hauptphasen entspricht und gleichzeitig die verdienstvollen führenden Meister

sich durch ihre Aufstellung als solche auf den ersten Blick kenntlich machen. Nur wenige Galerien dürften sich bis jetzt rühmen. Gleiches versucht und Gleiches erreicht zu haben, nur wenige damit auch zugleich eine solche Vornehmheit der ähneren Erscheinung, wie es sich für eine Stätte der Kunst geziemt, angestrebt haben. Möge der wohlgeungene Anfang dieser Neuordnung die Bürgschaft einer nicht minder erfolgreichen Weiterführung des Gesamtplanes sein! Mögen aber auch alle die Männer, die dabei rüstig mitgewirkt haben, den Dank finden, den sie verdienen, bei allen Deutschen, die sich für heimische Kunst interessiren, vor allem aber bei den Köhmern, denen hier ein großes ruhmreiches Blatt ihrer Kunst- und Kulturgeschichte vorgehalten wird, von dem sie lange genug selber nicht recht was wussten!

E. Z.

BÜCHERSCHAU.

Christ ist erstanden! Eine Festgabe für das christliche Haus. Zehn Darstellungen in Wort und Bild. München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft (vormals Fr. Bruckmann). 1893. 4.

Diese geschmackvoll ausgestattete Festgabe, die sich vornehmlich zu Konfirmationsgeschenken trefflich eignet, enthält auf ihren in getontem Lichtdruck hergestellten Tafeln zehn Bilder der Leidensgeschichte, der Auferstehung und der Himmelfahrt Christi, zumeist von Malern der Düsseldorfer Schule, begleitet von Dichtungen moderner Poeten und einzelnen gereimten Texten aus älterer Zeit. Von den bildlichen Darstellungen verdienen besonders die stilvollen Blätter nach *Deger* und *Ullrich*, dessen die wirkungsvollen, im Stile der jüngeren Schule gehaltenen Kompositionen von *Döng* und *R. Frische* rühmend hervorgehoben zu werden. Die Reihe der Dichtungen wird von weihvollen Strophen K. Gerok's „Die Charwoche“ eingeleitet. Auch die übrigen Texte enthalten manches tiefempfunden und formschöne Wort.

KUNSTLITTERATUR.

Eine Monographie über Liotard. Der frühere Professor der Chirurgie an der Universität in Amsterdam, *Tilanus*, der dem Gesetze zufolge nach zurückgelegtem 70. Lebensjahre der akademischen Thätigkeit entsagen musste und der sich durch seine vor vielen Jahren über die Gemälde der Amsterdamer Chirurgengilde veröffentlichten Studien auch als Kunstschriftsteller bekannt gemacht hat, wird, wie der „Nassischen Zeitung“ geschrieben wird, die ihm jetzt gewährte Muße dazu verwenden, mit Unterstützung der Société des Arts in Genf ein umfangreiches Werk über den Genfer Maler und Pastellzeichner Jean Etienne Liotard (1702—1789) zusammenzustellen. Das Amsterdamer Reichsmuseum besitzt von diesem Künstler, der auch längere Zeit in den Niederlanden gelebt hat, vierundzwanzig Pastellgemälde, die in einem der Nebensäle als besondere Sammlung untergebracht sind und von denen besonders das Porträt der Kaiserin Maria Theresia in die Augen fällt. Diese Sammlung ist teilweise ein Legat eines Fräulein Liotard, einer in Amsterdam gestorbenen Enkelin des Künstlers. Seine übrigen Werke

sind über verschiedene Museen des Auslandes verteilt. Professor Tilanus beabsichtigt, dem von ihm zu verfassenden Werke ein Verzeichnis sämtlicher sowohl von als auch nach Liotard verfertigten Stiche beizufügen, und er bittet deshalb in einem Cirkular die Besitzer von Galerien und die Direktoren von Museen, ihm das nötige Material zu liefern. Das Cirkular enthält bereits ein Verzeichnis von 12 von und 79 nach Liotard verfertigten Stichen.

KUNSTBLÄTTER.

Die Römischen Galerien, herausgegeben von *M. Braun de Cér.* 321 Blatt in unveränderlichem Kohldruck, in 8 Lieferungen erscheinend.

Die neueste Veröffentlichung der Firma Braun, welcher hier noch einige Zeilen gewidmet werden sollen, kann aus zweifachen Gründe auf das Interesse der Kunstfreunde und Forscher Anspruch erheben: sie bringt viel neues Material und sie erscheint sozusagen zu rechter Zeit. Die römischen Galerien haben sich fast alle jahrelang dem Wunsche nach Vervielfältigung ihrer Schätze gegenüber ablehnend verhalten. Schreiber dieses war es seiner Zeit trotz der wichtigsten persönlichen Empfehlungen unmöglich, von einer Anzahl Gemälden Originalaufnahmen zu erlangen, deren man zur Vervollständigung der Raffael-Sammlung der königlichen Bibliothek zu Windsor dringend bedurfte. Allmählich ist dies anders geworden, und heute liegen jedem Kunsterfreund die Schätze der römischen Paläste in den muster-gültigen Vervielfältigungen Braun's vor. Aber sie erscheinen auch zu rechter Zeit. Durch Morelli ist das in den römischen Galerien aufgefäufte Material in den letzten Jahren zum erstenmal in eingehender Diskussion für die kritische Untersuchung verwertet und von Anhängern wie Gegnern immer wieder beigezogen worden. Manche von ihm gezogene Schlussfolgerung oder kühnlich aufgestellte Behauptung mag sich ja noch lange nicht allseitiger Zustimmung zu erfreuen haben, aber jedem Forscher muss es willkommen sein, die von Morelli herbeigezogenen Beweisstücke in getreuen Nachbildungen auf seinem Arbeitstische vereinigen und in aller Ruhe Nachprüfung und Vergleichung vornehmen zu können. Dass die Braunsche Veröffentlichung nicht jedes der über dritthalbtausend Bilder bringen kann, die die römischen Galerien enthalten, ist klar, aber die Auswahl der 321 Blätter ist eine recht verständige. Mancher wird immer noch dies oder jenes ihm besonders wichtige und wertvolle Bild vermissen, aber im großen und ganzen fehlt keines von denen, die den einzelnen Sammlungen ihre Berühmtheit und ihre Bedeutung gegeben haben. Barberini, Borghese, Corsini, Doria, die Akademie von San Luca, das Kapitel haben ihre besten Nummern beigetragen; aus dem Palazzo Sciarra erhalten wir sogar den umstrittenen und unsichtbar gewordenen Violinspieler Raffael's in einer vortrefflichen Wiedergabe. Der Bedeutung und dem Wert der Galerie im Vatikan angemessen, haben von dem halben hundert Bilder, das sie enthält, etwa 40 Aufnahmen gefunden, manche noch durch Einzelwiedergabe wichtiger Teile in größerem Maßstabe erläutert. Interessant sind die zum erstenmal reproduzierten Apostelköpfe und musizierenden Engel Melozzo da Forli's aus der Sakristei der Peterskirche, ursprünglich in 88. Apostoli hinter dem Corso. Über die Qualitäten der Reproduktionen zu sprechen, ist überflüssig; dass die Firma Braun hierin allen gerechten Anforderungen entspricht, weiß man. Es ist zu bedauern, dass in dem kurzen Kataloge noch nicht das in diesen Tagen erschienene Büchlein Adolfo Venturi's über das Museo Borghese berücksich-

tigt werden konnte, welches die Verweise auf die in den Zimmern aufliegenden, ziemlich antiquierten Handkataloge erspart hätte; um so willkommener ist es, dass Professor Venturi den einzelnen Lieferungen der Römischen Galerien einen Text beigegeben hat, in dem nicht nur die Gemälde knapp und anschaulich beschrieben und von historischen Nachweisen begleitet werden, sondern in dem er auch die neuen kritischen Untersuchungen namentlich von Morelli und Crowe und Cavalcazelle bezieht. Alles in allem genommen, können die „Römischen Galerien“ der Firma Braun nur als eine ganz hervorragende Bereicherung unseres Studienmaterials, als eine wahre Freude für alle Kunstfreunde bezeichnet werden.

DR. C. REICHLIND.

Eine Vereinigung von etwa sechzig Düsseldorfer Künstlern wird im Laufe des Oktobers ein Prachtwerk mit Proben ihrer Kunst herausgeben, das den Titel „Unsere Kunst“ führen wird und eine Anzahl Heliogravüren, Lichtdrucke und Autotypen enthalten soll. Beteiligt sind dabei die Mitglieder des Künstlerklubs St. Lucas, die gewissermaßen die „Sezessionisten“ Düsseldorfs darstellen: G. v. Hochmann, Arthur und Eugen Kampf, Walter Petersen, A. Frenz, Carl Gehrts u. s. w. Doch ist auch für die Geschmacksrichtung des großen Publikums gesorgt. Das Werk erscheint in groß Folio mit Dichtungen von J. Lohmeyer u. a. Der Preis des sehr elegant ausgestatteten Werkes soll 36 Mark betragen.

NEKROLOGE.

Der Maler Professor Karl Müller, der zuletzt mit der Führung der Direktionsgeschäfte der Kunstakademie zu Düsseldorf betraut war, ist am 15. August in Neuenahr im 76. Lebensjahre gestorben. Ein Schüler von Schadow und Sohn, war er gleich seinem älteren Bruder Andreas einer der letzten Vertreter der von Schadow in den Rheinlanden eröffneten Richtung der religiösen Malerei.

Der Landschaftsmaler Joseph Brunner, der sich besonders durch Gebirgslandschaften aus Österreich und der Schweiz bekannt gemacht hat, ist am 12. August in der Hinterbrühl bei Wien, 67 Jahre alt, gestorben.

Der französische Geschichtsmaler August Glazié, ein Schüler der Brüder Achille und Eugen Déveria, ist Mitte August in Paris im 80. Lebensjahre gestorben. Seine Spezialität war die Allegorie und das Tugendbild. Der 1854 ausgestellte „Pranger“, an dem die Märtyrer der Idee aus allen Zeiten stehen, die Allegorie „Was man mit 20 Jahren sieht“ und das „Schauspiel der menschlichen Thorheit“ (1872) sind die bekanntesten seiner Schöpfungen.

Der Kupferstecher und Radierer Johann Klaus, ein Schüler der Wiener Akademie und L. Jacoby's, ist am 20. August in Urfahr bei Linz, erst 46 Jahre alt, gestorben. Die „Zeitschrift für bildende Kunst“, in der der Verstorbene 1868 mit dem Stich nach Engerth's „Hochzeit des Figaro“ seinen ersten Erfolg errungen hat, verdankt ihm eine Reihe vortrefflicher Radierungen.

Der französische Geschichts- und Bildnismaler Adolphe Yvon, ein Schüler von Delaroche, der sich besonders durch seine Darstellungen aus dem Krimkriege (Erstürmung des Malakow im Museum zu Versailles) und aus dem italienischen Feldzuge (Schlachten von Solferino und Magenta) bekannt gemacht hat, ist am 11. September in Paris, 76 Jahre alt, gestorben.

Der Bildhauer Jules Franceschi, ein Schüler von Rude, dessen Spezialität die Genre- und Grabmälerplastik war, ist am 1. September, 68 Jahre alt, in Paris gestorben.

Der Xylograph August Karsberg, Mitinhaber der

Firma Karsberg und Ortel in Leipzig, ist am 17. August in Grimma gestorben.

Der Oberbaudirektor Heinrich Lang, Professor an der technischen Hochschule in Karlsruhe, ist daselbst am 6. September im 70. Lebensjahre gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

Der Maler Prof. Kips, technischer Beirat der königlichen Porzellanmanufaktur in Charlottenburg bei Berlin, hat mit dem Maler *Abraham* eine zweijährige Studienreise nach Italien angetreten, um neues Skizzenmaterial für die dem Institut aus Anlass der Weltausstellung von Chicago gemachten Aufträge anzuschaffen.

Die *Kunstakademie in Antwerpen* hat die Direktoren *Anton van Werve* in Berlin und *Ludwig v. Löffl* in München zu Mitgliedern gewählt.

Von der *Berliner Kunstakademie*. An Stelle des ausgeschiedenen Prof. A. v. Heyden ist Herr *Gustav Guthknecht* berufen worden, Vorträge über Kostümkunde zu halten.

Professor *August Schumason*, der, wie jetzt bekannt wird, seine Professur in Breslau niedergelegt hat, weil ihm von der vorgesetzten Behörde nicht die nötigen Mittel zur ausreichenden Unterhaltung des kunsthistorischen Seminars bewilligt worden sind, hat einen Ruf nach Leipzig als Nachfolger Janitschek's erhalten und angenommen.

PREISVERTEILUNGEN.

Preisverteilung auf der *Weltausstellung in Chicago*. Die Nachrichten über das Ergebnis der Preisverteilung lassen, wie angesichts des Umfangs und des Charakters der deutschen Abteilung zu erwarten war, erkennen, dass die deutschen Aussteller in einem hervorragenden, andere Länder fast überall numerisch und prozentual zurücklassenden Maße mit Preisen bedacht worden sind. Ein Namensverzeichnis der preisgekrönten Aussteller in der Gruppe der bildenden Künste ergibt einen entscheidenden Sieg in erster Linie der deutschen Bildhauerkunst; denn es sind in der deutschen Kunstausstellung 18 Bildhauer, dagegen beispielweise aus den Vereinigten Staaten 15, aus Italien 12, aus Großbritannien 7, aus Spanien 6, aus Dänemark und Schweden je 3 Künstler mit Preisen bedacht worden. Auf die Aussteller deutscher Ölgemälde sind 70 Preise entfallen, und es ist damit ein Prozentsatz erzielt worden, welchen nur Großbritannien annähernd erreicht hat, wobei hervorzuheben ist, dass letzteres Land seine in der Industriegruppe verhältnismäßig schwache Vertretung durch eine großartige, die besten Erzeugnisse britischer Künstler enthaltende Ausstellung in der Kunstausstellung wettzumachen bestrebt gewesen ist. In den Industriegruppen einschließlich derjenigen, welche das Kunstgewerbe umfassen, ist das Resultat für Deutschland ein noch weitens günstigeres, in einzelnen Gruppen derart, dass nahezu 90 Prozent der betreffenden Aussteller prämiert worden sind. Preise haben erhalten: A. *Bildhauerkunst*: Rob. Baowaldt, Max Baumhach, Reinhold Begas, Peter Breuer, Ad. Brütt, G. Eberlein, J. Götz, E. Herter, Emil Hundrieser, Max Klein, Max Kruse, Rudolph Maison, Walter Schott, A. Sommer, C. Uphues, Mich. Wagnmüller, E. Wenck, Joh. Wind. B. *Malerei*: Oswald Achenbach, Anders Andersen-Lundby, Hermann Baisch, Carl N. Bantzer, Frau Begas-Carmentier, Joseph Block, Ch. L. Bokelmann, E. Bracht, Anton Bräth, J. von Brandt, Ferd. Max Bredt, Ferdinand Brutt, Franz von

Defregger, Eugen Dücker, J. Falat, Oskar Frenzel, Otto Friedrich, Fräulein Fanny Edle von Geiger, Carlos Grethe, Karl Hartmann, E. Hausmann, Heinrich Heims, Paul Hoecker, Hans Herrmann, Heinrich Hermanns, Ludwig Herlich, Theodor Hummel, Peter Jussen, Frau Marie Kalkreuth, Hermann Kaulbach, Paul Wilhelm Keller, Ferd. Keller, L. Knaut, Max Koner, H. König, Christ. Kröner, Gotth. Kühn, Walter Leistikow, Franz von Lenbach, Max Liebermann, H. Liesegang, Gabriel Max, A. Menzel, Paul Meyer-Mainz, P. Meyerhehn, P. P. Müller, Ernst Oppler, Frau Vilma Parlaghy, Max Pietschmann, Franz Rouland, Karl Saltzman, Fr. v. Schiemis, Fräulein Auguste E. Schepp, Gust. Schoenleber, Richard Scholz, E. Schwabe, Franz Simm, Franz Skarbina, F. Stahl, Fräulein Agnes Stamer, Karl v. Stetten, M. Thedy, Wilh. Trübner, Fritz von Ude, Benjamin Vautier, Wilhelm Volz, Viktor Weishaupt, Ernst Zimmermann, Alfred Zoff, Heinrich Zügel, Crayons: Adolph Menzel, Ad. Adam Oberländer, F. Stuck, Aquarelle: Hans von Bartels, L. Dettmann, Hans Herrmann, Eugen Klinsch, Adolph Menzel, René Reinicke, M. Seliger, Franz Skarbina. Großes Gemälde auf Porzellan: A. Kips. C. *Kopfersteine und Radierungen*: G. Ehlers, C. Koeppling, Hans Meyer, J. Platow, Fräulein Doris Raab, Albrecht Schalthoff, H. Struck. D. *Architektur*: Das Reichsamt des Innern, das königlich preussische Ministerium der öffentlichen Arbeiten, Ende u. Bückmann, G. Hauberrisser, K. Hofmann, Kayser n. v. Großheim, E. Klingenberg, H. Licht, Skjold Neckelmann, Salzmann, A. Schmidt, V. Spitta, Franz Schwechten, Paul Wallot.

DENKMÄLER.

Denkmäler-Chronik. Am 29. August fand in *Arcy* (Rheinessen) die Enthüllung des von *Hugo Comar* in Berlin geschaffenen Denkmals statt, welches die Stadt dem Gedächtnis der Tapferen von 1870/71 und der beiden ersten Kaiser errichtet hat. Auf granitemen Sockel, den die Reliefbilder Kaiser Wilhelm's I. und Kaiser Friedrich's schmücken, steht die in Bronze gegossene, überlebensgroße Gestalt der Germania. Der Kaisermantel umwallt in breitem Faltenwurf den durch eng anschließendes Panzergewand geschützten Leib; mit der Linken hält sie die Kaiserkrone dicht an die Brust, und fest umschließt die Rechte den Griff des mächtigen Schwertes. Das vornehm schöne, eichenlaubumkränzte Haupt ist stolz erhoben; Ernst und Kraft liegen in der ganzen Haltung. — Das von *Ludwig Braun* in Berlin ausgeführte Reiterdenkmal des Großherzogs Friedrich Franz II. ist am 21. August in *Schaerlin* enthüllt worden. In siebenjähriger Arbeit mit einem Kostenaufwande von rund 350,000 Mk. vollendet, ist das Monument eines der stattlichsten unter den vielen, die in dem letzten Jahrzehnt in Deutschland errichtet wurden. Der oblonge, mächtig hohe Granitsockel, auf dem sich die Reiterstatue erhebt, springt an den mit Emblemen und Wappen geschmückten Schmalseiten im Halbrund aus; an den Langseiten zeigt er zwei figurereiche Bronzereliefs eingefügt, die die Einweihung der Universität Rostock und den Truppenanzug im Jahre 1871 schildern und in ihren Gruppen eine Fülle von Porträts enthalten. Vier sitzende männliche Idealgestalten in Bronzequass haben ihren Platz an den vier Ecken des Postaments. Es sind allegorische Verkörperungen der vier Herrscherthugenden, Kraft, Weisheit, Gerechtigkeit und Frömmigkeit, in kolossal-nen Verhältnissen meisterlich durchmodellirt und in ihrem schlichten und klaren Ausdruck sofort allgemein verständlich. — In *Hallbrunn* ist am 2. Sept. das Kaiser Wilhelm-Denkmal, eine Schöpfung des Münchener Bildhauers *H. Rössmann* und der Stuttgarter Architekten *Eisen-*

lohr und *H'eigle*, enthüllt worden. Der Unterbau des über 1 m hohen Postaments ist in der Grundform quadratisch, mit einer halbkreisförmigen Ausbuchtung nach vorn, welche die Hauptgruppe des Monuments trägt; eine in Erz gegossene Germania, über deren Schoß sich zwei kräftvolle Knaben, Nord und Süd versinnbildlichend, die Hände reichen. Ihr dient als Hintergrund der obeliskartige Aufbau des Denkmals, der nach den vier Seiten mit baldachinartigen Gesimsen gekrönt ist und mit einem Kugelsegment abschließt; letzteres bildet das Piedestal für eine leichtbeschwingte, 2 m hohe Siegesgöttin. Diese hält triumphierend die Kaiserkrone empor. Zu ihren Füßen sind auf Schilden die Wappenzeichen der vier Königreiche angebracht. Über der Germania befindet sich ein Bronzeschild mit dem von Lorbeer und Eichenlaub umgebenen Reliefbildnis Kaiser Wilhelm's I. — In *Ödenburg* in Ungarn wurde am 3. Sept. ein Denkmal des in dem benachbarten Raiding geborenen *Franz Liszt* eingeweiht. Es ist nach einem Entwürfe von *Victor Tilgner* ausgeführt und zeigt die überlebensgroße Bronzebüste Liszt's auf einem monumentalen Steinsockel. Tilgner hat die Büste vor einigen Jahren nach dem Leben modellirt.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Tom Germanischen Museum in Nürnberg. Wie der „Frankfurter Zeitung“ geschrieben wird, hat das bayerische Staatsministerium das Vorlangen, welches dort so viel Anstoß erregte, dass das Direktorium des Germanischen Museums fortan die Bezeichnung „Königliches Direktorium“ führen solle, wieder fallen lassen. Die Stadt Nürnberg hat ihren Jahreszuschuss an das Museum von 3000 auf 5200 M. erhöht, nachdem auch das Reich und der bayerische Staat ihre Zuschüsse wesentlich erhöht haben, damit die Verwaltung und die Existenz der Beamten des Museums sicher gestellt werden könne.

Die Ausstellung der Secession in München (Verein bildender Künstler Münchens) erfreut sich so guten Besuches, dass schon bald nach der Eröffnung die in diesem Jahre sehr erheblichen Anstellungskosten gedeckt waren und die weiteren Einnahmen zur Deckung der Kosten des Ausstellungsgeländes verwendet werden können. Somit ist es als absolut gesichert anzunehmen, dass diese Bauschuld in den fünf Jahren, auf welche sie verteilt wurde, vollständig zur Abzahlung kommt. Die zahlreichen Ausländer, namentlich Franzosen, welche zur Zeit der Wagner-Vorstellungen halber in München waren, zollten der Ausstellung die größte Anerkennung. Die Ausstellung bleibt bis zum 22. Oktober geöffnet.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Die Hauptergebnisse der von Dr. Dörpfeld vorgenommenen Ausgrabungen in Hisarlik-Troja sind nach dem „Athenäum“ die folgenden: Man hat beträchtliche Mauerreste und Verteidigungswerke der Mykenischen Periode gefunden; an erster Stelle stehen darunter die Überbleibsel eines homerischen Megaron (des Minnersaals, wie er seit den Ausgrabungen von Tyrus und Mykeni bekannt ist) und die Mauern eines altorientalischen Turmes, zu dem eine Treppe von dreißig Stufen führt. Von Goldschmuck ist gar nichts zu Tage gekommen, dafür aber zahlreiche Terrakottafragmente aus der Mykenischen Zeit und andere, darunter auch ein homerischer Doppelbecher. Auch verschiedene Pithoi, das sind große fässerähnliche Vorratsgefäße aus gebranntem Thon, sind dort aufgefunden worden. Sie waren

über zwei Meter hoch und ganz oder halb mit Getreidekörnern angefüllt, die entweder verbrannt oder durch die Länge der Zeit verlorben waren. Einige dieser großen Gefäße standen in einem Raum, der als Vorratshaus gedient haben mag, dicht dabei lag ein anderer Raum, in welchem ein sehr hoher, aber schmaler Pithos, eine kleine Handmühle für Getreide und altertümliche Spinnwirtel gefunden wurden. Die zu Tage gekommenen römischen Inschriften verleihten einiges Licht über die Geschichte von Ilium Novum.

VERMISCHTES.

* * *Die Pensionsanstalt für bildende Künstler in Weimar* hat von Prinzregenten von Bayern ein Geschenk von 5000 M. erhalten.

* * *Für den Saal des Rathauses in Eberfeld* haben die Düsseldorf'scher Maler *Ernst und Fritz Röber* zwei Kaiserbildnisse gemalt, die, wie der „Köln. Zig.“ geschrieben wird, als Steinentwürfe zu dem daselbst befindlichen Bildnisse Kaiser Wilhelm's I. von Wilhelm Camphausen ihren Platz finden sollen. Fritz Röber hat Kaiser Friedrich III. in der Kürassieruniform dargestellt, Ernst Röber Kaiser Wilhelm II. in der Uniform der Gardes du Corps, mit schwarzem Harnisch. Beide Kaiser sind in monumentalem Stile charakter- und lebensvoll wiedergegeben. Sie sind der Stadt Eberfeld von August Freiherrn von der Heydt gestiftet worden.

* * *Prof. Wandeler in Nürnberg* ist, wie dem „Schwäb. Merkur“ geschrieben wird, mit der künstlerischen Ausstattung des *Sterbezimmers Martin Luther's in Eisenach* betraut worden. Es ist ihm von dem Nürnberger Magistrat gestattet worden, eine Kopie des von Lukas Cranach gemalten, der Stadt gebührenden Porträts des Kurfürsten Friedrich des Weisen zur Ausschmückung dieses Zimmers anfertigen zu lassen.

Einzigste Preise für Kunstwerke. Der Konservator des Antwerpener Plantin-Museums *Max Rooses* hat eine bemerkenswerte Abhandlung über die Preise herausgegeben, welche im 16. und 17. Jahrhundert im flämischen Lande für Kunstwerke gezahlt worden sind. Aus seinen Angaben seien folgende hervorgehoben: Rubens erhielt 1611 für die Kreuzabnahme 4320 Frk., für die Kommunion des heiligen Franziskus 1350 Frk., für die 21 Gemälde, die er mit seinen Schülern von 1622 bis 1625 für die Galerie der Medicis ausführte, 122400 Frk. Rubens selbst berechnete seine Porträts und Zeichnungen sehr bescheiden. Für die Porträts, die er seinem Freunde Balthazar Moretus, dem Schwiegersonne Plantin's, lieferte, forderte Rubens 43 Frk. für eine Zeichnung in Folioformat 36 Frk., in Quartformat 21.60 Frk. und in Oktavformat 14.40 Frk. Van Dyck erhielt für das Porträt Karls I., welches sich im Louvre befindet, 2500 Frk., für seinen Christus am Kreuz in der Kathedrale zu Mecheln 1080 Frk. und für sein in Genf befindliches Golgatha 1440 Frk. Jordaens erhielt für sein großes Gemälde im Oraniensaal des Hauses im Busch beim Haag 5400 Frk. und für jedes Gemälde seiner Geschichte der Batavier im Amsterdamer Rathause 1080 Frk. Bauernbrueghel (1529—1593) forderte für seine Gemälde bis 162 Frk., Snyder's (1579—1657) für seine Jagdgemälde 321 Frk. Thomas Willeborts (1614—1654) erhielt für zwei Porträts 172 Frk. Die Bildhauer und Kupferstecher waren nicht minder schlecht bezahlt. Hans von Mildert erhielt für drei Büsten 270 Frk., der seiner Zeit berühmte Artus Quellin (1625—1670) erhielt für seine Füllung an der großen Thüre des Plantin'schen Hauses 270 Frk. und für seine prächtigen Porträts 108 Frk. Die großen Kupferstecher Theodor und Cornelius Galle, Pieter de Jode und Lukas Vosterman erhielten für einen großen Stich 120 Frk.

VOM KUNSTMARKT.

Frankfurt a. M. Am 20. d. M. kommt im Auktionsaal für Kunstachen durch *Rudolf Buegel* eine Sammlung von Aquarellen, Handzeichnungen, Kupferstichen, Holzschnitten und alten Drucken zur Versteigerung. Der Katalog ist soeben erschienen.

ZEITSCHRIFTEN.

Architektonische Rundschau. 1892 93. Heft 11.

Taf. 81. Villa Ad. Daquin in Neustadt a. d. Harth; erbaut von Prof. L. Levy in Karlsruhe. — Taf. 82. Zinshaus in der Burggasse in Wien; erbaut von Architekt J. Sowinski daselbst. — Taf. 83. Italienische Binnen: aufgenommen von Lovetti und Mossdorf, Architekten in Stuttgart. — Taf. 85. Kreishaus in Zell a. d. Mosel; erbaut von Regierungsbaumeister H. Gutth in Charlottenburg. — Taf. 86. Niederländische Wohnhäuser am Marche du Vindredi in Gent; aufgenommen von Architekt A. Mezey in Budapest. — Taf. 87. Wohnhaus „Zum Esel“ und „Festina lente“ in der Retoykastraße in Krakau; erbaut von Architekt Th. Talow-ski daselbst. — Taf. 88. Inneres der Trinitatskirche zu Sondershausen (1850—1891); wiederhergestellt von Professor H. S. in Hildesheim.

Bayerische Gewerbezeitung. 1893. Nr. 14, 15 u. 16. Die Bijouterieausstellung in Pfalzheim. — Die Fayencenfabrik in Bayreuth. — Von der Tiroler Landesausstellung für Innsbruck. Von Th. v. Kramerer.

Christliches Kunstblatt. 1893. Heft 8.

Neueste Malerei. I. Von Opitz. — Die Bildwerke am neuen Bibliotheksgebäude in Stuttgart.

Die graphischen Künste. 1893. Heft 3.

Jacob Emil Schindler. Von H. Fischer.

Die Kunst für Alle. 1892 93. Heft 22—24.

Die Jahresausstellung 1893 der Künstlergenossenschaft in München. (II. Hl.) Von Fr. Pecht. — Die Ausstellung für Maltechnik im kgl. Glaspalaste zu München. — Die Ausstellung der Sezession in München. Von H. Becker. — Der samartienische Aufzug am großen St. Bernhard. Von P. Schultze-Naumburg. — Ausstellungstraume. Von H. R. v. S. — Die Ausstellung der Sezession in München. II. Von H. Becker. — Kritische Gänge. I. Von H. G. Zimmermann.

Gewerbehalle. 1893. Heft 9.

Taf. 45. Aufsatzschrank in deutscher Renaissance im k. k. österreichischen Museum für Kunst und Gewerbe in Wien; aufgenommen von L. Kugler daselbst. — Taf. 66. 1. Thurband, gravirt und stahlfarbig angeblaus (1650). 2. Thurband, Süddeutsches Land im 16. u. im Kunstgewerbemuseum zu Köln a. Rh.; aufgenommen von Fr. Stanger daselbst. Taf. 67. Hansesches Kunstgewerbemuseum in Dresden. Italienische Arbeit des 16. Jahrhunderts; Grundtiefener Atlas, Muster gelb. Aufgenommen von P. Wahn in Wien. — Taf. 68. Kassette mit Intarsia in Eschen, Nuss- und Palisanderholz. Derzeit im Besitz des 16. Jahrhunderts. Aufgenommen von J. Schlechta in Wien. — Taf. 69. Schmiedeeisener Beschlage aus der Kirche in Hallstadt; aufgenommen von Fachlehrer W. Kolar in Eisenau. — Taf. 70. Fensterumrahmung in Majolika und Stuckornamente aus der Giebelkapelle in Salzburg; aufgenommen von Prof. C. M. H. daselbst. — Taf. 71. Stuckornamente aus der St. Egidienkirche in Nürnberg (1711 bis 1718); aufgenommen von F. Walther daselbst. — Taf. 72. Gesichtskarte für einen Gärtner und einen Goldschmied; entworfen von H. Kaufmann in München.

Mitteilungen des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie. 1892. Heft 8.

Leihgabenausstellung in Frankfurt a. M. Von F. Luthner — Zinnarbeiten. Von Prof. H. Machit. (Schluss.)

Zeitschrift für christliche Kunst. 1893 94. Heft 5.

Studien aus der historisch-europäischen Ausstellung zu Madrid Von C. Justl. Der Prophet und die Sibylle von Moretto. — Entwurf zur St. Martinskirche in Chicago. Von L. Becker. — Zur Reform der Monarchie des Mittelalters. Von St. Gerlach.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 435. September 1893.

Études sur la peinture simonaise. I. Ducaud. (Schluss. Von A. Peraté. — Exposition des portraits des écrivains et journalistes du siècle. Von H. Bouchot. — Le musée du Prado. II. Les cénes de peinture du Nord. Von H. Hymans. — Exposition de peinture de Paris. Von H. Bernant. — Art décoratif dans le vieux Paris. XII. Von A. de Champaur.

L'Art. Nr. 702. 15. August 1893.

L'architecture religieuse en Égypte. Von P. Paris. — J. F. Millet en Anvers. Von C. Leymarie.

L'Art. Nr. 703. 1. September 1893.

Les acquisitions des Musées à la vente Spitzer. Fortsetzung. Von A. Dullier. — Histoire de Lamollement en France. La chambre et le salon du XVI au XVII siècle. Von O. Teissier. — Une statue à Giorgione. Von A. Mélanie. — Le tombeau de Guillaume de Bellay, seigneur de Langey, dans la cathédrale de Meaux. — Le centenaire du Salon de Paris et le centenaire centenaire du Salon de Londres. Fortsetzung. Von P. Leroy.

The Magazine of Art. September 1893. Nr. 155.

Portraits of Cardinal Manning. Von W. Meynell. — Jules Chéret. Von K. H. Sheppard. — The blind girl. Gemälde von J. E. Millais. — The Bingham Midway Sale. — The Romance of an Allegory. Night and Day. Von A. Scott. — Sculpture sculpture at Chicago. — The Salons. II. Von C. Phillips.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG.

Die Deutsch-Romanische Architektur

in ihrer organischen Entwicklung

von Carl Moellinger.

Direktor der Baugewerkschule in Hörter

Das Handbuch stellt sich die Aufgabe, die Entwicklung der romanischen Architektur in Deutschland an einer Reihe der wichtigsten Denkmäler dieses Baustiles nachzuweisen und auf diese Weise den Bautechniker in das Wesen einer Bauweise einzuführen, die auch für die Gegenwart ein unzeitweilhaft praktisches Interesse hat. Da auf die konstruktiven Elemente und auf die Abmessung der einzelnen Bauglieder besondere Rücksicht genommen, dürfte mit diesem Buche einem fühlbaren Bedürfnisse abgeholfen sein.

I. Band kompl. broch. 10 M. geb. 12,50 M.

== Durch jede Buchhandlung zu beziehen. ==

Handbuch der Waffenkunde.

Das Waffenwesen

in seiner historischen Entwicklung vom Beginn des Mittelalters bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.

Von Wendelin Boeheim.

Kustos der Waffensammlung des österreichischen Kaiserhauses.

Ein stattlicher Band von 700 Seiten. gr. 8^o.

Mit 662 Abbildungen und vielen Waffenschmiedemarken.

Preis: geheftet Mark 13,20, eleg. gebunden 15 Mark.

Seemanns Kunsthandbücher Band VII.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle größeren Gemäldeauctionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstraße 3.

[579]

Josef Th. Schall.

Gemälde moderner und alter Meister,

auch Aquarelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl einzeln als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von

[593]

Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 168.

Gemäldeaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franco durch Rudolf Bangel in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [463]

Verlag von Artur Seemann, Leipzig.

Soeben erschien:

Kleine Gesellen.

Sechzehn Kinderscenen

von Carl Fröschl.

Zweite Auflage.

16 Lichtdrucke in sehr eleganter Mappe. Preis 6 Mark.

Inhalt: Zn-Naamstelling der Kölner Meesterscholen in Museum Wallraf-Richartz zu Köln. — Christ ist erstanden. — Eine Monographie über Lorich. — Die römischen Galerien: Unsere Kunst. — K. Müller ?; J. Brunner ?; A. Glazé ?; J. Klaus ?; A. Yvon ?; J. Franck ?; A. Raussberg ?; H. Lang ? — Prof. Eppes, A. v. Vermer, L. v. Lottz, H. Guthknecht; A. Schmarsow. — Preisverteilung auf der Weltausstellung in Chicago. — Denkmalerchronik — Germanisches Museum in Nürnberg; die Ausstellung der Sezession in München. — Die Ergebnisse der Ausgrabungen in Hissarlik. — Pensionsanstalt für bildende Künstler; Ausschmückung des Rathensaales in Elberfeld; Künstlerische Ausstattung des Sterbezimmers Martin Luther's in Eisenben; Einzigste Preise für Kunstwerke. — Kunstauktion bei R. Bangel in Frankfurt a. M. 29. 9. 93. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich Artur Seemann. — Druck von August Preis in Leipzig.

Dieser Nummer liegt eine Anzeige der Papierfabrik von Schleicher & Schüll in Düren bei, die wir der Aufmerksamkeit der Leser empfehlen.



Im Verlage von E. A. SEEMANN in Leipzig ist soeben erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Plastisch-anatomische Studien

für

Akademien, Kunstgewerbeschulen und zum Selbstunterricht

von

Fritz Schider,

Maler und Lehrer der Allgemeinen Gewerbeschule in Basel.

II. Teil:

Fuss und Bein.

16 Tafeln in Lichtdruck.

Größe 51 x 42 cm.

In Mappe 20 Mark.

Die Vorzüge dieser plastisch-anatomischen Darstellung des menschlichen Körpers beruhen auf der bis ins Einzelne durchgeführten, sorgfältig nach der Natur ausgeführten Zeichnung. Einige Figuren sind nach guten Modellen hergestellt.

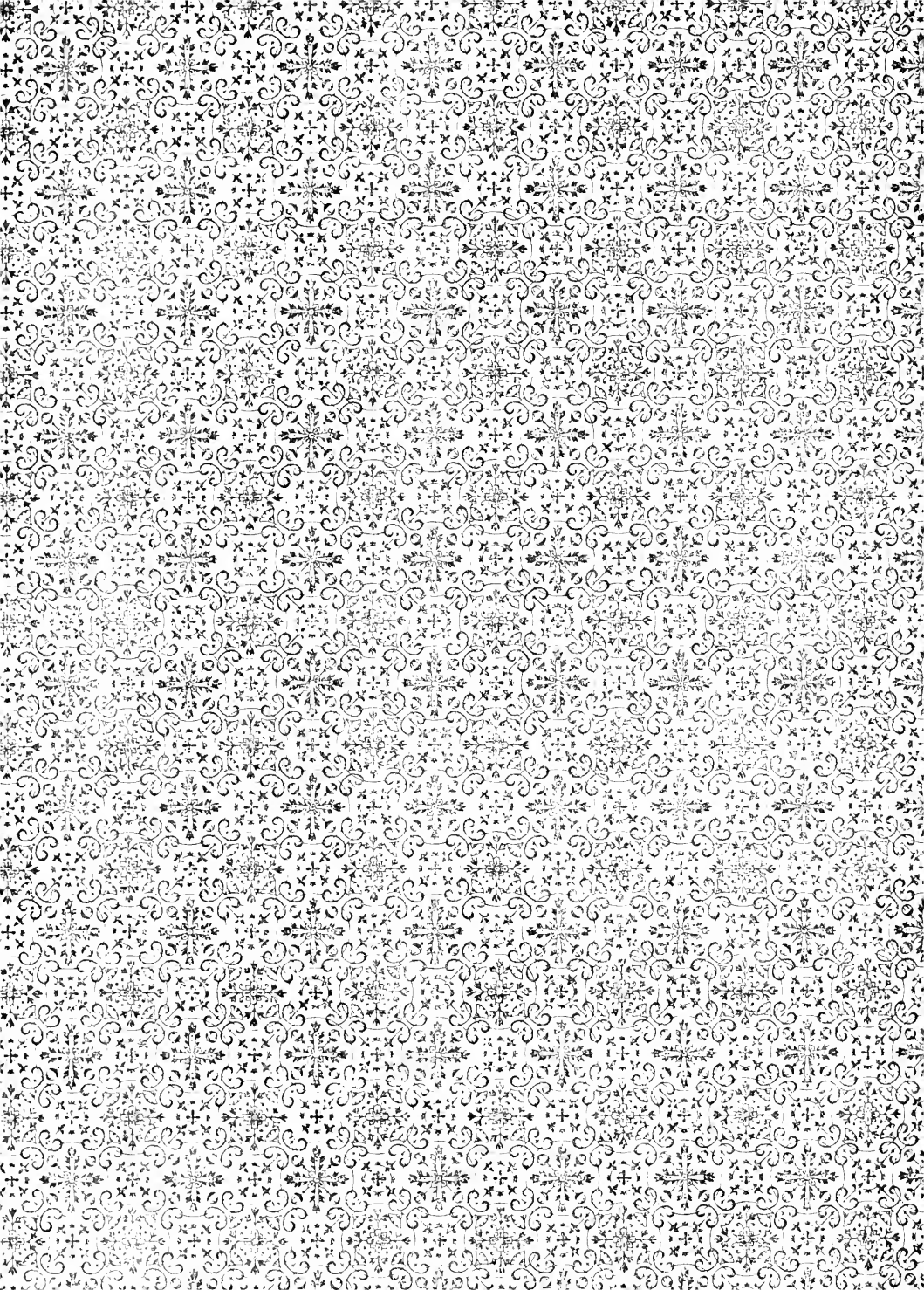
Der **Mafstab** ist so groß gewählt, dass alle Einzelheiten deutlich zu erkennen sind.

Die **Anordnung** ist derart getroffen, dass infolge der Nebeneinanderstellung von Skelett, Muskulatur und Naturform ein unmittelbarer Vergleich ermöglicht wird.

Der jeder Tafel beigefügte **Text** belehrt in Kürze über Ursprung, Ansatz und Wirkung der verschiedenen Muskeln und über die Benennung deren einzelnen Knochenteile.

Früher erschien als **erster Teil** dieses Werkes in gleicher Ausführung:

Hand und Arm.



N Zeitschrift für bildende
3 Kunst.
Z48
Jg. 28

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

